

4. 1918–1923/25

Aus Nauen, etwa dreißig Kilometer nordwestlich von Berlin, gingen mit hochfrequenten 400 Kilowatt Morsezeichen auf den Weg, die im 20 000 Kilometer entfernten Neuseeland empfangen werden konnten. Rathenaus Aufruf zur Volkserhebung, mit der er auf eine Verbesserung der Verhandlungsposition bei den Friedensverhandlungen zielte, verhallte hingegen; die Munitionsarbeiter streikten, und Kiel rückte für einige Tage in den Brennpunkt deutscher Geschichte: Am 11. November 1918 schließlich unterzeichneten Matthias Erzberger und der alliierte Oberbefehlshaber Ferdinand Foch im Wald von Compiègne die Waffenstillstandsvereinbarungen, die einer Kapitulation Deutschlands gleichkamen: Der »große Krieg«, katalysatorischer Kulminationspunkt kriselnder König- und Kaiserreiche, war beendet, die Menschheit hatte ihre letzten Tage gesehen. Viele waren gefallen, diejenigen, die überlebt hatten, schmiedeten die Verse der Lebenden¹ und fochten oft innere Kämpfe aus – doch es durfte wieder geträumt werden, verrückte Utopien schienen zum Greifen nahe, man wollte »Ernst machen mit der Utopie«,² und so übernahmen etwa in München zumindest zeitweilig Dichter die Macht,³ berauscht vom »kleine[n] Novemberschwips des Jahres 1918«.⁴ Vieles schien denkbar, alles, was sich in den Jahren zuvor angestaut hatte, drängte ans Licht. Und während, denkbar unpassend zum Kriegsende, Thomas Manns reaktionäre *Betrachtungen eines Unpolitischen* erschienen, für die er 1915 die Arbeit am *Zauberberg* hatte liegen lassen und die sich gegen die »Zivilisationsliteraten« wandten, erschien bei Kurt Wolff die erste Buchausgabe des *Untertan* von Heinrich Mann, den er unmittelbar vor Kriegsbeginn abgeschlossen hatte und der Tucholsky »das Herbarium des deutschen Mannes«⁵ war.

¹ Heinrich Eduard Jacob (Hg.): *Verse der Lebenden*. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin 1924.

² René Schickele: *Der Konvent der Intellektuellen*. In: *Die Weißen Blätter* 5 (1918), H. 2, 96–105, hier 105.

³ Volker Weidermann: *Träumer*. Als die Dichter die Macht übernahmen. Köln 2017. Vgl. außerdem u. a. Wolfgang Frühwald: *Kunst als Tat und Leben*. Über den Anteil deutscher Schriftsteller an der Revolution in München 1918/1919. In: *Sprache und Bekenntnis*. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag, 27. Oktober 1971. Hg. von W. F. und Günter Niggel. Berlin 1971, 361–389, Hansjörg Viesel (Hg.): *Literaten an der Wand*. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller. Frankfurt/M. 1980, Herbert Kapfer/Carl-Ludwig Reichert: *Umsturz in München*. Schriftsteller erzählen die Räterepublik. München 1988, und Michaela Karl: *Die Münchener Räterepublik*. Porträts einer Revolution. Düsseldorf 2008.

⁴ Ignaz Wrobel [d. i. Kurt Tucholsky]: [Rez. von Heinrich Mann] *Macht und Mensch*. In: *Die Weltbühne* Nr. 25 vom 17. Juni 1920, 721 (wieder in: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Band 2. Reinbek bei Hamburg 1975, 359–362, hier 359).

⁵ Ignaz Wrobel [d. i. Kurt Tucholsky]: [Rez. von Heinrich Mann] *Der Untertan*. *Die Weltbühne* Nr. 13 vom 20. März 1919, 317 (wieder in K. T.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Band 2. Reinbek bei Hamburg 1975, 63–67, hier 63). – Im Folgejahr sollten unter dem Titel »Macht und Mensch« die politischen Essays des älteren der ungleichen Brüder erscheinen, die den »mathematische[n] Grundriß« zum *Untertan* enthielten; Tucholsky: *Macht und Mensch* (1920), 721, sah in ihnen »herausgeschält, was dort unter Fleisch und Muskeln

Zugleich traten jüngere Künstler in Erscheinung, unter ihnen Anton Schnack und Walter Rheiner, die bereits expressionistisch sozialisiert worden waren. Beide zählen zu den unbekannteren Dichtern dieser Zeit; sie konnten sich indes bereits die literarischen Errungenschaften der vorherigen Generation zunutze machen und entwickelten zugleich ganz eigenständige Ausdrucksformen. Der 1892 im unterfränkischen Rieneck geborene Schnack und der 1895 in Köln geborene Walter Rheiner werden beide als »Mitarbeiter« der von Karl Lorenz und Rosa Schapiro verantworteten Zeitschrift *Die Rote Erde* genannt,⁶ auch wenn ihre Beiträge in unterschiedlichen Ausgaben zu stehen kamen und sie sich nicht nur deshalb wohl kaum persönlich kannten.⁷ Die Zeitschrift beanspruchte, die »jüngste expressionistische Kunst mit allen Kräften« zu pflegen und setzte sich selbst »als einzige[r] Zeitschrift der Welt [...] die Aufgabe, [d]ie Erde für die große kommende Menschlichkeit gründlich vorzubereiten. Alle Künstler unserer Zeit, die für das Menschheits-Erde-Werk von Bedeutung sind, arbeiten mit an der Roten Erde«.⁸

Doch trotz des enthusiastisch-pathetischen Engagements war der *Roten Erde* wie vielen weiteren Publikationsprojekten, die nach dem Krieg aufkamen, keine allzu lange Lebensdauer beschieden, und auf die zweite, große Blüte des Expressionismus⁹ folgte die Ernüchterung: Die Revolution scheiterte, und der klassischen Moderne sollten weitere Krisenjahre bevorstehen.¹⁰ Zugleich wurde der Expressionismus zunehmend theoretisch erfasst, kanonisiert wie historisiert – und damit zu einer Epoche, deren »Überwindung« nur mehr eine Frage der Zeit schien.¹¹ Die Eckpunkte der spätexpressionistischen Dichtergeneration lassen sich vielleicht wie folgt zusammenfassen: Als am 7. August 1915 Schnacks erstes Gedicht in Franz Pfemferts *Aktion* veröffentlicht wurde,¹² waren wichtige Vertreter des Frühexpressionismus wie Georg Heym, Alfred Lichtenstein, Ernst

verborgen lag, hier hat einer sauber die Adern herauspräpariert – und klar und übersichtlich liegt das ganze große Netz vor uns. Es ist das bedeutendste Buch, das die Übergangsperiode hervorgebracht hat«.

⁶ Vgl. etwa die entsprechenden Anzeigen in der Zeitschrift: *Der Zweemann* 1 (1920), H. 3, 20, H. 5, 24, H. 6, 20, und H. 7, 18.

⁷ Anton Schnack: Gedichte [»Ekstase«, »Einer Italienerin«, »Sturz der Reichen«, »Wahnsinn«, »An einen Russen«, »Rausch«]. In: *Die Rote Erde* 1 (1920), H. 4–5, 115–117; Walter Rheiner: Gedichte und Prosa [»An die Musik«, »Kameraden!«, »L'heure des revenants«, »Aus der Novelle Kokain«]. In: *Die Rote Erde* 1 (1920), H. 8–10, 334–336.

⁸ So textidentisch mit lediglich orthographischen Varianten in den Annoncen in *Der Zweemann* (1920).

⁹ Vgl. auch Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. N.F.: Im Banne des Expressionismus.* Leipzig 1925, 3: »Je mehr mit dem Fortgang des Krieges der revolutionäre Gedanke an Boden gewinnt, um so ungestümer bricht die gestaute Bewegung durch, bis dann die Jahre 1918 und 1919 die Hochflut bringen. Eine Fülle von meist kurzlebigen Zeitschriften, im Titel schon leuchtend wie Fanale, und neue Verlage kündeten den Durchbruch. [...] Die Jahre 1919 und 1920 bedeuten Abschluß und Neubeginn«.

¹⁰ Vgl. Detlev J. K. Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne.* Frankfurt/M. 1987.

¹¹ Vgl. hierzu insbesondere die Kapitel 1.3 und 1.4 dieser Arbeit.

¹² Anton Schnack: »Einer Italienerin ...«. In: *Die Aktion* 5 (1915), Nr. 31/32, 399f.

Stadler und Georg Trakl bereits tot. Und während 1925 das Bauhaus von Weimar nach Dessau übersiedelte, eine internationale Konvention den Rauschgifthandel zu bekämpfen suchte und Walter Rheiner an einer Überdosis starb, proklamierte Franz Roh den *Nach-Expressionismus*,¹³ und Gustav Friedrich Hartlaub kuratierte in Mannheim eine Ausstellung mit dem Titel »Neue Sachlichkeit«.

¹³ Franz Roh: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig 1925.

4.1 Anton Schnack

»Ah, der Herr Schnack – nicht wahr? Anton Schnack, 1892 bis 1973, einer der Stillen im Lande, aber durchaus nicht ohne Meriten.«¹⁴ Robert Gernhardts Urteil über Anton Schnack, gefällt in einem fiktiven »poetologischen Privatissimum«,¹⁵ in dem August von Platen, Schnack und Gernhardt selbst antreten müssen, um ihre Gedichte zu verbessern, fällt moderater aus als die würdigende Einschätzung des englischen Germanisten Patrick Bridgwater: »Yet he [Schnack] is one of the two unambiguously great poets of the war on the German side and is also the only German-language poet whose work can be compared with that of Wilfre[d] Owen not only in general terms but also in some detail and who can stand the comparison.«¹⁶ Folgt man dieser Einschätzung, ist Schnack neben August Stramm der herausragende deutschsprachige Kriegsliriker, doch zählt er gemeiniglich zu den vergessenen Dichtern des »expressionistischen Jahrzehnts«.

Schnack, Sohn eines Gendarmeriestationskommandanten, späteren Notars und Gerichtsvollziehers und seiner Frau,¹⁷ hatte seine Kindheit in wechselnden »Dörfer[n], Kleinstädte[n]« im »hügelige[n] fränkische[n] Land« (W 2, 213) verbracht. Die Schule schien ihm ein »Qualhaus, in dem es hieß, teuflische Stunden über dem Lehrbuch der Mathematik zu verbringen und sich in das kalte Eis der lateinischen Grammatik zu vertiefen« (W 2, 212). Dem »drückenden Schulzimmer« zog er die Natur vor und zählte neben »Wasser« und »Wald« alles, was in die Weite führte«, zu seinen »Lieblingsdinge[n]«: »Landkarten, Bücher, Globuskugeln, Bildern, Briefmarken, Eisenbahnschienen, Schiffe, vorüberbrausende Züge, verschwimmende Landstraßen« (W 2, 214f.). 1911 beendete Schnack seine Schulzeit – zwar mit einer Abgangsprüfung, doch ohne Abitur, und begann, seine »literarische Begabung zu professionalisieren und das »Handwerk« des journalistischen Schreibens zu erlernen« (W 1, 446). Nach Stationen in Emmerich und Halberstadt besuchte er an der Münchner Universität mehrere Seminare¹⁸

¹⁴ Robert Gernhardt: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990, 63.

¹⁵ Gernhardt: Gedanken (1990), 60.

¹⁶ Patrick Bridgwater: The German Poets of the First World War. London (u. a.) 1985, 96.

¹⁷ Ausführlich zu Schnacks Biographie Hartmut Vollmer im Nachwort zu der von ihm verantworteten Werkausgabe Anton Schnacks: Werke in zwei Bänden. Band 1: Lyrik. Hg. von H. V. Berlin 2003, 439–477, hier 458. – Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »W« versehen und im laufenden Text zitiert; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band; während der erste Band Schnacks Lyrik enthält, versammelt der zweite Band seine Prosa.

¹⁸ Vgl. hierzu den Brief von Anton Schnack an seinen Bruder Friedrich vom 8. März 1914. In: Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, Signatur FS B 304 [= FS B 304]. – Vgl. die vollständige Transkription des Briefes sowie weitere Dokumente von und zu Anton Schnack im Anhang dieses Kapitels. – Schnack berichtet nicht nur von besuchten Vorträgen, sondern auch, dass er mit der »lumpige[n] Abstempelung des Abitur[s]« in der Tasche Psychologie studiert hätte. So verlagert er dieses Interesse in seine literarischen Arbeiten: »Ich werde mich für die Folgezeit mit literarhistorischen Arbeiten, Essays, kritischen Aufsätzen über Dichter, Bücher, Theater, Kino u. s. w. vor allem in psychologischen Studien betätigen«.

und kam in der bayerischen Hauptstadt »mit der avantgardistischen Literatur in Kontakt, mit Autoren wie Hugo Ball, Klabund und Erich Mühsam.«¹⁹ Über sie lernte Schnack wichtige expressionistische Zeitschriften kennen, die seinen literarischen Werdegang beeinflussten, denn er zählte wie etwa Johannes R. Becher (1891–1958) oder Walter Rheiner (1895–1925) bereits zu einer jüngeren Generation der Expressionisten.

Die Öffnung der Büchse der Pandora,²⁰ den Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914, erlebte Schnack noch in Bozen, wo er beim dortigen *Tagblatt* angestellt war. Im November des darauffolgenden Jahres wurde er in einem Armierungsbataillon an die Westfront geschickt und erlebte, wie Paul Zech, an der Somme und vor Verdun die Gräuel des Krieges. Doch bereits im Februar 1916 verletzte er sich:

Am 11^{ten} fiel ich Nachts aus einem Güterwagen auf das Bahngelände. Zu Briellules. Beim Ausladen von 15cm Geschossen. Der Fall tat mir von momentaner Zerschlagenheit abgesehen nichts. Aber ich konstruierte daraus, konstruierte solange, bis der Arzt fand und frapantisiert(?) war ... [...] Unter dem entsetzlichen Trommelfeuer, das um Verdun lag, fuhr ich heimatwärts.²¹

Ogleich sich Schnack somit nur rund ein Vierteljahr im unmittelbaren Frontbereich aufhielt, war diese Zeit von erstaunlicher poetischer Produktivität geprägt, die er in den folgenden Monaten umso mehr ausleben konnte, da er zwar wiederholt gemustert, doch nicht mehr aufs Schlachtfeld geschickt wurde: Seit 1917 versah er im heimatlichen fränkischen Alzenau Dienst als Mühlen- und Lebensmittelkontrolleur, konnte sich aber zugleich seinen Gedichten widmen, die zunächst unselbständig etwa in den Zeitschriften *Der Orkan*, *Der Sturm* oder *Die Sichel* erschienen; auch in der Anthologie der *Aktion*, welche Lyrik der Jahre 1914 bis 1916 versammelte, war Schnack vertreten.²² Zwischen 1918 und 1920 war er sodann als Feuilletonredakteur sowie als Schauspiel- und Musikkritiker bei der

¹⁹ W 1, 446. – Vgl. hierzu auch die Prosaskizze »Ohne Geld ein Faschingsheld« (W 2, 454–458, hier 454), in der sich Schnack an die »Faschingszeit des München von 1914« erinnert.

²⁰ Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014. – Vgl. allgemein hierzu Natalia Pestova: Expressionistische Dichtung und der Krieg. In: Frieden und Krieg im mitteleuropäischen Raum. Historisches Gedächtnis und literarische Reflexion. Hg. von Milan Tvrđík und Harald Haslmayr. Wien 2017, 73–80.

²¹ Brief von Anton Schnack an Friedrich Schnack vom 3. März 1916. In: FS B 304.

²² Vgl. »Nacht im Januar« (u. a. in: *Der Orkan* 2 [1917/18], H. 2, 27; W 1, 65f.), »Dorf Ivoiry« (u. a. in: *Der Orkan* 2 [1917/18], H. 3, 44; W 1, 56), »Die Schanze« (u. a. in: *Der Orkan* 2 [1917/18], H. 4/5, 71f.; W 1, 107), »Die Zelte« (u. a. in: ebd., 72; W 1, 107f.), »Im Gebirge« (u. a. in: *Der Sturm* 8 [1917/18], H. 10, 158; W 1, 88f.), »Die Plünderung« (u. a. in: *Der Sturm* 9 [1918/19], H. 10, 128; W 1, 110f.), »Ode der Liebe« (u. a. in: *Die Sichel* 1 [1919], H. 1, 3; W 1, 31f.); »Großes Gefühl« (u. a. in: ebd., 3f.; W 1, 33), »Sie und Ich« (u. a. in: ebd., 4; W 1, 32f.), »Nacht des 21. Februar« (u. a. in: *Die Sichel* 1 [1919], H. 3, 44; W 1, 64f.), »Rauch« (u. a. in: ebd., 44f.; W 1, 74), »Vor dem Sturm« (u. a. in: ebd., 45; W 1, 81f.), »Fränkische Nacht« (u. a. in: *Die Sichel* 2 [1920], H. 7, 51; W 1, 124); »Die Feldwache« (in: 1914–1916. Eine Anthologie. Berlin-Wilmersdorf 1916, 100; W 1, 102), »Als ich einen toten Russen liegen sah« (in: ebd., 101; W 1, 102f.), »Französisches Dorf« (in: ebd., 102; W 1, 103) und »Ein bäuerlicher Soldat spricht« (in: ebd., 103f.; W 1, 104).

Darmstädter Zeitung tätig; in Darmstadt kam er in Kontakt mit Künstlern und Literaten wie Kasimir Edschmid, Hans Schiebelhuth oder Fritz Usinger.²³

Zugleich reüssierte Schnack 1919 binnen kurzem mit drei Gedichtbänden: *Strophen der Gier*, *Der Abenteurer* und *Die tausend Gelächter* bilden den Auftakt seines Werkes, das etwa dreißig Buchveröffentlichungen umfasst.²⁴ Erschienen die *Strophen der Gier* im Dresdner Verlag von 1917, wurde der *Abenteurer* im Darmstädter Verlag Die Dachstube veröffentlicht, deren gleichnamige Zeitschrift als »eine der originellsten Schöpfungen unter den Zeitschriften des literarischen Expressionismus«²⁵ gelten kann. Zum Dachstuben-Kreis zählte der Maler Hermann Keil (1889–1962), Gründungsmitglied der Darmstädter Sezession und Urheber der »Graphischen Manifeste«, der zu Schnacks *Abenteurer* zwei Holzschnitte beisteuerte.²⁶ *Die tausend Gelächter* erschienen als Nr. 16 in der Reihe der »Silbergäule«, mit welcher Paul Steegemann seit 1919 nicht nur das literarische Leben Hannovers bereicherte.²⁷ Manche der Gedichte waren noch in der Vorkriegszeit entstanden, einige in der Zeit der stürmischen Liebe zu seiner späteren Frau Maria Glöckler, der Schnack 1919 begegnet war, und diese Verse »stellen den nach sinnlichen Abenteuern süchtigen, ekstatischen Dichter vor, der voll glühender Leidenschaft in den bunten Städten und bei den verlockenden Frauen die natürliche Ursprünglichkeit des kreatürlichen Lebens ersehnt« (W 1, 448). Demgegenüber schlägt der 1920 im Verlag von Ernst Rowohlt erschienene, umfassendere Lyrikband *Tier rang gewaltig mit Tier*²⁸ einen anderen Ton an, von dem sich die Kritik begeistert zeigte: Es gebe wohl kein anderes »Versbuch [...], in dem von einem, der mitten hindurchgegangen ist durch das Grauen, mit gleicher umfas-

²³ Vgl. zur Korrespondenz Schnacks mit Edschmid auch die Dokumente in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Signaturen Br./Edschmid, K. 98–100). Vgl. ferner den Zeitungsartikel Schnacks »Der Lyriker Hans Schiebelhuth« vom September 1919, den die Bayerische Staatsbibliothek München (im Folgenden mit der Sigle »BSB« versehen) verwahrt (BSB, Ana 509.A.8), sowie das fragmentarische Typoskript »Der Schiebelhuth« (BSB, Ana 509.A.9). – Weitere Nachlassteile Schnacks verwahren das Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA), das Stadtarchiv Braunschweig, die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln sowie die Universitätsbibliotheken Würzburg und Erlangen/Nürnberg.

²⁴ Anton Schnack: *Strophen der Gier*. Dresden 1919 (Das neuste Gedicht 22), A. Sch.: *Der Abenteurer*. Darmstadt 1919 (Die kleine Republik 7), und A. Sch.: *Die tausend Gelächter*. Gedichte. Hannover 1919 (Die Silbergäule 16).

²⁵ Paul Raabe: *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart 1964 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 1), 59.

²⁶ Vgl. zum Dachstuben-Zirkel Klaus Euler/Walter Euler/Hans-Rolf Ropertz (Hg.): *Dem lebendigen Geiste*. Ein Gedenkbuch zu »Dachstube« und »Tribunal«. Darmstadt [1957] [zuerst Heidelberg 1956], Raabe: *Zeitschriften* (1964), 19, 59, 92 und 179, sowie Ludwig Breitwieser/Fritz Usinger/Hermann Klippel: *Die Dachstube*. Das Werden des Freundeskreises und seiner Zeitschrift. Darmstadt 1976 (Darmstädter Schriften 38).

²⁷ Vgl. Jochen Meyer: *Der Paul-Steegemann-Verlag (1919–1935 und 1949–1960)*. Geschichte, Programm, Bibliographie. Stuttgart 1975.

²⁸ Anton Schnack: *Tier rang gewaltig mit Tier*. Gedichte. Berlin 1920.

sender Wahrhaftigkeit das Ringen des Menschen mit dem Menschen festgehalten wird, wie in ›Tier rang gewaltig mit Tier‹.²⁹

Diese Resonanz beflügelte Schnack, der für die 1920er Jahre weitere Gedichtbände in Aussicht stellte, die jedoch nicht erschienen. Möglicherweise ließ ihm die Arbeit bei der *Neuen Badischen Landeszeitung* in Mannheim, wo er von 1920 bis 1925 und erneut von 1927 bis 1929 als Feuilletonchef und Schauspielkritiker angestellt war, zu wenig Zeit; in den Anthologien, welche die *Verse der Lebenden* versammelten oder *Eine Symphonie jüngster Dichtung* intonierten, war Schnack indes vertreten.³⁰ Sein weiteres Œuvre entstand in einem Zeitraum von nahezu einem halben Jahrhundert, wobei er mehrere literarische Leben lebte: Obgleich er »nicht als ein Anhänger des Nationalsozialismus zu betrachten ist«,³¹ zählte er im Oktober 1933 neben Gottfried Benn, Oskar Loerke, Alfred Richard Meyer, Lothar Schreyer und seinem rund vier Jahre älteren Bruder Friedrich (1888–1977) zu den insgesamt 88 Unterzeichnern des »Gelöbnisses treuester Gefolgschaft« für Adolf Hitler. Schnack selbst meinte indes, wohl »nie eine Dokumentation unterschrieben«³² zu haben, und rätselte retrospektiv, »wie die damaligen ›Vorstände‹ des Reichsverbandes [der deutschen Schriftsteller] zu meiner Unterschrift kamen«.³³

Der poetischen Produktivität der Brüder tat dies nach dem Zweiten Weltkrieg indes keinen Abbruch: Friedrich war 1949 einer der Mitbegründer der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, die im Folgejahr (wiederum gemeinsam mit Gottfried Benn) auch Anton als Mitglied aufnahm.³⁴ Vielleicht stand Anton ein wenig im Schatten seines älteren Bruders: Letzterer hatte 1929 den Lessing-Preis des Sächsischen Staates, 1930 den Preis der Preußischen Akademie der Künste Berlin sowie 1956 den Adalbert-Stifter-Preis erhalten und weilte

²⁹ Hans Franck: Neue Lyrik. In: Frankfurter Zeitung vom 15. Dezember 1920 (auszugsweise in W 1, 450).

³⁰ Vgl. Heinrich Eduard Jacob (Hg.): *Verse der Lebenden*. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin 1924 (darin: »Der Geheimnisvolle«, »Gewaltige Nacht« und »Die Abtei«, 128–133), sowie Martin Rockenbach (Hg.): *Junge Mannschaft. Eine Symphonie jüngster Dichtung*. Leipzig und Köln 1924 (darin: »Schloß in Burgund«, »Die Tänzerin«, »Erinnerung«, »Landschaft bei Aschaffenburg«, »Franken«, »Seltsame Landschaft«, »Maria am Feldrain«, und »Ferne Geliebte«, 444–450).

³¹ W 1, 458.

³² So die zweiseitigen maschinenschriftlichen »Aufzeichnungen zur Berchtesgadener Zeit der Familie Schnack (1933–1937)« (BSB, Ana 509.D.7); Wiedergabe im Anhang dieses Kapitels.

³³ Brief von Anton Schnack an Edmée Schnack vom 21. Mai 1946. In: FS B 304; vgl. die Dokumente im Anhang dieses Kapitels. – Gleichwohl war Schnack nicht frei von antisemitischen Ressentiments; so schrieb er nach einem Unfall im Felde am 4. März 1916 an seinen Bruder Friedrich: »Als Armierungssoldat möchte ich nicht mehr in's Feld. Man soll mich doch zur geistigen Armierung stecken. Meine körperliche Betätigung war ja nicht des Brotes wert, daß ich aß. Leider waren die Büros und Schreibtische draußen schon von reichen Juden besetzt. Zudem überall. Leider. Auch ein Symthom ..« (FS B 304).

³⁴ Vgl. hierzu u. a. die Briefe von Anton Schnack an Gottfried Kölwel vom 6. und 22. März 1950. In: Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GoK B 601.

1965/66 als Ehrengast in der Villa Massimo in Rom; Anton musste sich (nach kleineren Ehrengaben) 1968 mit dem Bayerischen Poetentaler begnügen; und während gleich zwei Werkausgaben die Erinnerung an Friedrich wachhielten, wurde das Œuvre Antons erst in jüngerer Zeit wieder verfügbar gemacht.³⁵

Diese verdienstvolle Ausgabe ermöglicht es, Anton Schnack literaturwissenschaftlich adäquat einzuordnen und zu bewerten, denn bislang stellen Studien zu Schnacks Leben, Werk und Wirkung ein Desiderat dar: Neben wenigen knappen, verstreut veröffentlichten Würdigungen³⁶ mit bisweilen lokalem Schwerpunkt³⁷ verfasste Ralph Roger Glöckler die einzig umfassendere Studie zum poetischen Frühwerk Schnacks; diese wissenschaftliche Abschlussarbeit blieb gleichwohl unveröffentlicht.³⁸ Insbesondere Bridgwater suchte – auch durch die Übersetzung einiger Gedichte ins Englische – Schnack der Vergessenheit zu entreißen.³⁹ An ihn knüpft Chris Waller an, der sich ebenfalls dem Frühwerk Schnacks widmet: Er deutet *Tier rang gewaltig mit Tier* als Zyklus, den der Autor weder im poetischen Triumph noch versöhnlich beschließe; am Ende stehe, unter dem Einfluss moderner Kriegsführung, vielmehr die Auflösung des Individuums.⁴⁰

³⁵ Friedrich Schnack: Gesamtausgabe des poetischen Werks. 7 Bände. München 1948–54; F. Sch.: Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hamburg 1961. – Vgl. außerdem W.

³⁶ Walter Höllerer: Der Dichter Anton Schnack. In: *Weltstimmen* 22 (1953), 99–104, Karl Krolow: Gedenkwort für Anton Schnack. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1973. Heidelberg 1974, 231–233.

³⁷ Karl Brandler: Friedrich und Anton Schnack. Dichter unserer Heimat. In: *Fuldaer Geschichtsblätter* 58 (1982), 161–166, Heinz Scheid: Friedrich und Anton Schnack, die Dichterbrüder aus Rieneck. Ihre Stationen: Expressionismus, Goldene Zwanziger, »Drittes Reich«, Nachkriegszeit – und vergessen? In: *Spessart* 4 (1992), H. 3, 6–12, und Klaus Loscher: Die Dichterbrüder Friedrich und Anton Schnack. In: *Heimatkundliche Jahrbücher und Sonderveröffentlichungen des Landkreises Kronach* 25 (2012), 43–46.

³⁸ Ralph Roger Glöckler: Die frühen Gedichtbände von Anton Schnack und ihr literarischer Standort im »expressionistischen« Jahrzehnt. Tübingen (Mag.) 1976. – Glöckler verfasste ferner anlässlich des fünften Todestags Schnacks eine »Kleine Anton-Schnack-Chronik« (in: *Main-Echo* Nr. 219 vom 23. September 1978) und suchte in einer Radiosendung (Die Flaschenpost des Anton Schnack. Nachdenken über einen fränkischen Kosmopoliten. Rundfunkmanuskript. Sender: Bayern 2, Sendung vom 14. Dezember 1981) an Schnack zu erinnern. Sein Interesse mag persönlich grundiert sein, war Schnacks Frau Maria (1901–1978) doch eine geborene Glöckler und seine Tante; vgl. hierzu W 1, 449 und 474. Vgl. außerdem Anton Schnack: »Die Geliebte (Für Maria Glöckler)« (in: *Die Flöte* 4 [1922], H. 11, 320f.; wieder in: *Vers und Prosa* 1 [1924], H. 6, 186f. sowie W 1, 134f.). Schnack widmete Maria Glöckler unter anderem den Band »Der Abenteurer« (»Der siebzehnjährigen Ma«; Schnack: *Abenteurer* [1919], [4]) sowie einen Prosatext (Ma. In: *Der Anbruch* 4 [1922], Nr. 7/8, 10f.; wieder in W 2, 7–9), bevor sie 1924 heirateten. Auch in »Herbst« (W 2, 73–75) kehrt »Ma« als »Geliebte« wieder.

³⁹ Vgl. Bridgwater: *Poets* (1985), insb. 96–119, Patrick Bridgwater: *Discovering a Post-Heroic War Poetry*. In: *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918*. Hg. von Franz K. Stanzel. Heidelberg 1993, 43–57, sowie die Übersetzungen in David Roberts (Hg.): *We Are the Dead. Poems and Paintings from the Great War 1914–1918*. Solihull 2012.

⁴⁰ Chris Waller: Anton Schnack (1892–1973). The First World War and the Fate of the Self. In: *Oxford German Studies* 42 (2013), H. 1, 57–76. Waller (ebd., 58) fasst auch die bisherige Schnack-Rezeption knapp zusammen: »The trajectory of Schnack's critical reception as a

4.1.1 Textkorpus

Für Anton Schnacks Frühwerk ist das Sonett konstitutiv, wobei er die Form individuell ausfüllte und ihre traditionellen Grenzen transgredierte. So bildet sein sonettistisches Werk nicht nur im Expressionismus einen poetischen Sonderfall; vielmehr leistet die exzeptionelle ästhetische Faktur der Gedichte darüber hinaus einen wichtigen Beitrag zur Formgeschichte insgesamt, die eigentlich von »kanonisierende[n] Tendenzen zur Reduktion der Vielfalt von Sonettformen«⁴¹ bestimmt wurde. Mit seinen langzeiligen Gedichten stemmt sich Schnack gegen ein zumeist zentrales Charakteristikum der Sonetttdichtung, das sich aus deren Formgenese erklärt: Bereits die ersten »Sonette stellen gegenüber der Kanzonentradition [...] eine Reduktion von Kombinatorik dar«,⁴² und mit seinen zumeist »viertzeihen verse[n]«⁴³ erfuhr das Sonett in der Tat eine Begrenzung, eine »Beschränkung«, in der »sich erst der Meister«⁴⁴ zeigte. Im Bemühen um eine zeitgemäße, adäquate Aktualisierung der Sonettform gingen die Autoren des langen expressionistischen Jahrzehnts unterschiedliche Wege: Während Paul Zech die Versanzahl veränderte und sich dergestalt die Möglichkeit einer freieren Kombinatorik schuf, entdeckte Georg Trakl sukzessive die Reimlosigkeit.⁴⁵ Schnack seinerseits aktualisiert das Sonett durch Langverse, wodurch er es überdies der Prosa annähert. Damit synthetisiert er das Langgedicht, das mit seiner offenen Form zu einem Signum der Moderne wurde,⁴⁶ mit der »besonders straff organisierte[n] Gedichtform«⁴⁷ des Sonetts. Dieses Spannungsverhältnis erwies sich als äußerst produktiv: In den vier Gedichtbänden Schnacks der Jahre 1919 und 1920 sowie den unselbständig veröffentlichten Poemen dieser Zeit finden sich nicht weniger als 112 Sonette, mindestens zwei weitere sind nachgelassen. Mit diesen Langsonetten setzt er zugleich einen formalen Kontrapunkt zur sprachexperimentellen

poet can be simply stated: very strong initial enthusiasm (1920) was followed by virtual silence until a few years after his death when in 1985 Patrick Bridgwater championed Schnack's early poetry (especially »Tier rang«) and then some twenty years later Hartmut Vollmer edited his complete works«.

⁴¹ Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138; zugl. Frankfurt/M. [Habil.] 2001), 209.

⁴² Borgstedt: *Topik* (2009), 486.

⁴³ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Studienausgabe. Hg. von Herbert Jauermann. Stuttgart 2002, 56.

⁴⁴ Johann Wolfgang Goethe: »Natur und Kunst...«. In: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe: 1. Abteilung, Band 6.1: *Weimarer Klassik 1798–1806*. Hg. von Victor Lange. München und Wien 1986, 780.

⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2 und 3.2.2 dieser Arbeit.

⁴⁶ Vgl. Walter Höllerer: *Thesen zum langen Gedicht*. In: *Akzente 2* (1965), 128–130 (wieder in: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. von Ludwig Völker. Stuttgart 1990, 402–404).

⁴⁷ Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004 (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* 9,2), 604.

Lyrik August Stramm,⁴⁸ der seinerseits Wortformen und Syntax destruierte, um das dergestalt verfügbar gewordene Sprachmaterial neu zu arrangieren. Dieses Vorgehen ermöglicht Stramm ein poetisches Verfahren der Reduktion, und so bestehen seine Verse, unter denen sich konsequenterweise kein Sonett findet, mitunter lediglich aus einem einzigen Wort. Diesem Minimalismus, der alsbald breit rezipiert und produktiv imitiert wurde, setzt Schnack einen erzählerischen Stil entgegen, der seine Gedichte geradezu »episch« erscheinen lässt.⁴⁹

Die Sonette verteilen sich ungleich auf Schnacks Publikationen: Unter den zehn *Strophen der Gier* finden sich nur zwei Sonette, während in *Der Abenteurer* die Hälfte der zwölf Gedichte aus Sonetten besteht. In *Die tausend Gelächter* sind bereits acht von vierzehn Gedichten Vierzeiler, und die aus sechzig Gedichten bestehende Sammlung *Tier rang gewaltig mit Tier* versammelt ausschließlich Sonette. Zugleich publizierte er in Zeitschriften und Anthologien weitere 37 Sonette; zwei nachgelassene Sonette blieben unveröffentlicht.

Die individuelle Formung der Sonette Schnacks führte dazu, dass sie oftmals nicht als solche erkannt wurden: Vielleicht übersahen die Setzer manche Versumbrüche in den bisweilen überaus umfangreichen Langsonetten, wobei diese Lapsus – neben kleineren textlichen Ungenauigkeiten – auch in der Werkausgabe nicht immer korrigiert⁵⁰ und entsprechend fehlerhaft von der Sekundärliteratur

⁴⁸ Vgl. Bridgwater: Poets (1985), 99: »It is no chance that he [Schnack] and Stramm alike forsake the middle ground of most war poetry and adopt extreme, and brilliantly successful, measures to express what can only with the greatest difficulty and the greatest art be expressed at all«.

⁴⁹ Bridgwater: Poets (1985), 99, stellt zu Recht fest, Schnacks Gedichte tendierten zu einer »epic dimension«: »Thus Schnack has a form which enables him to produce a type of poem which is at once epic and moral«.

⁵⁰ So übersieht der Herausgeber Hartmut Vollmer beispielsweise in »Sehnsucht nach der Stadt« (W 1, 12) den Endreim von »Waldschluchten« und »Juchten« (V. 12f.); ebenso fehlt ein Umbruch in »Der Tote« (W 1, 49f., V. 10f.; Endreim »Ohr«/»Tor«), »Der Kanal« (W 1, 52f., V. 6f.; Endreim »Vielerlei«/»Geschrei«), »Nächtliche Landschaft« (W 1, 55, V. 9f.; identischer Endreim »Nacht«/»Nacht«), »Der Südliche« (W 1, 131f., V. 10; Endreim »Trog«/»zog«). Fehlerhaft ist ein Umbruch in »Fränkische Nacht« (W 1, 124f.), der bereits nach »Überschattung« (V. 1) anzusetzen ist. Demgegenüber findet sich ein überzähliger Umbruch in »Der Flieger« (W 1, 79f.) nach Vers 11, wo dafür ein Umbruch nach »Ins Gesicht« (V. 12) anzusetzen ist. Weitere überzählige Umbrüche finden sich in »Schweres Geschütz« (W 1, 67) nach Vers 9 sowie in »Profile« (W 1, 122f.) nach Vers 12. Diese Ungenauigkeiten, die bereits in den Druckvorlagen zu finden sind, mindern indes allenfalls marginal den gebrauchspraktischen Wert der Ausgabe, die überdies keine historisch-kritische Gültigkeit beansprucht. Gleichwohl führt dies in Einzelfällen zu einer unerfreulichen Textgrundlage, beispielsweise bei dem Sonett »In Bereitschaft« (W 1, 81). Dieses wurde vor seiner Veröffentlichung in »Tier rang gewaltig mit Tier« bereits zweimal in Zeitschriften veröffentlicht (in: Das Flugblatt [1918], H. 4, 5, sowie in: Das junge Deutschland 2 [1919], Nr. 12, 337), doch nur in der Erstfassung vollständig; Bereits in »Das junge Deutschland« entfielen (versehentlich?) in der Gedichtmitte zwei Verse (die zweite Hälfte von V. 7, der gesamte V. 8 und die erste Hälfte von V. 9). Derart korruptiert stehen scheinbar zwei Waisen in der Mitte des Gedichts, dem sodann ein Sonderfall innerhalb des Werkes Schnacks zugekommen wäre. Darauf weist der Herausgeber indes nicht hin; die Verse 7 bis 9 seien daher hier zur Vervollständigung wiedergegeben (ergänzte Versteile zwischen den Schrägstrichen):

aufgegriffen wurden.⁵¹ Die ungewohnten Langzeilen, die nahezu nie durch Strophenpaten strukturiert werden, erschweren es bis heute, die Gedichte als Spielarten des Sonetts zu erkennen. Was etwa dazu führte, dass bei der systematischen Erschließung der Forschungsdatenbank *Der literarische Expressionismus Online*⁵² nur vier von 57 Sonetten Schnacks als solche identifiziert und verschlagwortet wurden; in vielen Fällen ist überdies durch fehlerhafte Umbrüche der Langverse deren Zählung durcheinandergelassen.

Während Heym und Trakl, Herrmann-Neisse und Zech unterschiedlichen poetischen Themen mit variierten Reimschemata beizukommen suchen, bedient sich Schnack nur weniger Reimkombinationen: Seine 115 Sonette werden durch 24 Reimschemata strukturiert, von denen er achtzehn nur ein einziges Mal verwendet. Fünf Schemata, die im zweiten Quartett neue Reimpaare einführen, finden sich insgesamt sechzehnmal. Mit 81 Nachweisen gliedert jedoch das überwiegende Gros der Gedichte die Reimfolge *abba cddc efg efg*, die sich auch bei Heym (drei Nachweise), Herrmann-Neisse (sieben) und Zech (achtzehn) mehrfach findet.

Anders als die letztgenannten Autoren hätte Schnack bereits in jüngerem Alter mit moderner, expressionistischer Literatur in Berührung kommen können. Die Schule erwies sich hierfür jedoch als der falsche Ort, denn

[d]ie Lehrer liebten nicht die jungen Seelen, die jungen Stirnen, Kontinente der Träume, der Pläne und der Einsamkeit. Sie liebten nur den Buchstaben, den alten, schwarzen Buchstaben, der aus Klosterschulen und dumpfen Studierzimmern übriggeblieben war. [...] Sie liebten nur die Grammatik, das Pensum, das Paragraphierte, das Tote. (W 2, 216f.)

Dies hatte zur Folge, wie Schnack rückblickend konstatiert, dass »[d]er Knabe [...] antibürgerlich, schroff, ablehnend [wurde]. Bewußt stellte er sich weg von ihr [einer Welt unverständlicher Ordnung] und horchte in die Finsternis der Zukunft. Was er hörte, waren Weltunruhe und apokalyptischer Kriegsdonner« (W 2, 216). Dieser »antibürgerliche Affekt und der Haß gegen eine harmonisierende Sicht der Wirklichkeit«⁵³ mag seine spätere Wendung zur expressionistischen Avantgarde sicherlich erleichtert haben.

»In seine goldnen Abende, zu seinen Seen?! ... Ich werde / nicht mehr kommen, ich werde liegen unter Toten mit verworr'nen Bärten, | Ich werde in den Eisenhagel schreiten, halb-lächelnd, reif vor Sehnsucht, die Hände südlich haltend, müde, blutbetaut ... | Ich werde ganz allein sein, ganz in mir, ich werde / unter freiem Himmel liegen, seltsam, uralt, gewichtig«.

⁵¹ Vgl. Waller: Schnack (2013), hier 68, der im Blick auf »Tier rang gewaltig mit Tier« just jene fünf Sonette nicht erkennt, die auch Vollmer übersieht (»For these depictions of the battle-field Schnack chose the sonnet. He had experimented with the form in the earlier volumes, and now all but five of the sixty poems in Tier rang are fourteen-line sonnets«).

⁵² Vgl. Anm. 155 in Kapitel 1.

⁵³ Karl Ludwig Schneider: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg 1967, 58. – Vgl. hierzu auch Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/M. 1977 (Das Abendland 9), 228f.

Inwieweit Schnack mit den Werken zeitgenössischer wie weiterer vorbildhafter Autoren vertraut war, lässt sich nur bedingt rekonstruieren; gleichwohl erleichtern die vereinzelt zu findenden Lektürehinweise, Schnack literarhistorisch zu verorten. Außer einem »Indianerschmöcker[]« für »[z]ehn Pfennige« sowie den obligatorischen »helle[n] griechische[n] Verse[n] aus der ›Odyssee‹ las er »das wilde und zauberhafte Prosagedicht des ›Pan‹ von Knut Hamsun«, »Andersen [...], Jens Peter Jacobsen und Wilhelm Busch«. ⁵⁴ Auch die verbindliche Schullektüre hat ihre Spuren in Schnacks Werk hinterlassen: Hierzu zählen neben den antiken Klassikern Shakespeare, Kant, Kleist, Goethe und Eichendorff. ⁵⁵ Einen weiteren Blick auf das Bücherregal Anton Schnacks nach dem Ersten Weltkrieg ermöglicht die spätere Prosaskizze »Bücher und Wein«: Der Autor bekennt, er sei

kein Büchersammler, der System hat. Alles steht bei mir durcheinander. Ich ziehe sie da heraus und dort, und ich stelle sie auch willkürlich wieder hinein. Wunderbare Bücher habe ich verschenkt; des Glaubens, man soll nur gute Sachen verschenken; es hat sich nicht gelohnt. Schlechte Bücher habe ich behalten, nun, vielleicht sind sie besser, als ich vermute. ⁵⁶

Zwar fällt die folgende Zusammenstellung dementsprechend zunächst unsystematisch aus; Schnack nennt neben Shakespeare eher wahllos eine Ausgabe des *Egoisten* von George Meredith, mit dem *Altbayrischem Bilderbogen* »ein recht seltenes Buch des seligen Heinrich Lautensack« (W 2, 574) sowie hedonistische Trivialliteratur. ⁵⁷ Gleichwohl zeigt die Auflistung weiterer Autoren, dass Schnack rege an der literarischen Moderne partizipierte und mit den Werken zahlreicher Zeitgenossen vertraut war: Ausdrücklich erwähnt er Joachim Ringelnatz, Richard Billinger, Georg Britting, Jakob Haringer, Bertolt Brecht und Erich Kästner. Mit den älteren Vorbildern Hermann Bahr und Karl Kraus vertraut, ⁵⁸ las Schnack im

⁵⁴ W 2, 149, 162, 235 und 23. Vgl. auch den Hinweis auf »die müden und stillen Novellen von J.P. Jacobsen« (W 2, 41) in der Prosaskizze »November«.

⁵⁵ Vgl. hierzu die Hinweise auf »Ovid, Horaz, die Nacktheit des Cäsar« (W 2, 52), Shakespeares »Othello« (W 2, 55), »Kants ›Kritik der Urteilskraft‹« (W 2, 133), die Schnack als Einschlaflektüre verwendet, auf das »Kätzchen von Heilbronn« (W 2, 239f.), Goethes »idyllische[s] Epos ›Hermann und Dorothea‹« (W 2, 563) sowie auf Goethe wie Eichendorff gleichermaßen (»Ich denke an den wandernden Eichendorff und an den Lavendelduft im Reisekleid der Marianne von Willemer« [W 2, 50]). Insbesondere Eichendorff wird von Schnack mehrfach erwähnt, etwa in den Sonetten »Der Geheimnisvolle« (W 1, 120f.) und »Franken« (W 1, 132f.), aber auch in Prosatexten (W 2, 337, 407).

⁵⁶ W 2, 572–574, hier 572 (zuerst in: Rhein-Neckar-Zeitung vom 24./25. August 1974).

⁵⁷ Explizit erwähnt werden neben dem »gesammelte[n] Shakespeare« (W 2, 573) die Werke von George Meredith: *Der Egoist. Roman*. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachw. von Hans Reisinger. Leipzig [1925] (Epikon 3), Heinrich Lautensack: *Altbayrischer Bilderbogen. Prosadichtungen*. Mit 10 Original-Holzschnitten und 10 Zeichnungen von Max Unold und einem Nachw. von Alfred Richard Meyer. Berlin 1920, und Hans W[aldemar] Fischer: *Das Schlemmerparadies. Ein Taschenbuch für Lebenskünstler*. München 1921.

⁵⁸ Vgl. den Brief vom 8. März 1914 (FS B 304): »Hermann Bahr hielt hier jüngst einen sehr geistreichen Vortrag über ›Frauenstimmrecht‹. Leider war ich an dem Tage krank, ich hätte gerne Bahrs Persönlichkeit durch diesen öffentlichen Vortrag kennen gelernt. Dafür

Feld neben dem Jahrbuch des S. Fischer-Verlags »so wie so die größten Schmöker. Ullstein Romane. Köhlers Romanbibliothek und andere Traktate«, zeigte sich jedoch auch vom Tod Georg Trakls »erschüttert«. ⁵⁹

Nicht weniger aufschlussreich ist Schnacks Prosaskizze »Zimmer in der Dämmerung«, die er 1924 in den *Dresdner Neuesten Nachrichten* veröffentlichte. ⁶⁰ Hier »bauen sich Wände und Mauern deiner Bücher auf« (W 2, 354), und im Gestus einer knapp charakterisierenden Apostrophe an den Leser listet Schnack Autoren, die er zu seinen Vorbildern zählt:

Du fühlst den Atem Deiner Lieblinge: Huysmans, dessen magnetischer Satanismus und dessen betrunkene Seele dir Unruhe über die Stirne fegten. Jetzt, in diesem ausgeschleuderten Zwischenlicht, in den Schleiern der steigenden und fallenden Dunkelheit, glüht er wie ein magisches, schwermütiges Auge aus mystischer Schwärze. Von dort strömt der hesperische Harfenschlag hölderlinischer Oden dir entgegen. Das zerstörte Antlitz Hans Jägers neigt sich dir mit schmerzlicher Barmherzigkeit entgegen und ruft sein *Ecce homo* aus den Bekenntnissen der »Kranken Seele«. Aus den obersten Regalen schmettern die Fanfaren der Stendhalschen Renaissance-Novellen. Andreas Ady bestürmt dich mit dem Purpur seiner Gedichte. (W 2, 355)

Werden mit Joris-Karl Huysmans, dessen Dekadenzromane *À rebours* und *Là-bas* früh ins Deutsche übersetzt wurden, sowie Hölderlin zwei Autoren genannt, deren Werke um die Jahrhundertwende bereits breit rezipiert wurden, erhielt Stendhals *Œuvre* zur selben Zeit durch eine achtbändige Werkausgabe Aufmerksamkeit. ⁶¹ 1920 war schließlich die dreibändige Ausgabe von Hans Jägers *Krankes Liebe* erschienen, die in Skandinavien zunächst verboten worden war; den ebenfalls verbotenen Vorgängerroman *Kristiania Bohème* hatte Franz Pfemfert

hörte ich den Wiener »Fackelkönig« Karl Kraus in einer Vorlesung aus eigenen Schriften, zufällig las er auch eine kleinere Satire, die gegen Hermann Bahr gerichtet war und den er mit dem lieben Gott verglich. Ich habe noch nie einen Menschen in dieser flammenden Art vorlesen und vortragen hören«. – Hermann Bahr hielt den erwähnten Vortrag öfter, meldete »Die Fackel« doch bereits in ihrer Ausgabe vom 12. Dezember 1912 (Heft 363–365, 56), er habe »im Auftrage der Ortsgruppe Wiesbaden des Provinzialvereines Hessen-Nassau für Frauenstimmrecht einen besonders für diese Gelegenheit verfaßten Vortrag über das Recht der Frau gehalten«.

⁵⁹ Vgl. die Briefe von Anton an Friedrich Schnack vom 27. Januar und 10. März 1916. In: FS B 304.

⁶⁰ W 2, 354–356 (zuerst in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 16. Februar 1924).

⁶¹ Vgl. zu Huysmans u. a. Achim Aurnhammer: Joris-Karl Huysmans' Supranaturalismus im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption. In: *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau Catholique und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Roman Luckscheiter. Freiburg 2008, 17–42, sowie die Dissertation von Constanze Baethge: *Subversion und Implosion. Die andere Moderne des Joris-Karl Huysmans*. Tübingen 2005 (zugl. Osnabrück [Diss.] 2003). – Zu Hölderlin und seiner Rezeption (indes ohne Erwähnung Schnacks) u. a. Kurt Bartsch: *Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus*. Frankfurt/M. 1974 (zugl. Graz [Diss.] 1972 u. d. T. *Hölderlin und der deutsche Expressionismus*); vgl. auch die Erwähnung »hölderlinsche[r] Verse« in dem autobiographisch grundierten Gedicht »Ich« (W 1, 115f.). – Die »Stendhalschen Renaissance-Novellen« erschienen in den Ausgewählten Werken. Hg. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Band 4: *Renaissance-Novellen*. Übertragen von Max von Münchhausen. Leipzig 1904 [21910] (EA Paris 1855; heute u. d. T. *Italienische Chroniken*).

wohlwollend rezensiert.⁶² Doch dürfte Jæger heute ebenso zu den eher unbekannteren Autoren zählen wie der ungarische Dichter Endre (Andreas) Ady, der in seiner Heimat zu den herausragenden Vertretern der klassischen Moderne gehört. Eine deutschsprachige Übertragung von Gedichten des 1919 verstorbenen Ady erschien jedoch erst 1921, sodass dessen symbolistisch grundierte Verse ohne Einfluss auf das Frühwerk Schnacks blieben.⁶³

Dies gilt nicht für die französische Literatur, wie der Dichter etwa in seinem »Lied an Frankreich« bekennt, das er im Herbst 1919 veröffentlichte.⁶⁴ Das langversige Sonett ist Selbstvorwurf des lyrischen Ich und zugleich poetische Liebeserklärung an das »göttliche[] Frankreich« (V.1), das in der zweiten Person Singular apostrophiert wird. In einem einleitenden Vers der Selbstreflexion hadert das Ich mit sich, »weil ich meine Gewalt über dich trug, mein Schwert dir ins Herz stieß« (V.1). In den folgenden Versen gedenkt es sodann der Vorkriegszeit und reiht präterital persönliche Reminiszenzen zu einer mosaikartigen Eloge der Marianne:

Edel wie du, eine Königin der bewunderungswürdigsten Anmut, seidiger Schönheit
voll, ein Reh, träumend aus südlicher Pracht, mit der ich süß wandelte im Morgen-
hain, an deren Leib ich unendliche vollkommene Wollust genossen, 5
Die Lippen vergoldet von den träumenden Worten Claudels, rosig und trunken von den
blühenden Versen Francis Jammes, ergriffen, beseligt, entzückt,
Berauscht von den schillernden Reimen Baudelaires und Verlaines, Musik der Marseil-
laise dröhnend im Ohr, oh wie haben mich bräutlich die Blumen deiner provença-
lischen Gärten geschmückt!

Mit Charles Baudelaire, Paul Verlaine sowie den beiden miteinander befreundeten Autoren Paul Claudel und Francis Jammes rekurriert Schnack auf vier Schriftsteller, deren Werke im deutschsprachigen Expressionismus breit rezipiert wurden:⁶⁵ Etwa erschienen Jammes' *Gebete der Demut* in einer Übertragung Ernst

⁶² Hans Jæger: Werke. Kranke Liebe. Band 1: Heimkehr. Band 2: Bekenntnisse. Band 3: Gefängnis und Verzweiflung. Potsdam 1920 [Syk kjærlihet, Bekjendelser und Fængsel og fortvilse, dt.]. Hierzu die Rezensionen von Kurt Kersten. In: Neue Rundschau 33 (1922), 1051–1053, und Lou Andreas-Salomé. In: Das literarische Echo 24 (1921/22), 121. – H.J.: Kristiania Bohème. Berlin 1910 [Fra Kristiania-Bohømen, dt.]. Hierzu die Rezension von Franz Pfemfert. In: Die Aktion 1 (1911), Nr. 7, 214.

⁶³ Andreas Ady: Auf neuen Gewässern. Eine Auswahl. Hg. und mit einem Nachw. von Ludwig Hatvany, übersetzt von Zoltán Franyó und Heinrich W. Gerhold. Leipzig, Wien und Zürich 1921. – Vgl. zu Ady u. a. Ernő Kulcsár Szabó (Hg.): Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin und Boston, Mass., 2013, insb. 310–318. – Zum einen erschien die Auswahlausgabe Adys nach den vier Gedichtbänden Schnacks der Jahre 1919/20, zum anderen beschreitet Ady auch formal andere Wege, und so findet sich unter den übersetzten Gedichten kein Sonett.

⁶⁴ In: Das Tribunal 1 (1919), H. 8/9, 103 (wieder in: Der neue Strom 1 [1923/24], 136f.; W 1, 113f.). – Ist der Bezug auf ein Gedicht eindeutig, erfolgen Zitate aus dem jeweiligen Gedicht im Folgenden im Fließtext unter der Angabe des Verses.

⁶⁵ Vgl. auch die weiteren Erwähnungen der Dichter in Texten Schnacks: So wird etwa Claudel in »Sie« (W 1, 138f.) genannt, Jammes in dem Gedicht »Kleiner Esel gesucht« (W 1, 240) sowie der Prosaskizze »Straßen des Vogelzugs« (W 2, 274).

Stadlers als neunter Band des ›Jüngsten Tags‹ im Leipziger Kurt Wolff Verlag.⁶⁶ Alle genannten Autoren verfassten zudem Sonette, sodass sich Schnack möglicherweise auch formal an ihnen orientieren konnte; dies gilt insbesondere für die langzeiligen Gedichte von Jammes in Stadlers Übertragung. Sein ›Lied an Frankreich‹ schließt sodann mit einer Zusicherung des lyrischen Ich, die sich gleichwohl als Fehleinschätzung erweisen sollte: »niemals wieder wird über dich das Entsetzliche rauschen, das Gewaltsame, Schamlose: Krieg« (V. 14).

Zu weiteren Vorbildern Schnacks, der außerdem ›japanische Romane las, Aventuren von Charles de Coster‹,⁶⁷ zählen ferner Jean Paul wie Max Dauthendey.⁶⁸ Früh zeitigten diese Lektüreeindrücke eine eigene literarische Produktion; von Schnacks poetischer Initiation kündigt ›Erstes Gedicht‹ (W 1, 123), bei dem es sich jedoch mitnichten um sein erstes Poem, sondern vielmehr um eine im distanzierten Präteritum gestaltete Erinnerung daran handelt. Schnack stilisiert sich hier wie in dem autobiographisch grundierten Gedicht ›Ich‹ zu einem Knaben, ›der Verse schrieb, gedrechselt, narkotisch, einer Sechzehnjährigen, in der alles war« (W 1, 115), und der glaubte, er ›würde geliebt, [...] weil ich Gedichte mit roter Tinte schrieb‹.⁶⁹

4.1.2 Interpretationen

Strophen der Gier, Der Abenteurer und Die tausend Gelächter

Die Liebe und ihre Erscheinungsformen benennen zugleich ein thematisches Charakteristikum der Dichtungen Anton Schnacks, der wohl nicht zufällig als ›Mädchen‹-Schnack bezeichnet wurde.⁷⁰ Augenfällig wird dies bereits an den

⁶⁶ Francis Jammes: Die Gebete der Demut. Übertragung von Ernst Stadler. Leipzig 1913 (Der Jüngste Tag 9; ²1917).

⁶⁷ W 1, 116. – Charles de Coster: Tyll Ulenspiegel und Lamm Goedzak. Legende von ihren heroischen, lustigen und ruhmreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderen Orts. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Jena 1911 (La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d’Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs, dt.).

⁶⁸ Vgl. W 1, 462f.: »Sucht man nach literarischen Vorbildern für Schnacks meisterhafte Fusion von poetischer Phantasie und scharfsichtig-kennntnisreicher Realitätsbeschreibung, wird man an den großen fränkischen Dichter Jean Paul zu denken haben, auf den sich Anton Schnack bei seiner Huldigung Frankens auch explizit berief [...].« In einem Rundfunkporträt würdigte Schnack Max Dauthendey und führte sodann beide Dichter zusammen: Jean Paul sei »der König unter den Metaphorikern, der Riese unter den Formern von Bildern und Bildwendungen. Max Dauthendey ist zumindest Kronprinz der gleichen Gattung« (Anton Schnack: Max Dauthendey. Dem Dichter der Weltfestlichkeit zum 100. Geburtstag. In: DLA, A:Schnack, [6]; hier zit. nach W 1, 464). – Vgl. ferner die Erwähnungen Dauthendeys in Gedichten Schnacks (W 1, 314, 322).

⁶⁹ W 2, 223. Vgl. auch W 2, 573.

⁷⁰ Vgl. Krolow: Gedenkwort (1974), 231, Dieter Hoffmann: Nachruf auf Friedrich Schnack. In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur 28 (1977), 82–86, hier 83, W 1, 466, und Loscher: Dichterbrüder (2012), 44.

drei schmalen Gedichtbänden des Jahres 1919, in denen er sich zugleich sukzessive der Sonettform nähert. Nach einigen verstreuten Publikationen während des Ersten Weltkriegs veröffentlichte der Dichter mit den *Strophen der Gier* seine erste eigenständige Gedichtsammlung, deren ästhetische Faktur expressionistische Einflüsse nicht verleugnet:

The language of the poems in *Strophen der Gier* is replete with Expressionist features: abstraction, exclamations, imprecations, invocations, stop-start sentences interspersed with lengthening lines, unusual syntax, a general sense of escalating tension and of hectic pace, an insistent tone, questions introduced by »wer« left hanging in the air, the accumulation of substantives and powerful verbs, then substantives standing alone – everything enlisted in the service of an imperious lyrical I.⁷¹

Inhaltlich können die zehn Gedichte der Sammlung, von denen vier bereits vorab in Zeitschriften veröffentlicht worden waren, drei thematischen Schwerpunkten zugeordnet werden, die Schnack bisweilen amalgamiert: Landschaft, Stadt und Liebe. »Abend« und »Abendlied«, die den Zyklus eröffnen, scheinen in ihrer tageszeitlichen Metaphorik zunächst einen landschaftlichen Akzent zu setzen, doch »flüstern« aus den »braunen Ackerflächen am Hügelhang« bereits »heiße[] Liebesworte[]« (W 1, 7). Im zweiten Gedicht gibt sich ein lyrisches Ich zu erkennen, das die eigene Adoleszenz reflektiert, welche auch eine animalische Sexualität impliziert: »Noch eben Kind und Aufblick, schmales Kerzenlicht, Scherz und Gebet: nun Krankheit, Brut und Gier...«. Das leidenschaftliche Verlangen verstärkt sich in den folgenden Gedichten »Erna Biëlka«, »Liebesstrophe« und »Weib«, die »Bacchusfest« wie »Tollheits-Dunkel« (W 1, 9) feiern. Der melancholischen Erinnerung »An eine Gespielin« der Kindheit folgen mit »Träumerei im Café« und »Sehnsucht nach der Stadt« zwei Gedichte, die durch ihre Titel im »Rauch weißer« beziehungsweise »exotischer Zigaretten« (W 1, 11f.) zwar urbane Assoziationen wecken, diese jedoch nur bedingt einlösen. Vielmehr kontrastiert Schnack städtische und ländliche Sphäre, wie insbesondere »Sehnsucht nach der Stadt« verdeutlicht. Dieses bildet zusammen mit dem nachfolgenden »Sonett der Gier« den sonettistischen Teil der Sammlung, bevor es in der abschließenden »Ode an Lulu« zu einer Vereinigung kommt, in der es »nicht Ich, nicht Du« gibt, sondern »nur Zweiheit-Einheit, Ineinanderfließen« (W 1, 14). Die Zueignung der zwanzig Verse umfassenden Ode an Frank Wedekinds *Lulu* lässt jedoch vermuten, dass das Wir »does not represent a perfectly balanced and equal blend of desires and needs«,⁷² sondern dass die Liebe in ihrer janusköpfigen erfüllenden wie destruktiven Gestalt geschildert wird.

Im Blick auf Schnacks Umgang mit der Sonettform lassen sich bereits anhand von »Sehnsucht nach der Stadt« und »Sonett der Gier« paradigmatisch einige Merkmale aufzeigen, welche das weitere Schaffen des Dichters prägen. Beide Gedichte sind strophisch ungegliedert, was die Erkennbarkeit des ohnehin vornehm-

⁷¹ Waller: Schnack (2013), 61.

⁷² Waller: Schnack (2013), 61.

lich graphisch-visuell zu bestimmenden Sonetts⁷³ weiter mindert; in »Sehnsucht nach der Stadt« führt dies zu einem fehlerhaften Satz des zweiten Terzetts. Die strukturierende Funktion der Strophenspatien übernehmen andere Wortfiguren, neben Homoioteleuta vor allem Anaphern: Letztere rahmen in »Sehnsucht nach der Stadt« das erste Terzett sowie im »Sonett der Gier« das zweite Quartett; zahlreiche Figuren wie Assonanzen, Binnenreime oder Geminatio unterstützen die Binnengliederung der Verse und Strophen. Anders als Stramm entwickelt Schnack seine Gedichte nicht aus der sprachlichen Reduktion, sondern sucht durch ein episch-narratives Element das poetische Sujet möglichst umfassend zu schildern. Hierzu bedient er sich insbesondere der Reihung, und so wird »Sehnsucht nach der Stadt« durch 28, das »Sonett der Gier« gar durch 42 Kommata organisiert. Nur selten erfahren diese Asyndeta eine polysyndetische Auflockerung: Im ersten Sonett, das 205 Wörter umfasst, findet sich die Verbindungspartikel »und« neunmal, im zweiten Sonett bei 209 Wörtern nur mehr fünfmal.

Schnacks Sonette schwächen somit den Endreim, der in den Langversen nahezu untergeht, gleichwohl nie verschwindet; nur selten verwendet der Dichter unreine Reime oder reimlose Verse. Doch marginalisieren Langverse und wechselnde Versmaße die Bedeutung der Reimschemata; sie nähern die Gedichte der Prosa an, ohne dass es jedoch zu einer vollständigen Auflösung käme. Indem Schnack seine Gedichte narrativ strukturiert, seine Prosatexte wiederum lyrische Eigenarten aufweisen, kommt es zu Gattungsinterferenzen;⁷⁴ rückblickend verweist der Dichter hierbei insbesondere »auf das von Baudelaire und Mallarmé geprägte und etablierte ›Poème en prose‹« und folglich auf eine Form, »die den Lyriker mit dem Erzähler und Feuilletonisten verband«.⁷⁵ Sucht man nach weiteren Vorbildern, wäre – neben Francis Jammes – »vor allem an Walt Whitman, aber auch an Ernst Stadler« (W 1, 450) zu denken. Diese prosanahen Langverse übernehmen zugleich die Funktion, einzelne Sujets umfassender zu schildern; Georg Heym, Georg Trakl, Max Herrmann-Neisse oder Paul Zech bedienen sich hierfür oftmals zyklischer Strukturen, während sich in Schnacks Gedichtbänden keine mehrteiligen Sonette finden. Seine Intention war es vielmehr, »die Fülle, die Komplexität und

⁷³ Vgl. Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln, Weimar und Wien 2002 (*Pictura et poesis* 9; zugl. Konstanz [Habil.] 1994).

⁷⁴ Diese Wechselwirkungen sind bislang nur ansatzweise erforscht. Während Jörg Schönert/Peter Hühn/Malte Stein: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin (u. a.) 2007 (*Narratologia* 11), ein theoretisches Instrumentarium für die narratologische Analyse poetischer Texte bereitstellen und in zwanzig paradigmatischen Interpretationen dessen Belastbarkeit erproben, unternehmen Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius (Hg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin (u. a.) 2011 (*Trends in medieval philology* 16), einen mediävistischen Versuch, den Transgressionen der Gattungsgrenzen nachzuspüren und deren Analyse für die Interpretation nutzbar zu machen.

⁷⁵ W 1, 456. – Vgl. ferner Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen 2005 (*Communicatio* 37; zugl. München [Habil.] 2003), insb. 347–365.

den raschen Verlauf des erlebten Geschehens und der verschiedenen Sinneswahrnehmungen in assoziativen und additiven bilderreichen Sprachketten, mit stakkatohaftem Rhythmus und häufigen Enjambements, ästhetisch zu erfassen« (W 1, 450f.). Trotz der material- und wortreichen Bezüge entsteht jedoch bisweilen der Eindruck einer undifferenzierten Aneinanderreihung; »[d]urch diese langen Zeilen erscheinen die Gedichte [...] oftmals überladen und bewirken so eine recht anstrengende Lektüre« (W 1, 451).

Disparat erscheinen Schnacks Verse jedoch keineswegs, denn oft wirkt die grundierende gemeinsame Motivik sehr fugend. Verglichen mit den *Strophen der Gier* intensivieren die zwölf Gedichte des *Abenteurers* die Liebesthematik, was sich nicht nur in den beiden beigegefügtten Holzschnitten Hermann Keils andeutet, sondern eindrucksvoll etwa die Sonette »Sexus« und »Ekstase« belegen (W 1, 18f., 23f.); achtmal wiederholt allein in »Sexus« das lyrische Ich die emphatische Interjektion »oh«. Die Figur des Abenteurers evoziert einerseits eine literarische Tradition,⁷⁶ trägt jedoch andererseits als mehrfach wiederkehrende Inkorporation des lyrischen Ich autobiographische Züge Schnacks, der an anderer Stelle bekennt: »Dies bin ich: ein Abenteurer, schlank, bodenlos dunkel« (W 1, 115). Der Abenteurer ist somit keineswegs nur »a restless, homeless nomad, self-pitying sometimes, selfmythologizing often«,⁷⁷ sondern auch ein selbstbewusster Till Eulenspiegel.⁷⁸

Im Gegensatz zu den weiteren expressionistischen Gedichtsammlungen Schnacks sind die sechs Sonette des *Abenteurers*, die wie die übrigen Gedichte des Bandes wohl »bereits in der Bozener Zeit, also 1913/14 [entstanden]«,⁷⁹ strophisch gegliedert; nur mehr vierzehn verstreut veröffentlichte Sonette sollte Schnack ebenfalls strophisch segmentieren.⁸⁰ Wartet »Wunsch vor dem Schlaf« (W 1, 25f.) mit einem petrarkischen 4-4-3-3-Schema auf, fasst der Dichter in »Sexus« (W 1, 18f.) die Terzette zum Sextett (4-4-6), im titelgebenden Eröffnungsgedicht »Der Abenteurer« (W 1, 17) sowie in der thematisch verwandten »Abenteuerliche[n]

⁷⁶ Waller: Schnack (2013), 61f., setzt in semantischer Verknennung »Abenteurer« und »Wanderer« synonym, um sodann einen Bogen von Goethe über Wilhelm Müller, Heine, Nietzsche und Frank Wedekind bis hin zu Walter Flex zu schlagen; Waller übersieht gleichwohl Hölderlins Gedicht »Der Wanderer«. – In der Studie Friedemann Spickers: Deutsche Wanderer-, Vagabunden- und Vagantenlyrik in den Jahren 1910–1933. Wege zum Heil – Straßen der Flucht. Berlin 1976 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 190 = N. F. 66), wird Schnack nicht erwähnt.

⁷⁷ Waller: Schnack (2013), 62.

⁷⁸ Vgl. Anm. 67.

⁷⁹ Glöckler: Gedichtbände (1976), 22. – So (allerdings ohne weiteren Beleg) auch W 1, 449: »Die Entstehung der Gedichte des Bandes »Der Abenteurer« geht auf die Vorkriegszeit in Bozen zurück, als Schnack sich einem rauschhaften und ausschweifenden südlichen Leben hingeeben und ungestüm nach Orientierungen für seine Existenz gesucht hatte [...]«.

⁸⁰ Vgl. »Profile« (4-7-4 [recte: 4-4-3-3]), »Am Main« (4-4-3-3), »Seltsame Landschaft« (4-4-6), »Landschaft bei Aschaffenburg« (4-4-3-3), »Musik des Leibes« (4-4-6), »Maria am Feldrain« (4-4-6), »Die Abtei« (4-4-6), »Sie« (4-4-4-2), »Die Städte« (4-4-6), »Schloß in Burgund« (4-4-3-3), »Die Tänzerin« (4-4-3-3), »Ferne Geliebte« (4-4-3-3), »Du« (4-4-6), »Nacht in einem fremden Zimmer« (4-4-6) (W 1, 122f., 125–128, 133f., 136f., 138, 140–144).

Silhouette« (W 1, 19f.) Quartette wie Terzette zum Oktett beziehungsweise Sextett zusammen (8-6).

In diesen Gedichten entfaltet Schnack wiederum seine Poetik der assoziativen Reihung, steigert sie jedoch verglichen mit den *Strophen der Gier*; beispielsweise wird »Der Abenteurer« durch insgesamt 77 Kommata strukturiert.⁸¹ Schnack lässt sich hierbei von klanglichen wie semantischen Analogien leiten, setzt insbesondere jedoch auf leitmotivische Wiederholungen, im Fall des Titelgedichts etwa auf die Relativformel »einer/n, der«. Trotz parataktischer Reihungen entsteht hierdurch ein poetisches Kontinuum, in dem sich zahlreiche intratextuelle Bezüge entwickeln. Metaphorischer Ausgangspunkt des »Abenteurers« sind optische Eindrücke »des ›seh-süchtigen‹ Dichters« (W 1, 450), wie das achtfach wiederholte Verb »sehen« (V. 1–4, 14) unschwer erkennen lässt; akustische oder olfaktorische Sinneseindrücke stehen demgegenüber mit jeweils nur einer Belegstelle zurück. Das Geschaute erweist sich als eine expressiv-eindrückliche Szenerie von »Krankheit, Verrohung, Gier« (V. 2), deren Bilder bisweilen an Dichtungen Georg Heyms erinnern (»aus Kanaltiefe voll unheimlichem Rattengetier«, »Mal des Wahnsinns, das Gehirn erkrankt«; V. 3, 7), obgleich sie auf deren dämonisch überhöhte Motivik verzichten. Der zeitliche Bezug wird durch den Verweis auf die biblische Abisag/Abischag bis in eine alttestamentarisch-mythische Vorzeit ausgedehnt – und sogleich filmschnittartig überbrückt, indem die Pflegerin Davids in »jauchzenden Cafés« (V. 14) zu finden ist. Das Gedicht, in dem die Titel aller drei 1919 erschienenen Sammlungen Schnacks wiederkehren,⁸² reflektiert überdies die Erfahrung einer poetologischen Initiation wie Adoleszenz: Der weitgereiste Abenteurer ist »Einer, der alle Gärten der Welt kannte, die wilden, verwahrlosten« (V. 10). Hier knüpft Schnack nicht nur an den romantischen Garten Eichendorffs an, sondern rekurriert auch auf Stefan George: So durchschreitet der Abenteurer dessen »totgesagten Park«,⁸³ ist er doch »einer, der die Springbrunnen liebte, die blauen, in verlassenen Parks, darüber der Sturz von Gestirnen | Gelblich in die westliche Nacht, wo er die Flöte blies, melancholisch, herb« (V. 11f.). Nicht nur berücksichtigt er in dieser Sphäre der kultivierten Natur das Georgesche Gebot der Schau,⁸⁴ wie die Dominanz optischer Metaphern verdeutlicht, vielmehr gelangt er im Flötenspiel zu einer eigenen ästhetischen Produktion. Diese entwirft keine

⁸¹ Krolow: Gedenkwort (1974), 232, prägt hierfür den metaphorischen Terminus der »Wortgirlande«; Vollmer (W 1, 451) den der »assoziativen und additiven bilderreichen Sprachkette[]«.

⁸² »Der Abenteurer« (Titel), [Strophen der] »Gier« (V. 2), [Die] »tausend Gelächter[]« (V. 7).

⁸³ Stefan George: Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4: Das Jahr der Seele. Berlin 1928, 12. – Die zentrale Bedeutung des Parks als poetologisch-ästhetizistisches Symbol erhellt auch Georges Vorrede zur zweiten Ausgabe des »Jahrs der Seele« (ebd., 7), in der er darauf hinweist, dass das »landschaftliche Urbild [...] durch die Kunst solche Umformung erfahren« habe, »dass es dem Schöpfer selber unbedeutend wurde«.

⁸⁴ Die Aufforderungen in V. 1 des Gedichts Georges (»Komm in den totgesagten Park und schau«) bilden den Auftakt einer weiteren Reihe von Imperativen, die das Gedicht strukturieren (»nimm«, »Erlese«, »küsse«, »flücht«, »Vergiss« [nicht], »Verwinde« [V. 5, 8f., 12]).

konsistente Poetologie; vielmehr erscheint das Gedicht in seiner Reihung als »ein Torso wilder Schönheit« (V.4).

Das lyrische Ich, das im zweiten Gedicht des *Abenteurers* erstmals explizit erscheint, behauptet sich im Folgenden als Sprecher der Gedichte; lediglich im vorletzten, »Einer Italienerin« gewidmeten Gedicht bleibt es ungenannt. Es

presides once again as a kind of Lord of Misrule while numerous women emerge in a highly charged, intensely sexual, nostalgic haze. They are exotic [...], they participate in the lyrical I's more or less perverse and grotesque games, they are whores and courtesans, they are dancers [...]. A scene is set (a dance, a ball, an orgy), pandemonium and licentiousness prevail, and the lyrical I appears *not* to restore order, but to act as hat-waving centre of attention, as musketeer-adventurer-libertine observing the orgy in almost voyeuristic fashion[.]⁸⁵

So huldigt das lyrische Ich in dem Sonett »Sexus« weniger der Liebe denn der Libido: Ausgehend von der Synekdoche »Knie« entwerfen die *partes pro toto*, mit denen das apostrophierte Du umschrieben wird (Haar, Nacken, Achseln, Arme, Hand, Brust, Schenkel, Knie, Knöchel), einen petrarkistischen Schönheitspreis unter expressionistischen Vorzeichen. Doch auch hier ist keine Erfüllung zu finden: Die Terzette bleiben paargereimt unverschränkt, das Ich bittet um »Gnade«, bevor es zuletzt »schwül verendete und dunkelrot verschwand« (V.1, 14).

Variieren die folgenden Gedichte dieses Thema, bildet das Sonett »Ekstase« (W 1, 23f.) einen formalen Sonderfall: Hier konterkariert die strophische Gliederung das Reimschema, indem das Oktett um einen Vers erweitert und das Sextett um einen Vers verkürzt wird (9-5). Dies bildet die rauschhafte Entrückung des lyrischen Ich ab, das zunächst mit der dreifach wiederkehrenden Formel »ich weiß« und »ich erinnere mich« die »Inbrunst einer Liebe« im Gedächtnis bewahrt (V. 1, 3, 6f.). Der Einschnitt an der um einen Vers verschobenen Sonettgrenze zeitigt gleichwohl amnesische Wirkung: »Ich weiß nichts mehr«, wiederholt das lyrische Ich dreimal ungläubig.⁸⁶ Während das Ich die Erinnerung an den als ekstatisch empfundenen Zustand nicht zu konservieren vermag, entsinnt es sich Details, die von sinnlicher Naturverbundenheit zeugen: Es hat nicht vergessen, »[...] daß braune Käfer krochen über uns schwerfällig, feierlich; daß anfang | Ein Ton unter meinem Herzen schwankend zu schlagen, hoch und fieberhaft; ich weiß nur, daß Nacht sprach über dem Tale | Seltsames Zeug, heißes, schlaffes [...]« (V. 12–14).

Der Ekstase folgt die »Müdigkeit« (W 1, 24f.), das Ich äußert einen »Wunsch vor dem Schlaf« (W 1, 25f.), bevor es zuletzt von hölderlinscher »Umnachtung« (W 1, 27) umfassen wird. Ihr hält auch die äußere Form nicht mehr stand, und so blickt das Ich im zweiten Quartett und ersten Terzett des strophisch nicht gegliederten Sonetts auf sein exzessives Leben zurück. Dieser zumeist glücklichvoll

⁸⁵ Waller: Schnack (2013), 62; Hervorhebung im Original.

⁸⁶ V.10f. – Damit ähnelt es dem lyrischen Ich in Hofmannsthal's Sonett »Mein Garten«, das ebenfalls in Vers 10 bekennt: »Ich weiß nicht wo...« (Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band 1: Gedichte 1. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt/M. 1984, 20).

empfundene Vergangenheit wird in den rahmenden Strophen eine Gegenwart entgegengesetzt, die sich in Vers 11 in einem Tempuswechsel niederschlägt: »das alles trag ich und nun trag ich dies«. Das auf sich zurückgeworfene Individuum erleidet

[...] Armut, Bedrückung, Angst, Verfinsterung und Weh,
Kraftlosigkeit; nun trag ich ein Gehirn voll Nacht, voll Dunkelheit, voll Rauch, nun bin
ich ganz durchflossen
Von Müdigkeit, nun blühe ich rot unter der Stirne, seltsam, schön, nun verfaule ich
unter der Haut, hänge hinab zum Tod
Mit Brand im Antlitz, leise bin ich, ein Lied, ein herbstliches, Erde werde ich werden
und auf den Straßen liegen, alt, wie Kot... (V. 11–14)

Schnack bezieht diese Verse, die in Enjambements von der zunehmenden Verdunkelung zeugen, eng auf den Beginn des *Abenteurers*⁸⁷ und stärkt dergestalt die zyklische Struktur der Sammlung; als »selige Sehnsucht« bleibt dem gezeichneten, gebrandmarkten lyrischen Ich allenfalls sein Fortleben im Lied, dem herbstlichen.

Ein solches stimmen *Die tausend Gelächter* an, Schnacks dritte selbständige Veröffentlichung des Jahres 1919, in der das Sonett andere Strophenformen erstmals quantitativ übertrifft. Die Intonation dieses vielstimmigen Gelächters hebt mit dem ersten Vers des eröffnenden Gedichts an: »Da stand ich mitten im Gedränge« (W 1, 31). Das lyrische Ich behauptet im Gewoge sinnlicher Eindrücke seine Präsenz,⁸⁸ variiert bekannte Themen und fügt ihnen weitere hinzu. Zwar erweist sich weiterhin die Liebe als dominantes Sujet, wie bereits die Titel mehrerer Gedichte unschwer erkennen lassen (»Ode der Liebe«, »Sie und Ich«, »Großes Gefühl«), doch finden sich zumindest drei weitere signifikante Verschiebungen und Akzente: Die Musik wird zu einem motivischen Orgelpunkt, die Landschaft als Seelenlandschaft überhöht und das Triebhaft-Animalische gewinnt an Bedeutung.

Als »Klinggedicht« scheint das Sonett eine besondere Affinität zur Musik zu haben,⁸⁹ und Schnack lotet dies in den *Tausend Gelächtern* erstmals systematisch aus; weitere Gedichte wie »Sterne«, »Ich trug Geheimnisse in die Schlacht«, »Der Schlaf am Tagliamento«, »Sturz der Reichen« oder »Der Geheimnisvolle« (W 1, 74f., 84f., 93f., 116f., 120f.) zeugen davon, dass sich die Erkundung der musikalischen Metaphorik auch über die *Gelächter* hinaus als tragfähig erwies. Diese

⁸⁷ In motivischer Ähnlichkeit lauten die ersten beiden Verse des eröffnenden Gedichts: »Ein dunkles Angesicht, aus dem Süden, verbrannt, verwehrlos, geätzt von Lastern; wer es sah | Quer vor einer Lampe, quer vor einem Lichtwurf, sah Krankheit, Niedergang, Verrohung, Gier« (W 1, 17).

⁸⁸ Waller: Schnack (2013), 63, stellt fest, dass das lyrische Ich in allen Gedichten auftrete – mit Ausnahme des letzten, »Unrast« überschriebenen Gedichts. Gleichwohl ist implizit auch in »Unrast« auf ein lyrisches Ich als Sprecher des Gedichts zu schließen, da siebenmal ein »Du« direkt angesprochen wird.

⁸⁹ Vgl. den Sammelband von Sara Springfeld/Norbert Greiner/Silke Leopold (Hg.): Das Sonett und die Musik. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012. Heidelberg 2014 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320).

Motivik wird in vierfacher Weise poetisch ausgestaltet: (1) Im unspezifischen Rekurs intensiviert Musik im allgemeinen synästhetische Verdichtungen; Schnack differenziert diese sodann (2) durch die Nennung spezifischer Instrumente wie Klavier, Flöte oder Oboe oder (3) durch die Bezugnahme auf bestimmte Komponisten (vornehmlich Mozart und Beethoven). Ferner lotet er (4) durch Bezüge auf das tonale Dur-Moll-System die mit diesem verbundene emotionale Codierung aus. Mitunter kombiniert Schnack mehrere Aspekte der musikalischen Metaphorik, etwa in den Eingangsversen des Sonetts »Sie und Ich«:

Sie so verklärt: ich, der im Dunklen saß, ich, der Musiken kannte, gewaltig, Akkorde
in Es,

Rote Gemälde, Gelächter (ganz moll), Frauen in Seiden und fürstlichen Pelzen, Spring-
quellen im Grün [...]. (W 1, 32, V. 1f.)

Das lyrische Ich bedient sich zahlreicher optischer wie akustischer Eindrücke, um in einer sinnlich dichten Atmosphäre sein Verhältnis zu einer Frau von »schweigsamer Noblesse« (V. 4) zu ergründen. Schnack erweist sich hierbei als Meister der Kontraste: Verklärte Helle steht Dunklem gegenüber, komplementär kontrastieren Rot und Grün, fröhliches Gelächter ertönt in melancholischem Moll. Derlei Kontraste kennzeichnen auch unterschiedliche Wesensanteile des lyrischen Ich, wenn es in der »Ekstase im Tanz« (W 1, 34f.) bekennt, es sei »ein azurblaues Gefäß mit Dur und Moll in den Stirngalerien«. In verbloser Direktheit entwirft Schnack eine abendliche Szenerie, deren Unmittelbarkeit durch musikalische Bilder ins Metaphorische transformiert wird; das Gespräch zwischen Frau und Mann wird zu einem Duett von Geigen und Hörnern: »Der Saal voll Rauch. Gelächter aus den Kehlen. Musik aus Geigenstreichen, roten Hörnern. Cellos voll Traurigkeit und zarter mollakkordner Süße« (V. 1). In sinnenfroher, unauflöslicher Synästhesie amalgamiert Schnack im zweiten Terzett musikalische und optische Impressionen:

Wenn auch die Abendwinde fürstlich gehen, ich will bleiben, nordisch ist ihre Schlank-
heit gebogen in die rosanen Walzer der Klaviere,

In die großen schwarzen Molls, in die Akkorde aus Des-Dur, irr und gelb, ich will die
Nacht verrauschen lassen mit dem Stirnband der Sterne, mit der Luft aus Seide [...].
(V. 1, 11f.)

Schnack komponiert eine »Musik des Leibes« (W 1, 128), und eine instrumentale Differenzierung erfahren die »Konzerte dumpf in Moll« oder die »Akkorde in funkelnendem Dur«⁹⁰ sodann insbesondere im Sonett »Aus Dunkelheit hinausgewandert« (W 1, 37f.). Das strophisch ungliederte, inhaltlich zweigeteilte Ge-

⁹⁰ W 1, 39 und 121. – Vgl. in ähnlicher Metaphorik etwa auch »Der Schlaf am Tagliamento« (W 1, 93f., hier 94): »Dabei der Musik braunes Moll«, »durchheult von hohen windgen Wirbeln mit schrillen Cis«. Weitere Gedichte wie »Rausch« erweitern sodann Schnacks poetischen Quintenzirkel: »Tapferes Marschleid der Bersaglieri, Ginas müde Kanzone, glühend in Cis und Gis« (W 1, 119). Vgl. auch »Die Tänzerin« (W 1, 142: »E-Dur«) sowie den Brief vom 23. Januar 1916 (»Dur und fernes Moll«; FS B 304).

dicht beschreibt den Ausgang des lyrischen Ich aus »Dunkelheit«, »Staub« und »Enge« auf einem Weg, der »hinein in's Licht« führt (V. 1, 5f.). Während sich die Quartette in fortgesetzten, lokalpräpositional wie -adverbial strukturierten Reihungen (»aus«, »wo«) der »Nacht, | Zerfetzt, uralt und böse« (V. 6f.) widmen, markiert die Sonettgrenze einen Umschwung, der sich sprachlich in einem vierfach fortgesetzten Binnenreim »Da«/»Sah« niederschlägt: »Da glühte mein Gesicht | Weiß, melancholisch, geistig. Da lag es an den Fenstern vor den Gärten. Sah wachsen riesig über Dächern viele Ampeln, Lampen, bogig, grell. Sah eine Frau in Samt [...]« (V. 8f.). Als bald ertönt »Lärm, gewaltig. Läufe rauschender Klaviere«, und »Musik köstlich stieg aus Flöten, Klarinette, dunkler Oboe«. ⁹¹ Im konkreten Sinn kämen als Komponisten dieser Werke insbesondere Mozart und Beethoven in Betracht, ⁹² doch sucht Schnack in einem weiteren Sinne, die »[r]ätselhafte[n] Musiken« zu erfassen, welche »die Welt [umbrausen]«, den »donnernde[n] Rhythmus« von »Millionen Füße[n]« (W 1, 117) – oder die Musik ist schlicht eine »Musik des Leibes« (W 1, 128) und damit Metapher körperlicher Sinnlichkeit. Im Sinne eines Gesamtkunstwerks ⁹³ vereint wohl insbesondere ein Sonett Schnacks, das in Rockenbachs *Junge Mannschaft* aufgenommen wurde, synästhetisch Aspekte unterschiedlicher Kunstformen: Als poetischer Text beschreibt es in farbenfroher

⁹¹ V. 10 und 12. – Schnack bespielt in weiteren Gedichten diese oder weitere Instrumente; vgl. »Einer Italienerin« (W 1, 26: »E-Saite der Mandoline vom letzten Bajazzo«), »Marsch« (W 1, 46: »Geigenspiel«), »Im Granatloch« (W 1, 69f., hier 69: »Spiel auf einer roten Flöte«), »Ich trug Geheimnisse in die Schlacht« (W 1, 84f.: »Trompeten in Konzerten von Beethoven«, »Geigenspiel aus italienischen Opern«), »Seltsame Landschaft« (W 1, 126: »aus Fenstern steigt Musik, die Weichheit einer Geige«), »Landschaft bei Aschaffenburg« (W 1, 127: »Flötenspiel im Morgen«), »Einer fränkischen Bäuerin« (W 1, 129f., hier 130: »Die schrille Klarinette am Kirchweihstag«), »Sie« (W 1, 138f., hier 138: »Gesang bei Oboe und Beiern«), »Schloß in Burgund« (W 1, 141: »Flötenmusik«), »Die Tänzerin« (W 1, 142: »Harfen, alte Geigen, Zymbalklingen«), »Das Fort« (W 1, 144f., hier 145: »Fern flüstern Geigen«)

⁹² So gestand Schnack in dem autobiographischen Gedicht »Ich« (W 1, 115f., hier 115) ein, dass er »nach Mozartschen Opern ergriffen schluchzte«, und an anderer Stelle, dass »Musik« von Beethoven« zu den Dingen zähle, die »Herzklopfen macht[en]« (W 2, 245). – Vgl. hierzu überdies etwa die Gedichte »Abenteuerliche Silhouette« (W 1, 19f., hier 20: Das Ich verweilt bei einer Frau »am Abend lange: um Tee zu trinken, um zu musizieren Mozart«), »Sterne« (W 1, 74f., hier 75: »[...] und auch saht ihr meine Hand, | Noch voll von Beethovenschen Symphonien, voll Serenaden in As-Dur«), »Ich trug Geheimnisse in die Schlacht« (W 1, 84f., hier 84: »Konzert[] von Beethoven«) und »Sturz der Reichen« (W 1, 116f., hier 116: »Aus Samt stürzen sie, die Erhabenen, aus den Goldabenden der Konzerte, wo sie feierlich saßen unter Beethovens dunklen Molls«, »Traurige, die niemals Mozart'sche Opern sehen konnten«). Das lyrische Ich erfreut sich ferner, »dies gekannt zu haben: Meer, Mozart, mit Schiffen durch glasgrüne Märzennacht, das Geigenspiel von Kèrèkjarto, die goldenen Dramen von Claudel, | Und dies gekannt zu haben: die Faschingsfeste in Florenz, Beethovens große steile neunte Symphonie« (W 1, 139). »Die Geliebte« (W 1, 134f., hier 135) sitzt unterdessen »am Flügel mit süßer Melodie von Grieg«, »Die Tänzerin Edith von Schrenk« (W 1, 137f., hier 138) tanzt zu Musik »[v]on Chopin, Händel, Skrjabin und Grieg«.

⁹³ Vgl. Ralf Beil (u. a.) (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt, 24. Oktober 2010 bis 13. Februar 2011. Ostfildern 2010.

Optik eine »Tänzerin«, die zunächst zur »spanischen Suite« tanzt, später zu Bachs »Gavotte in E-Dur« und zuletzt zum »blauen Walzer Chant d'amour«, einem Liebesliederwalzer, der von Johannes Brahms oder Johann Strauss jr. stammt:

Plötzlich dies: ein Springen,
Hoch, ein Silberflug in wunderbarem Glanz, wie nördlich Seenblau,
Und Musik in allen Schenkeln: Harfen, alte Geigen, Zymbalklingen,
Rauschen vieler Seiden, Farben: Gold und Grau.

In dem Schritt der spanischen Suite
Werden Gärten in den Lenden wach.
Langsam geht sie aus dem heißen Liede
Zögernd in die Keuschheit eines kühlen Bach.

5

Tanzt sie die Gavotte in E-Dur,
Ist sie eine Herzogin in Samt, im Julimond,
Chevaliers um sich mit schmalem Degen an der Seite.

10

Ausgeworfen in den blauen Walzer Chant d'amour,
Glüht sie leuchtend, golden, süßer, froher, blond,
Und vergeht. Und nur bleibt Licht und Weite. (W 1, 142)

Die Musik ähnelt mit ihren »süße[n] lange[n] Intervalle[n]« (W 1, 123) Schnacks eigenem poetischen Verfahren, doch dienen ihm neben musikalischen insbesondere topographische Bilder und Metaphern, die vielstimmigen *Tausend Gelächter* zu differenzieren. Schnack situiert mehrere Gedichte zunächst konkret in seiner Heimat »des fränkischen Lands«, parataktisch knapp »In Franken. Mai. Der Silberfluß« (W 1, 32f.). Sodann gestaltet der Dichter den spannungsvollen Gegensatz von Stadt und Land: Das Ich eilt »durch die Städte im Lauf« (W 1, 32). Als bald jedoch wird eine nicht näher bestimmte Landschaft zum metaphorischen Vergleichsgegenstand: »Sie so verklärt wie einer Landschaft Tuch«, »als ich hinlag wie eine Landschaft« (W 1, 32, 34). In dieser topographischen Metaphorik werden die lyrischen Protagonisten zusehends zu einem Gebiet, das durchschritten werden kann. Nicht nur kann so das äußere Erscheinungsbild des lyrischen Ich und seines Widerparts erkundet werden, sondern auch ihre Seelenlandschaften: »Meine Seele singt über ihr, ich kenne alle ihre Abgründe, ihre Dunkelheiten, ihre Landschaften, groß und warm« (W 1, 35), und nicht zufällig findet sich das Ich im letzten Sonett der Sammlung »Nackt in der Landschaft« (W 1, 40f.) wieder. Bisweilen kombiniert Schnack in reihenden Versen mehrere Motive, um unterschiedliche Aspekte zu erfassen: »Da ich gewaltig war, war sie auch groß, auch Landschaft, Tier« (W 1, 34). So scheint es, »as if the female body and anatomy are reduced to an ersatz-landscape through which and over which the lyrical I roams like a wild animal«. ⁹⁴

⁹⁴ Waller: Schnack (2013), 63.

Während das Motiv der Landschaft sinnliche Innerlichkeit verdeutlicht, verkörpert das »Tier« elementare Triebhaftigkeit, die dem Menschen zu eigen ist.⁹⁵ In den *Tausend Gelächtern* handelt es sich – wie in den *Strophen der Gier* und im *Abenteurer* – um eine libidinöse Kreatürlichkeit: Hier »[schreit] das Tier [...] in uns«, vergisst sich das lyrische Ich bei seiner Geliebten, »bewußtseinslos, nur Tier an Tier«.⁹⁶ Die *tausend Gelächter* enthüllen sukzessive den instinktiven Trieb, etwa in der »Ekstase im Tanz«: »Funkelnd aus Vorhängen voll Abenddämmerung ein weißes Gesicht, ein Weib, ein Tier, die große Wollust einer schönen Hure«.⁹⁷ Das lyrische Ich registriert zunächst das äußere Erscheinungsbild einer Frau, nimmt sie sodann als potentielle Geschlechtspartnerin wahr, bevor es sie zum Objekt animalischer *voluptas* macht. Dergestalt schließt das Sonett mit dem Bekenntnis des triebgesteuerten lyrischen Ich: »Ich bin vor Geheimnissen, vor tiefen, dunklen Finsternissen, ich seh nicht Frauen mehr, nicht Huren, ich seh nur Augen, Leiber ungeheurer Tiere« (V. 14). Libido und Liebe scheinen janusköpfig verbunden, sind »Zwei Seelen: die eine ein Tier, die andre zu rein« (W 1, 37). Nicht immer ist sich das lyrische Ich dieser Verbindung bewusst: »wer hatte mich gemacht | Zum Tier, zum tollen, dem im Schlund ein Dunkles lag, ein Schrei, ein riesenhafter?« (W 1, 40). Doch während es sich einstweilen nur um eine Auseinandersetzung mit der triebhaften Sexualität handelte, sollten die animalischen Instinkte im Ersten Weltkrieg zum existentiellen Kampf führen; nicht zufällig überschrieb Schnack seine Sammlung von Kriegsgedichten *Tier rang gewaltig mit Tier*.

Tier rang gewaltig mit Tier

Die »einzig wertvolle Kriegsyrik, die der Weltenkampf gebar«, lautete das hymnisch-pathetische Urteil eines zeitgenössischen Rezensenten über Schnacks Gedichtband; es sei »ein bleibendes Werk; denn in ihm tönt ein auserwählter Epopöensänger in die Zeit hinein.«⁹⁸ Obgleich vergessen, stellen die sechzig Gedichte den wohl umfangreichsten deutschsprachigen Gedichtzyklus dar, der sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzt; im Blick auf die sonettistische Kriegsdichtung treten hier ansonsten neben zahlreichen Einzelgedichten und kleineren Zyklen⁹⁹ insbesondere Johannes R. Becher (*An Europa*), das *Tausendste*

⁹⁵ Vgl. allgemein (ohne Erwähnung Schnacks) zur Tiermetaphorik Christine Cosentino: *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 119; zugl. New York [Diss.] 1971).

⁹⁶ W 1, 10, 14. – Waller: Schnack (2013), 61, konstatiert, »the emphasis in the poem is on the physical nature of the passion (Tier an Tier), on the animal heat which is generated by the passion«.

⁹⁷ W 1, 34, V. 2. – Ähnlich »Aus Dunkelheit hinausgewandert« (W 1, 37f., hier 38): »Da hing Weib, ein Tier | Fürstlich, dämonisch, krank, perversen Zug am Mund«.

⁹⁸ Walter Behrend. In: *Münchner Zeitung* vom 11. März 1921. – Eine vollständige Abschrift der Rezension findet sich auch im Nachlass BSB, Ana 509.D.8.

⁹⁹ Vgl. etwa die Einträge zu Peter Baum, Hermann von Boetticher, Wilhelmine Funke, Hans Gathmann, Wilhelm Klemm, Ludwig Knapp, Gerhard Knoche, Rudolf Leonhard, Erwin

Regiment von Hans Ehrenbaum-Degele, dem Lebensgefährten Friedrich Wilhelm Murnaus, Walter Ferls *Hinter der Front*, Joachim von der Goltz' patriotische *Deutsche Sonette* sowie Paul Zech mit seiner Sammlung *Golgatha* in Erscheinung.¹⁰⁰

Dass der Krieg (nicht nur quantitativ) eines der zentralen Sujets der Sonettistik jener Jahre darstellt, verwundert angesichts der elementaren, einschneidenden wie unwälzenden Erfahrung nicht. Dies gilt nicht nur für die deutschsprachige Literatur; das Sonett erweist sich wie nie zuvor als europäische Gedichtform, deren Verwendung vor Frontlinien nicht haltmachte: Als Form der romanischen wie germanischen Literaturen wurden vom Isonzo bis in die Schützengräben des Niemandslands Vierzeiler verfasst.¹⁰¹ Nicht zuletzt dürfte die antagonistische Grundstruktur des Kampfes erklären, weshalb das wiederum oft dualistisch strukturierte Sonett derart beliebt war – zumal es zugleich Halt in unruhiger Zeit zu bieten schien.¹⁰² Doch eignet ihm darüber hinaus gerade aufgrund seiner europäischen Tradition eine fügende Kraft, weshalb – bei aller individuellen Varianz – »au-dessus de la mêlée«¹⁰³ und über den Gräben oft eine erstaunliche formale Verbindung herrscht, in der die vermeintlichen Gegensätze des Freund-Feind-Schemas aufgehoben sind. Dies wäre in einer weiteren komparatistischen Studie zu erhärten, weshalb hier nur einige exemplarische Hinweise auf die Sonettistik als Massenphänomen nicht nur der deutschsprachigen, sondern der europäischen Literatur gegeben seien. So bedienten sich die englischen »Trench poets« häufig des Sonetts; stilbildend war unter anderen der früh verstorbene Rupert Brooke, dessen bereits posthum veröffentlichter Gedichtband *1914 and Other Poems* von sechs Sonetten eröffnet wird, darunter »The Soldier«, das am Ostersonntag 1915 in der Londoner St Paul's Cathedral vorgetragen wurde. Weitere elf Sonette folgen, sodass sich Brooke insgesamt bei mehr als der Hälfte der 32 Gedichte der Sonettform bedient.¹⁰⁴

Metzner, Hermann Plagge, Max Pulver, René Schickele, Alfred Vagts und Alfred Wolfenstein in der Sonettbibliographie in Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Johannes R. Becher: *An Europa. Neue Gedichte*. Leipzig 1916. – Hans Ehrenbaum-Degele: *Gedichte*. Geleitwort von Paul Zech. Leipzig 1917 [recte 1919]. – Walter Ferl: *Hinter der Front*. Leipzig 1914. – Joachim von der Goltz: *Deutsche Sonette*. Berlin 1916 [²1917, ³1917]. – Paul Zech: *Golgatha. Eine Beschworung zwischen zwei Feuern*. Hamburg und Berlin 1920. – Unter den Gedichtzyklen, die sich nicht auf die Sonettform beschränken, ist insbesondere August Stramms posthum veröffentlichter Band »Tropfblut« zu erwähnen (Berlin 1919).

¹⁰¹ Vgl. hierzu allgemein Geert Buelens: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert (Europa, Europa. Over de dichters van de Grote Oorlog. Amsterdam und Brüssel 2008, dt.). Berlin 2014.

¹⁰² Vgl. bereits Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg 1955, hier 257: »Es ist auffällig, daß in Zeiten, die großen Erschütterungen unmittelbar folgen, das Sonett zu wuchern beginnt«.

¹⁰³ Romain Rolland: *Au-dessus de la mêlée*. Paris 1915. – Vgl. auch R. R.: *Über den Gräben*. Aus den Tagebüchern 1914–1919. Mit einem Nachwort von Julia Encke hg. von Hans Peter Buohler. München 2015, und R. R.: *Tagebuch der Kriegsjahre 1914–1919*. Mit einem Vorwort von Gerhard Schewe aus dem Französischen übersetzt von Cornelia Lehmann. Pulheim 2017.

¹⁰⁴ Rupert Brooke: *1914 and Other Poems*. London 1915. – Vgl. auch die beiden Sonette »Der Hügel« (»Wir rannten keuchend hügelan im Wind...«) und »Sonett« (»Mich rafft der Tod,

Ivor Gurney griff diese in *Severn and Somme*, wo sich unter den elf Sonetten der fünfteilige Zyklus »Sonnets 1917« findet,¹⁰⁵ ebenso bereitwillig auf wie Siegfried Sassoon, der in *Counter Attack* unter anderem in acht Sonetten den »Trench Duty« verarbeitet.¹⁰⁶ Ähnliches gilt etwa für die französischen »poèmes de la tranchée«: Henri de Régnier verfasst in seiner Rückschau auf die Jahre 1914–1916 mehr als ein Drittel der Gedichte in Sonettform,¹⁰⁷ Edmond Rostand, wie Régnier Mitglied der Académie française, gliederte in *Le Vol de la Marseillaise* nicht weniger als 26 Sonette ein.¹⁰⁸ Diese Schlaglichter zeigen zweierlei: Zum einen war auch in diesen Sprachen die Sonettistik ein Massenphänomen, wie zudem stichprobenartige Untersuchungen von weiteren Gedichtbänden,¹⁰⁹ insbesondere jedoch von Anthologien und weiteren Sammelwerken untermauern.¹¹⁰ Und zum anderen wurde das Sonett mit

eh ich von deinen Blicken...«) Brookes, die in der Übersetzung von Hanns Braun in der »Aktion« veröffentlicht wurden (in: Die Aktion 5 [1915], Nr. 47/48, 597).

¹⁰⁵ Ivor Gurney: *Severn and Somme*. London 1917.

¹⁰⁶ Siegfried Sassoon: *Counter Attack*. London und New York 1918.

¹⁰⁷ Henri de Régnier: 1914–1916. *Poésies*. Paris 1918.

¹⁰⁸ Edmond Rostand: *Le Vol de la Marseillaise*. Paris 1919.

¹⁰⁹ Beispielhaft seien etwa die Gedichte von Laurence Binyon (*The Cause. Poems of the War*. Boston und New York 1917; darin: »The Harvest«, »The New Idol«, »Louvain I« und »II«, »To the Enemy Complaining«, »England's Poet«), Robert Bridges (*October and Other Poems With Occasional Verses on the War*. London 1920; darin: »To the United States of America«, »To the President of the United States of America«, »Our Prisoners of War in Germany«, »To Percy Buck«, »To Harry Ellis Wooldridge«, »Democritus«), Leslie Coulson (*From an Outpost and Other Poems*. London 1917; darin: »Judgement«) und John Still (*Poems in Captivity*. London und New York 1919; darin: »Evening Prayer«, »The Storks«, »The Great Offensive«, »Letters from Home«, »The Door«, »In the Forest«, »Heard on a Hill«, »A Child's Tale«) genannt.

¹¹⁰ Vgl. etwa Galloway Kyle (Hg.): *Soldier Poets. Songs of the Fighting Men*. London 1916 (darin die Sonette »To the Rats«, »Security«, »Courage«, »Joy«, »To Our Child Unborn«, »The Attack«, »The Aftermath«, »The Battlefield«, »Prometheus Vincit Loquitur«, »Youth's Consecration«, »Love of Life«, »An English Soldier«, »A Soldier's Cemetery«, »A Lark above the Trenches«) sowie G.K. (Hg.): *More Songs by the Fighting Men. Soldier Poets: Second Series*. London 1917 (darin die Sonette »The Gift«, »To Another Poor Poet«, »Death in France«, »Finis Coronat Opus«, »Plymouth Sound«, »Sonnets I and II«, »The Gate«, »Spring in Picardy«, »The Seers«, »The Field of Blood«, »Sound by Night«, »Belgium, 1914 I and II«, »Two Julys«, »Con Amore« [11 Gedichte], »Private Clay«, »Peace« und »Night in War Time«). – Sehr ergiebig ist auch George Herbert Clarke (Hg.): *A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War, 1914–1919*. London, New York und Toronto 1917 (darin in der ersten Ausgabe die Sonette »Lines Written in Surrey, 1917«, »Burn up the World«, »England«, »Canada to England«, »Australia to England«, »Sedan«, »To France«, »To the United States of America«, »To America«, »To America in War Time I« und »II«, »The Fourth of July, 1776«, »To Italy«, »On the Italian Front, MCMXVI«, »Roumania«, »The Kaiser and Belgium«, »Easter at Ypres, 1915«, »Sonnets Written in the Autumn of 1914 I–VII«, »Christmas, 1915«, »Napoleon«, »A Summer Morning«, »Kaiser and Councillor I–II«, »Faith«, »Retreat«, »Channel Sunset«, »Rhems Cathedral, 1914«, »To My Daughter Betty, The Gift of God«, »The Soldier«, »Safety«, »Peace«, »Trench Duty«, »Reincarnation«, »Sonnets I« und »II«, »The Cathedral«, »Lines Written in a Fire-Trench«, »German Prisoners«, »The Peacemaker«, »Destroyers off Jutland«, »Searchlights«, »Convalescence«, »The Dead I« und »II« [Rupert Brooke], »Two Sonnets I« und »II«, »The Dead« [Charles Hamilton Sorley], »To a Dog«, »The Island of Skyros«, »Rupert Brooke I–IV«, »Lord Kitchener«, »Edith Cavell«, »To Our Dead«, »The Dead«

dem Weltkrieg endgültig zur Weltform, wie etwa ein Zyklus von 25 *War Sonnets* zeigt, der mit Kriegsende auf Hawaii veröffentlicht wurde. Der Autor hatte selbst nicht am Krieg teilgenommen, widmete den Band jedoch seinen kämpfenden Brüdern und seiner Schwester im Dienst des Roten Kreuzes und hoffte im abschließenden Sonett »The Coming Race« auf »a brotherhood of laws, | Where men unite to serve humanity«. ¹¹¹

Anton Schnack hingegen richtet in seinem Zyklus, der auch im internationalen Vergleich seine Sonderstellung behauptet, den Blick weniger auf das Kommende, sondern schaut zurück auf die Erlebnisse des Krieges, wobei zusätzlich die erhaltenen Feldpostbriefe die Textgenese dokumentieren. In einem Brief an seinen Bruder Friedrich vom 27. Januar 1916 berichtet er erstmals von der Arbeit an dem Band: Obgleich noch »nicht sehr gesammelt von der Trübheit und Dumpfheit dieses Tages«, habe er neben »Artikel[n], Feuilletons, Anekdoten« dennoch »einiges für das Versbuch: []die grüne Rakete«, [sic] ersonnen. Ersonnen, aber nicht konzentriert«. Hilfreich war ihm hierbei ein Notizbuch, das ihm Friedrich übersandt hatte:

Es ist sehr handlich für meinen Zweck. Für impressionistische Splitter, ich werde nur in dieser Art und Form Eintragungen machen. Wie Flaubert seine Tagebücher führte. Hie und da werde ich ein Gedicht hineinnotieren. Die strengen Ausarbeitungen behalte ich mir für später vor. –

Die kommenden Tage und Wochen werden stoff- und erlebnisreich sein. Vielleicht gewaltig. Vielleicht aufpeitschend. Es war viel Schlaf in der Zeit, die hier weiland vergangen, jetzt wird Leben, jetzt wird Lärm, täglich wird er stärker. ¹¹²

Im zeitgeistig aktionistischen Pathos erscheint Anton Schnack der Krieg noch als Ausdruck eines futuristisch-modernen Vitalismus, der auf sinnlich vielfältige Weise den »Schlaf in der Zeit« beende und der eine eigene Ästhetik entfalten könne. An persönlichen Erlebnissen, Eindrücken und literarischen Stoffen mangelte es ihm jedenfalls in der folgenden Zeit keineswegs, und so schrieb er einen knappen Monat nach seiner Verwundung (nunmehr ohne Rücksicht auf eine mögliche Zensur) ¹¹³ im März 1916 erneut an seinen Bruder: »Ich möchte meinen Versband »die grüne Rakete« vollenden... Merkwürdig ich habe zu Hause diesen Krieg geistig tiefer erlebt als draußen in der Realität.« ¹¹⁴ Mit einer gewissen zeit-

[Sigourney Thayer], »To the Fallen«, »To a Canadian Lad, Killed in the War« und »Mother and Mate«. Die zweite, veränderte Ausgabe [Boston und New York 1919] enthält zusätzlich die Sonette »Nocturne«, »Two Flags Upon Westminster Towers«, »To Belgium«, »Sedan«, »Serbia«, »Old War«, »Military Necessity«, »Despotisms I. The Motor: 1905« und »II. The War: 1915« sowie »The Cathedral«, während einige Gedichte der ersten Ausgabe entfallen).

¹¹¹ Benjamin Collins Woodbury: *War Sonnets*. Honolulu 1918, hier 63.

¹¹² FS B 304. – In demselben Brief bereits zuvor: »Ich ließ wieder einen Tag verstreichen. Allerlei gesehen. Allerlei erlebt. Ich kann und will nur impressionieren«.

¹¹³ Vgl. hierzu den Brief vom 3. März 1916 (FS B 304): »Zensur soll mich nicht mehr hindern, sie hat mich oft genug gehindert, sie hat mir auch Briefe und Karten an dich unterschlagen, besonders solche an dich...«.

¹¹⁴ Brief vom 8. März 1916. In: FS B 304.

lichen wie räumlichen Distanz vollzieht Anton Schnack die Fronterfahrungen intensiv nach und wird sich erst dabei der Gefahren bewusst, denen er ausgesetzt war. Der Lebenswille erweist sich hierbei als stärker denn die vitalistische Parole nach dem »Lärm« einer neuen Zeit. Wenngleich nicht gänzlich traumatisiert, kehrte Schnack dennoch ernüchtert von der Westfront zurück, wie sein folgender Brief aus dem Lazarett expliziert:

Es geht mir nicht gut. Geistig nicht. Verzweifelten Gedanken nachhängen. Warum? Ich weiß nicht.– Ich habe nichts mehr zu lesen. [...] Ich habe so merkwürdige Schmerzen in den Schläfen. Bin unruhig, und dann totmatt. Zu viel Menschen liegen in dem Saal, um die fünfzig. Nachts, das Getrabe, sie gehen immer schiffen... [...] Ich will Ruhe, mich ekelte alles. Vielleicht Stimmung, die Morgen wieder vergeht. [...] Aus Verzweiflung griff ich heute Nachmittag zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Ich scheiße bald auf den Krieg. Er ist trostlos. Durch mein Gehirn brausen: »aktionäre« Gedichte. Ich will mich entladen.¹¹⁵

Schnacks poetischer Ausbruch, seine Entladung in den Jahren 1919/20, als er »gleich mit vier Versbüchern vor uns hin [sprang]«,¹¹⁶ gründet somit nicht zuletzt in dem Erleben der Jahre 1915/16. Doch handelt es sich bei dem »Bündel von Gedichten«¹¹⁷ eben nicht mehr um »impressionistische Splitter«, sondern »strenge[] Ausarbeitungen«, wenngleich sie ihren Ursprung nicht verleugnen. Diesen poetischen Überarbeitungen fiel neben einigen Sonetten – Schnack spricht von ursprünglich ungefähr achtzig Gedichten¹¹⁸ – auch der Arbeitstitel »Die grüne Rakete« zum Opfer, der durch den gleichnishaften Titel *Tier rang gewaltig mit Tier* ersetzt wurde, einem Halbvers, der dem Schluss des Gedichts »Der Angriff« (W 1, 85f.) entnommen ist. Das expressiv-moderne wie »aktionäre« Bild der Rakete wich damit einer zyklischen Formel, an deren Anfang und Ende zum Tier mutierte Menschen stehen, die sich im eindrucksvollen, elementaren, gewalttätig-grausamen Ringen miteinander befinden.

¹¹⁵ Brief vom 10. März 1916 (FS B 304). – Vgl. auch die kriegskritischen Anmerkungen im Brief vom 3. März 1916 (FS B 304).

¹¹⁶ Franck: Lyrik (1920). – Eine vollständige Abschrift der Rezension findet sich auch im Nachlass BSB, Ana 509.D.8.

¹¹⁷ Anton Schnack über sich selbst, zitiert in: Glöckler: Gedichtbände (1976), 14 (»In meinem Gepäck brachte ich ein Bündel von Gedichten mit, ›Tier rang gewaltig mit Tier«, an die achtzig langzeilige Gedichte, ein klagendes, empörtes und in den Farben verwirrendes Panorama von Leuchtraketen, explodierenden Granaten, Sprengungen und ewigem Geplapper von Maschinengewehrgarben, Gedichte, die der Verleger Ernst Rowohlt 1920 druckte«).

¹¹⁸ Vgl. Anton Schnack über sich selbst, zitiert in: Glöckler: Gedichtbände (1976), 14. – Möglicherweise wurden diese aussortierten Gedichte separat in Zeitschriften veröffentlicht, wie einige thematisch eng verwandte Sonette vermuten lassen. Hierzu zählen insbesondere die Gedichte »Die Feldwache«, »Französisches Dorf«, »Die Greise«, »Der Train«, »Die Schanze«, »Die Zelte«, »Die Bombe«, »Die Plünderung«, »Lied an Frankreich«, »Schlacht«, »Das Fort« und »Flieger« (W 1, 102–105, 107–111, 113f., 139f., 144–146).

Die Themen der Gedichte sind allgemein gesprochen »die Nacht und der Tod, das Leid und die Todeserwartung des Dichters«;¹¹⁹ genauer gesagt gliedert sich die Sammlung inhaltlich in sieben Teile, die von dem Proömiälonett »Fahrt nach dem Westen« und einer apokalyptischen *conclusio* »Am Tor des Todes« gerahmt werden. Die Gedichte des ersten Teils bringen das lyrische Ich an die Front und entwerfen ein Kriegspanorama, das die Zerstörungen und Verheerungen in den Mittelpunkt stellt (Gedichte 2 bis 6).

Die folgenden Sonette (7 bis 19) sind nahezu vollständig geographisch genau verortet; allenfalls »Der Kanal« und »Nächtliche Landschaft« tragen keine Ortsangabe im Titel, lassen sich jedoch durch die voranstehenden Gedichte »Maas« und »Abend im Argonnerwald« lokalisieren. Die weiteren genannten Orte »Montmedy (Stadt mit dem Zeltlager)«, »Anblick von Dun«, »Dorf Ivoiry«, »Schlaf in Ivoiry«, Morgen bei Briulles«, »Dorf Cierges«, »Dorf Montfaucon« und »Auf der Höhe von Epinville« lassen den Weg des lyrischen Ich nachvollziehen, der sich auf Anton Schnacks konkreten Kriegserfahrungen als Soldat der 2. Preußischen Landwehrdivision, 8. Bayerisches Armierungsbataillon, 2. Kompanie, 4. Zug gründet.¹²⁰ Alle Ortschaften von Montmédy bis Épinonville liegen zwischen zwanzig und vierzig Kilometer in nördlicher bis westlicher Richtung von Verdun und mitunter nur wenige Kilometer voneinander entfernt, beispielsweise Cierges-sous-Montfaucon, Montfaucon-d'Argonne und Épinonville innerhalb eines Radius von zwei Kilometern. Obgleich aus konkreter Anschauung gespeist, versinnbildlichen die Dörfer als *partes pro toto* zugleich das Kriegsgeschehen insgesamt. Dieser Teil endet klimaktisch mit dem Gedicht »Verdun« und verweist damit auf jene Stadt, deren Name neben der Somme die Sinnlosigkeit und Brutalität des Krieges gleichermaßen symbolisiert – und dies auch schon tat, als die Gedichtsammlung 1920 erschien.¹²¹

Der dritte Teil besteht aus einem Intermezzo von fünf Gedichten, die sich mit dem Alltag an der Front befassen, genauer mit dem Alltag und der Allnacht, da sich vier Gedichte mit Nächten befassen und nur eines mit dem Tag, »der eigent-

¹¹⁹ Wolfgang G. Deppe/Christopher Middleton/Herbert Schönherr (Hg.): Ohne Haß und Fahne. No Hatred and no Flag. Sans haine et sans drapeau. Kriegsgedichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg 1959, 177.

¹²⁰ Vgl. den Brief Anton Schnacks an Friedrich Schnack vom 17. Januar 1916 (in: FS B 304). Darin auch der Hinweis: »Ich war zwei Tage in Montmédy«. – In einem Brief vom 3. März desselben Jahres (ebd.) berichtet er ausführlich über seinen Kriegseinsatz: »Ich hatte drei Stellungen solange ich im Felde war. Die erste – die gefährlichste, die zweite – die schönste, aber dreckigste, die dritte die gemeinste – aber herrlichste; denn hier schrieb mich ein schlesischer Arzt [...] reif für den »Kranken-Zug«, d.h. zu günstiger Zeit reif für »Deutschland«. Und die Zeit war günstig; denn um diese Zeit setzte die Kanonade vor und um Verdun ein; denn um diese Zeit mussten alle Etappenlazarette möglichst frei von Kranken sein, von denen der Arzt annahm, daß die Heilung längere oder lange Zeit in Anspruch nimmt... Also von mir nahm an. Ich ließ ihn annehmen... [...] Die letzten (vierzehn Tage) war ich nach Briulles an der Maas abkommandiert«. Vgl. auch den Brief vom 4. März 1916 (ebd.).

¹²¹ Vgl. Olaf Jessen: Verdun 1916. Urschlacht des Jahrhunderts. München 2014.

lich kein Tag mehr ist«. ¹²² Unter diesen Sonetten findet sich die »Nacht des 21. Februar«, die auf den Beginn der Schlacht um Verdun an ebenjenem Tag verweist. Dass das folgende Gedicht achronologisch einer »Nacht im Januar« gewidmet ist, könnte indizieren, dass die Zeit aus den Fugen geraten ist – und dass Schnack hier den poetischen Boden der unmittelbaren Erfahrung verlässt und die Dichtung stärker imaginative Züge annimmt, was sich insbesondere im letzten Teil der Sammlung zeigen wird. ¹²³

Die zwölf Gedichte des vierten Teils (25 bis 36) widmen sich dem Frontalltag und differenzieren ihn nach dem Kriegsgelände (»Im Graben«, »Im Schacht«, »Im Granatloch«, »Am Drahtverhau«), den soldatischen Aufgaben (»Auf Beobachtung«, »Der Horchposten«, »Die Sprengung«) und den eingesetzten Waffen (»Die Batterien«, »Schweres Geschütz«). In drei Gedichten (»Rauch«, »Sterne« und »Schnee«) kulminieren schließlich die Leitmotive des Zyklus.

Die Gedichte 37 bis 42 stellen den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung (»Gefangene Franzosen«, »Der Überläufer«, »Die Reiter«, »Der Flieger«, »Abendlicher Marsch«), während das Sonett »In Bereitschaft« als Scharnier zum sechsten Teil (Gedichte 43 bis 49) dient. Diese sieben Sonette beschreiben eine erneute Attacke (»Vor dem Sturm«, »Sturm«, »Schreie«, »Ich trug Geheimnisse in die Schlacht«), die sich bis zum »Angriff« steigert, der jedoch in »Rückzug« und »Flucht« endet. Hier kommt dem letzten Sonett ebenfalls eine Scharnierfunktion zu, da die Flucht von der Westfront im letzten Teil (Sonette 50 bis 59) zunächst ins »Gebirge« führt; rasch stellt das lyrische Ich jedoch fest, dass kein Entfliehen möglich ist, da es sich im Kriegsgeschehen der italienischen Südfront wiederfindet (»In Tirol«, »Im Paß«, »Bei Woltschach«, dem heutigen Volce am Isonzo, »In der Ebene«, »Rast«, »Der Schlaf am Tagliamento«). Es bleibt nur die Flucht in die Imagination (»Schreckliche Vision«), bevor in den beiden abschließenden Gedichten nicht nur die Schuldfrage diskutiert wird, sondern sich das lyrische Ich auch »Im Süden« als todbringender »Handgranatenwerfer« erweist. In gewisser Weise ist indes der gesamte siebte und letzte Teil eine Flucht in das Reich der Vorstellung, da Schnack aus eigener Anschauung und Erfahrung nur die Westfront kannte.

Es ist nur schwer vorstellbar, welchem »Chaos scheußlicher Visionen« (W 1, 57) die Soldaten im Ersten Weltkrieg ausgesetzt waren und welchen womöglich noch schlimmeren Realitäten. Den unterschiedlichen Einsatzorten zum Trotz machten die Soldaten in ihrem Dienst geradezu typische wie übergreifende Erfahrungen. So bildet der archaische Dualismus von Freund und Feind die antagonistische Grundstruktur des Kampfes, der in weiteren Gegensatzpaaren bei Anton Schnack und anderen Dichtersoldaten poetisch gestaltet wird. Die Soldaten befinden sich oft in der Fremde, fern der Heimat, wobei sie von Sehnsucht und Heimweh ge-

¹²² Glöckler: Gedichtbände (1976), 73.

¹²³ Vgl. Waller: Schnack (2013), 66f., der bei mehr als der Hälfte der Gedichte eigene Erfahrungen Schnacks für unmöglich hält: »[...] everything in the final thirty-five sonnets is imagined. [...] Schnack was no longer there and he ceases abruptly to rely on first-hand experience«.

plagt werden. Paradigmatisch steht hierfür etwa das Gedicht »In der Fremde«, dem der englische Dichter Robert Bridges diesen deutschsprachigen Titel gab.¹²⁴ Zur geographischen Ferne kommt hier die sprachliche Differenz hinzu; Anton Schnack benennt ein Gedicht »Epinoville« anstatt »Épinoville« möglicherweise auch deshalb, weil er mit der Gegend nicht vertraut war, und er fragt im Gedicht »Am Feuer«: »Wer kennt sich aus? Wer war schon hier, allein, mit Damen, braunen Hunden?« (W 1, 49). Seinen Aufbruch an die Front und in die Fremde schildert in aneinandergereihten Jamben, deren Fluss durch Doppelsenkungen kunstvoll gegliedert ist, das Proömium:

... Ein Schiff, wie eine süße Hand hingleitend, wunderbar. Der tiefgeliebte Rhein im dunkeln Land. Rauchsäulen. Dann Schlöte, aufgestellt, zahllos, gebohrt empor. Gewitternacht
Mit gelben Blitzen, östlich. Schnüre von Lichtem, weiß, aus Rot, aus Grün, aus violetter Schönheit. Und Gärten bräunlich dunkelnd; und Gärten namenlos
Verwildert; und Gärten, wo wir träumen würden seltnes Zeug; und Gärten hingelegt wie schwere Schalen, voll Schlösser, Pforten, Brunnen; und Gärten, stillverborgen wie junger Frauenschöß.
Und Fenster ewig wechselnd, schnell vorbeigehuschte, blaue, goldenfarbne. Dazwischen Finsternis, erschrecklich, dazwischen dumpfes Donnern hohl in einem Tunnelschacht –
Und Schlaf, schwer, heftigatmend; und Lärm der Schienen ... Landeinwärts Hügel, fliegend, sehr schattig, schwarzbehängt mit Wäldern. Und Sterne, fassungslos, oh viel ...
Weit eine Stadt aus Stein. Rand voller Rauch, Rauch voller Licht, voll Schlöten, Türmen, himmlisch läutend, voll Frauen, Blumen, erdbeerfarbgem Glas,
Voll Schlendrian, Gesängen, quellend, strömend ... Weit. Weißlich. Ganz aus Glanz und Schein hoch aufgebaut ... Bahnhöfe. Lampen, rötlich kommend. Gewölbe hohl und von unirdischem Maß.
Und Ebenen unendlich. Und Nacht voll Sterne – der große Wagen unruhig flackernd, der kleine Bär, gestickt in blauen Samt. – Aber in mir das Schwere, das gewaltge Spiel Des jungen Leibes. Das Spiel von Heimweh. Das Spiel der Sehnsucht, da dies vorübergleitet: die Berge ... Bäume ... Städte ... Schiffe ... grünes Licht ...
Ein Schloß von mittelalteriger Pracht, rotsteinern, mit Geländern ... Ein Teich, tief, aligig, märchenhaft ... Ein Dorf, wie übermüdet, zärtlich schlafend zwischen Hügeln ...
Da Nacht ist brausend; da Schein ist aufgetan von Fenstern, fliegend; da Horizont ist voller Blitz, voll blauer Wolken; da Frauen lachen im Geheimen, fern in Gärten, gelb im Mond;
Da abendliche Wasser fallen murmelnd in Bassins voll schmaler Fische; da eine Mutter an die Fensterfüllung tritt voll schwerer Finsternis, mit blaß geädertem Gesicht, Bin ich voll Tod, voll Graun, voll Schwermut, bin ich voll Angst, hängt meine Stirne schweißend, triefen die Augen Tränen, bin ich verfallen schon den Todesflügeln, Bin ich ein Ding, wertlos wie diese Dinge: Sand, windverweht; Bergblume, abgemäht; Glas, hundertfach zerbrochen; bin ich ein Tier, hineingestoßen in die Feuerhölle: Front ... (W 1, 45f.)

Dieser Abgang an die Westfront, die durch den bestimmten Artikel eindeutig präziserte »Fahrt nach dem Westen« wird formal von den extrem langzeiligen

¹²⁴ Bridges: October (1920), 6.

Versen bestimmt, die die Länge der Fahrt ebenso wie die vielfältigen Eindrücke und Erinnerungen spiegeln; die durchschnittliche Verslänge liegt in diesem Gedicht bei über 24 Wörtern, im Mittel des gesamten Zyklus bei knapp neunzehn, sodass der Rowohlt-Verlag sogar ein äußerst ungewöhnliches Querformat wählte, um die Verse adäquat wiedergeben zu können. Schnacks einzigartige Aneignung der Sonettform¹²⁵ rückt die Gedichtform in ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Reduktion und Ausdehnung: Einerseits wird das Gedicht auf eine rein optische Form reduziert, da zwar die jambische Grundierung hörbar ist, den weit voneinander entfernten Reimwörtern jedoch keine fügende Kraft mehr zukommt; andererseits ermöglichen es die Verse durch ihre schiere Länge, eine ungeheure Bilderfülle wiederzugeben. Das Sonett erfährt eine zuvor ungekannte narrative Erweiterung, die ihm nicht nur Zeitgenossen wohl kaum zugetraut hätten,¹²⁶ wodurch sich die Rezensenten am ehesten an »die Weltrhythmen Walt Whitmans erinnert«¹²⁷ fühlten. Schnacks innovativer Umgang mit der Form zeigt sich auch an der bewussten Setzung von Enjambements, welche die angedeutete Strophenstruktur unterlaufen, augenfällig etwa am Übergang von Vers 8 zu Vers 9. Diese harte Fügung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass nur wenige Wörter zuvor die überdies interpunktorisch markierte Konjunktion »Aber« eine adversative Wendung einleitet, die in der traditionellen Sonettichtung am Einschnitt zwischen Oktett und Sextett zu erwarten gewesen wäre. Schnacks bewusste Setzung der Konjunktion deutet die Vertrautheit mit der formalen Tradition an und zugleich die fortgesetzte Wirkmächtigkeit des Ordnungsrahmens, den diese mit sich bringt; dass Schnack jedoch andere syntaktische Akzente setzt, zeigt seine dichterische Eigenständigkeit und verweist darauf, dass die alte Ordnung nicht mehr uneingeschränkt tragfähig ist, und so setzt er dem Endreim, der an Bedeutung eingebüßt hat, beispielsweise in den letzten vier Versen eine anaphorische Reihung entgegen. Schnack lotet die Spannungen, die dem Sonett eigen sind, in besonderer Weise aus und macht die traditionelle Strophenform in seiner spezifischen Aneignung zum Ausdrucksmittel einer gesteigerten Subjektivität.

Drei Auslassungspunkte nehmen im ersten Vers die Fahrt auf, das »Hingleiten«, und untergliedern dieses Gedicht durch ihre insgesamt vierzehnfache Wiederkehr. Schnack nutzt den Raum, den die Auslassungspunkte bieten, auch

¹²⁵ Waller: Schnack (2013), 74: »Moreover, its form is unique. [...] Not the least significant feature of the originality of Schnack's sonnets is the way in which his version expands the form almost to bursting point«.

¹²⁶ Vgl. etwa Kurt Pieper: [Rez.] Theodor Däubler, Perlen von Venedig. In: Die junge Kunst 1 (1919), Nr. 8, 9–14, hier 14, der das Sonett als »geschlossene, keiner Erweiterung fähige Form einer gewissermaßen abgeschlossenen Lyrik« ansieht. – Auch Waller: Schnack (2013), 69, erkennt die innovative Kraft der Sonettform: »What is remarkable is the scope and size of the cycle, and the very fact that the sonnets form a cycle is also significant. In ›Tier rang‹ Schnack is able to exploit the sonnet as a closed formal structure and, at the same time, present it as a fragment of a much larger narrative. The individual sonnets thus exceed their usual bounds and produce a variety of descriptive and emotional effects usually restricted to prose and drama«.

¹²⁷ Behrend: [Rezension] (1921).

im Gesamtzyklus intensiv,¹²⁸ wenngleich in unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen. Doch nur ein weiteres Gedicht wird ebenfalls von ihnen eröffnet: das vorletzte, in dem das lyrische Ich als »Handgranatenwerfer« über seine Schuld reflektiert, sodass die Auslassungspunkte den Zyklus umklammern. Sogleich wird symbolisch der »tiefgeliebte« Rhein überquert,¹²⁹ an den sich das lyrische Ich mehrfach erinnert, und während der Zug weiter nach Westen vordringt, geht der Blick noch einmal zurück nach Osten: Dort herrscht »im dunkeln Land [...] Gewitternacht«, was darauf hinweist, dass die Aggression gegen Frankreich dort ihren Ausgang nahm. »Rauchsäulen«, die hier noch industriellen Ursprungs sein könnten, deuten auf das kommende Kriegsgeschehen voraus, in dem der Rauch zu einem zentralen Bild werden wird:¹³⁰ Mit 83 Nennungen innerhalb des Zyklus steht dieses Bild an zweiter Stelle der von Schnack verwendeten Nomina, übertroffen nur von »Nacht« (129), gefolgt von »Tod« (74) und »Wind« (51).¹³¹ Der expressive Farbakkord in Vers 2 – Gelb, Weiß, Rot, Grün, Violett, Bräunlich – leitet über zu den Gärten, die diesen Zyklus motivisch mit Schnacks früheren Dichtungen verbinden¹³² und zugleich die Heimat symbolisieren, welche das lyrische Ich in der kommenden Zeit vermissen wird. Indem sich das Ich im Zyklus wiederholt an die Gärten erinnert, wird zugleich die Reminiszenz an einen kindlich-friedlichen Urzustand wachgerufen, welcher der Gegenwart gegenübergestellt wird, und diesen Gegensatz zwischen einem grauenvollen Istzustand und einer erinnerten Vergangenheit dürften ebenfalls viele Soldaten empfunden haben: Erinnerung wie Imagination waren angesichts des realen Grauens oft die einzigen Möglichkeiten zur Flucht aus dem Schützengraben.

Dort ist das lyrische Ich, das im pluralischen Wir erstmals im dritten Vers aufscheint, noch nicht angelangt: vielmehr registriert es die »impressionistischen Splitter«, die fragmentierten äußeren Eindrücke, die sich ihm während der Zugfahrt bieten, wenngleich sie polysyndetisch verbunden sind. Wie angefüllt das Ich davon ist, zeigt die fünfzehnfache Wiederkehr des Adjektivs »voll«. Die sinnliche Bestandsaufnahme der bekannten Welt mit ihren Städten »voller Licht, voll Schlöten, Türmen, himmlisch läutend, voll Frauen, Blumen« (V.7) weitet sich schließlich allumfassend zu einer Schau des großen Ganzen, die bereits »unird-

¹²⁸ Insgesamt 248mal.

¹²⁹ Vgl. u. a. Michael Erbe: »Herzschlagader« oder »natürliche Grenze«? Der Rhein als Nationalsymbol. Der Fluss als Bestandteil der Beziehungsgeschichte zwischen Deutschen und Franzosen. In: *Der Bürger im Staat* 50 (2000), H. 2, 71–75.

¹³⁰ Zugleich rekurriert Schnack mit dem Bild der Rauchsäule auch auf den biblischen Kampf der Israeliten gegen Benjamin: »da begann eine Rauchsäule von der Stadt gerade empor aufzusteigen. Und die Benjaminer wandten sich um, und siehe, da ging die Stadt ganz in Flammen auf zum Himmel« (Richter 20,40).

¹³¹ Dabei bleiben die Komposita wie »Schlotrauch«, »Wolkenrauch«, »Rauchandunklung«, »Schlachtrauch«, »Flugrauch«, »Rauchgewölk«, »Rauchfäden« bei dieser Zählung unberücksichtigt, die Schnack als begabten Sprachschöpfer zeigen.

¹³² Vgl. Anm. 82 dieses Kapitels.

sche[s] Maß« (V.8) annimmt, bevor sie abrupt mit dem adversativen »Aber« in Vers 8 zu einem Ende kommt.

Diese Konjunktion verschiebt den Fokus von der äußeren auf die innere Welt: Das lyrische Ich, bereits vom pluralischen »Wir« separiert und nunmehr im singularen Reflexivpronomen »mir« präsent, unterzieht sich einer Introspektion, in der alle Motive der vorhergehenden Verse verkürzt wiederaufgerufen werden, die vorübergleiten. Es ist kein freudiger Aufbruch, sondern es beginnt »das Spiel von Heimweh«, »Sehnsucht« und »Schwere«. Dieses wird in der sechsfachen anaphorischen Reihung der Verse 11 und 12 formal gebändigt, und diesem formalen Regiment unterwirft sich in den letzten beiden Versen auch das lyrische Ich. Es erscheint unverstellt in der ersten Person Singular und somit vereinzelt, durch seine fünffache Wiederkehr ist es jedoch zugleich vervielfacht und dergestalt entindividualisiert mit seinen Kameraden vereint. Das Ich macht sich keinerlei Illusionen über den Krieg; es ist sogleich »voll Tod, voll Graun, voll Schwermut, [...] voll Angst« (V. 13); es wird zum wertlosen »Ding« entmenschlicht und zuletzt zum triebhaft agierenden »Tier« (V. 14). Die fortgesetzten Alliterationen (»Stirne schweißend«, »triefen... Tränen... verfallen... Todesflügeln«), die in diesen Versen überdies eine neue klangliche Qualität etablieren, steigern sich zuletzt im Bild der »Feuerhölle: Front«, die am Ende der »Fahrt nach dem Westen« wartet.

Über die deutsch-französische Front hinaus verweist der Titel des Gedichts auf die mythologische Verortung der Unterwelt im Westen, in die das Ich adverbial intensiviert »hineingestoßen« wird. Und auch das folgende Gedicht »Marsch« führt nur tiefer in sie »hinein«, wie die anaphorische Verklammerung der Verse 1 und 14 verdeutlicht. Dies gilt außerdem für den gesamten Zyklus, der in der *conclusio* des assonantischen letzten Gedichts »Am Tor des Todes« endet. Dort führt der Weg des lyrischen Ich gleichfalls »hinab ins Blaue, hinein in die schwere Luft«, und es ist mehr als »seltsam: hinabzusteigen in die weißen Knochen der Toten, die schon jahrelang unter dem Himmel sind, frei und unbegraben, bläßlich dämmernd«, »hineinzusteigen in das Paradies | Veraltender Gebeine«. ¹³³ Diese adverbialen richtungsweisenden Vektoren »hinein« und »hinab« bezeichnen den Raum, in dem das große Morden geschieht und in dem die Soldaten einen weiteren Gegensatz erfahren: die elementare Opposition von Leben und Tod.

Davon kündigt das zweite Sonett des Zyklus, welches das lyrische Ich sogleich im »Marsch« der Front näherbringt: »es baut sich Tod auf« (W 1, 46, V. 1), der dem »gewaltge[n] Spiel« seinen ganz persönlichen Stempel aufdrückt, da »[u]m dich, um mich im Unsichtbaren würfelt Tod, | Um dich, um mich zerrätselt sich die Stunde« (V. 5f.). Die Dichotomie wird zum elementaren Entweder-Oder: »Morgen

¹³³ W 1, 97, V. 1f. und 13f. – Waller: Schnack (2013), 71, sieht indes nur im letzten Gedicht eine Allusion auf die mythologische Unterwelt und auch dort nur zu Beginn des Gedichts: »The first seven lines of »Am Tor des Todes«, the last poem of the collection, describe a descent into the hell of a corpse-strewn battlefield, thus mirroring and echoing archetypal classical and mythical journeys into the underworld, except that this time it is a twentieth-century man-made hell«.

getötet... oder Tod gegeben einem Marseiller Straßenjungen, | Gedrosselt oder bajonettedurchsiebt!« (V. 2f.). Der Tod kommt nicht nur als abstrakte Größe, sondern auch konkret, indem etwa der menschliche Körper sprachlich zerteilt wird: »Vor deinen Füßen wird ein blutumströmter Rumpf | Zwischen Verwüstung fallen« (V. 7f.). Dieser Gegensatz von Intakt- und Versehrtheit gründiert ebenfalls den gesamten Zyklus in drastisch-eindrücklichen Bildern, wenn Körperteile fragmentiert hervorgehoben oder ihre Verletzung mitunter detailliert geschildert wird: »Einer stieg aus dem Stollen, verbrannt, | Gealtert, traurig, mit einem Handstumpf«, »die Hände verloren wie etwas Überflüssiges«, und es ist mehr als »seltsam« für das lyrische Ich, »in die Augen eines Toten zu sehen, | Groß und unendlich tief, entblößt, mit der Reihe der Rippen, unbeschädigt, glänzend und klappernd im Wind. – Vieles ist da, göttlicher Tand: [...] eine wunderliche Hand, klein und ohne Fleisch, knäblich, schwach und gekrümmt nach innen, | Als wollte sie Gras rupfen, junge Blumen; als wollte sie sich anklammern an die ewige Erde«, und ist doch »ganz zerfetzt, zerrissen eine Hand«. ¹³⁴ Die Versehrtheit gipfelt in den Fragen, die sich dem lyrischen Ich auf der »Flucht« stellen: »Wem gehört dies: ein Knabenarm? [...] Wem gehört ein anderes: weiße Stirn?« (W 1, 88). Um diese Fragmentierung darzustellen, nutzt Schnack vor allem asyndetische Reihungen, vereinzelt aber auch diäretische Zergliederungen wie in »Sturm«:

[...] Verzuckend lag ein Herz über der Brustwehr, zerschmettert, verkohlt, in gräßlichen Qualen, die es zum Schreien verdammten,
 Neben dem weißen Haupt, ganz verklärt von der Unendlichkeit des Todes, neben der Schale Hirn, in dem noch violette Nacht und Tanz der Bajadere brüten... [...]
 [...] Hände, die Kinder salbten, werden zerstückt, Füße, die über Gras gingen, verschwinden für immer in schlammigen Versenken;
 Augen voll Südland schließen sich. (W 1, 82, V. 3f., 12f.)

Intensiviert wird diese Zerteilung durch die häufig gebrauchten Präfixe »ver-« und »zer-«; bereits im »Marsch« finden sich unter anderem »verstrahlt«, »verrötet«, »verstört«, »verdämmert«, »verebbt«, »verwüstet«, »zersprengt« und »zerstört«. ¹³⁵

¹³⁴ W 1, 68, 80, 97, 74. – Vgl. auch »Schnee« (»Blut war entfallen einer Stirne, Blut war entronnen einem Herzen, einem Munde entblühte es schmal und leis«; W 1, 75), »Der Überläufer« (»Kriechend auf Bauch und gezogenem Knie«; W 1, 78), »Die Reiter« (»Die Gaulsbrust überzog die Kruste Dreck, | Die irren Stirnen auch und Bau der Knie«; W 1, 78) und »Flucht« (»Dunkle Füße... [...] Dunkle Räder rasseln über Leiber, zermalmen ein wunderbares Gesicht«; W 1, 88).

¹³⁵ V. 6, 8f., 11 und 14. – Vgl. unter zahlreichen weiteren Belegstellen insbesondere »Anblick von Dun« (»Ein Dutzend Dörfer, selig, still. Zertrümmert halb, verrußt, verrauchte von großen Bränden, einst, vor Jahren, mit halben Türmen, | Verlorne Gärten, wildverwuchert«; W 1, 53), »Schlaf in Ivory« (»zerrissen, glühend, | Gebleicht, gefurcht, zerstört, mit Schlaf übersät, die Konturen ganz schmal, entkräftigt, verbrannt von den Fiebern, von Krankheit zernagt«; W 1, 57), »Dorf Montfaucon« (»Zerstört, zertrümmert, überall nur Staub, Steinsplitter, Gras, Verwucherung, verloschen«; W 1, 59), »Die Sprengung« (»halb zerschmettert, rot versengt, verbrannt und fabelhaft gesteinigt!«; W 1, 73) und »Der Rückzug« (»Versinkende im Schlamm, Zertretene, Zerstampfte, Hingebroch'ne...«; W 1, 87).

So verwundert es nicht, dass das dritte und vierte Gedicht des Zyklus ein »Zerschossenes Haus« und eine »Zerstörte Kirche« beschreiben. Sie akzentuieren den Gegensatz zwischen der Vergangenheit der Orte und ihrer Gegenwart, in der sie ihrer Funktion beraubt sind: Etwa wird zunächst in jahreszeitlicher Metaphorik präterital das Haus als Lebensmittelpunkt einer Familie geschildert, bis das dreifach wiederholte Temporaladverb »Nun« an der Grenze von Oktett und Sextett dieses lebendige Treiben und das symbiotische Zusammenwirken von Natur und Mensch beendet. In einer Reihe von neun zumeist unbeantwortet bleibenden Fragen verhallt in den Terzetten das Schicksal der ehemaligen Hausbewohner. Und auch die Ruinen der Kirche sind nur mehr »Reitern Rast und Rossen Wasser-trog« (W 1, 48), die Kartoffelfelder im folgenden Gedicht »Am Feuer« sind »quer überritten, wüst zerstampft, zertreten« (W 1, 49).

Noch bevor das lyrische Ich tatsächlich an der Front angelangt ist, bekommt es die Entbehrungen des soldatischen Alltags zu spüren und flüchtet sich vor diesen in die Vorstellung anderer Zeiten und Orte:

Wir wollen träumen: Gold, Gelächter, Frieden, Tage hell und weiß, wir wollen
träumen: fernes, warmes Land,
Sanddünen, Meer und Segel; wir wollen geh'n im Traum mit wunderbaren Frauen ¹⁰
Und heitren Kindern! Vor uns die hundert Feuer züngelnd, klein, gespenstisch;
zuckend in ihrem Rauch
Fühle ich nichts als dies: Gestirne abenteuerlich unruhig an einer schwarzen,
ausgespannten Himmelswand,
Als leichten Wind in meinem Haar, im Bogen meiner langgewachsenen Brauen,
Gestöhn der Schläfer, Rot der Flammen und kalte Erde unter meinem Bauch. (W 1, 49)

In harten Schnitten werden beide Welten einander gegenübergestellt, wobei das imaginierte »warme Land« mit der »kalten Erde« der Realität kontrastiert.¹³⁶ Dort verbringen die Soldaten »in feuchten Ställen [...] | Ohne Weib die Nacht, aber voller Träume nach ihm« (W 1, 56), und noch scheint wenigstens diese Traumwelt intakt und die Flucht in dieses Refugium möglich – was sich gleichwohl im Laufe des Zyklus ändert. So werden in der Hölle von »Verdun« eine Vielzahl von Kriegsgerät, »Schwefel, Gas und Chlor« ebenso wie »Sprengfontänen ungeheurer Art, [...] | Geworfen in den Schlaf von uns, feindselig, böse, um zu zerstören wunderbarste Träume von Reihern, Veilchenabenden im späten März, | Von Silbermorgen in dem Tal des Main, von Nachtigallen, Amseln, Mondnächten auf Altanen« (W 1, 61), und die »Batterien« tun das ihrige, »um zu zerfetzen: Träume, die volle Finsternis, Schlaf, Menschenherzen« (W 1, 66). Fortan sind die Träume »unvollkommen« (W 1, 81), und zuletzt bittet das lyrische Ich regelrecht um die Möglichkeit, noch einmal zu ihnen zurückkehren zu dürfen: »Gib Träume, Süßigkeit!« (W 1, 88).

¹³⁶ Vgl. in ähnlicher Metaphorik bereits »Marsch«: »Ein Abend wird zerstört: und einer möchte einsam sein, und einer möchte weinen | Vielleicht, daß ihm ein Traumbild ward, ein lockendes« (W 1, 46).

Bieten die Träume dem lyrischen Ich keine gesicherte Zuflucht, bleibt ihm wie allen anderen Soldaten die Erinnerung, etwa an die Heimat.¹³⁷ Je näher es der Front kommt, desto stärker wird das Gedenken an das Vergangene, wenn etwa das hier ungenannt bleibende Ich im sechsten Sonett dem ersten Toten begegnet. Beim Anblick des Gefallenen imaginiert das Ich stellvertretend für diesen Erinnerungen »[a]us der Zeit jenseits des Rheines« (W 1, 49). Dem Rückblick im Oktett, in dem Schnack noch einmal auf die Bildwelt des *Abenteurers* rekurriert, die hier ebenfalls zu sterben scheint,¹³⁸ folgt in den Terzetten eine Vorausschau auf das, was der Tote nicht mehr erleben wird: »[n]och vieles wollte der Mund sagen« (W 1, 50), doch verbinden sich beide Bilderwelten nahtlos, denn die Vorstellung einer farbenfrohen Zukunft speist sich aus den Erfahrungen einer glücklichen Vergangenheit. An diese »alte[] Zeit«, an die »Zeit der Süße, [...] Zeit der friedlichen Gestirne«¹³⁹ denken die Soldaten zurück, die in Montmédy lagern und aus den unterschiedlichsten Gegenden Deutschlands stammen, die »Schlafenden, die Abenteuerlichen, gejagt aus Weiberarmen, aus feinen Städten, aus Abenden in Franken, Nächten toll im Harz« (W 1, 50). Anadiplostisch durchstreift das Ich die Stadt an der Chiers,¹⁴⁰ in der »meistens Frauen, Kinder, ältere Männer«¹⁴¹ zurückgeblieben waren, bevor sich die Soldaten in den folgenden Gedichten über die »Maas« und einen »Kanal« der Front Vers für Vers nähern. Noch tobt »[w]eit vorne Rauch, Blut und Verwesung, toller Lärm. | Gewaltiges Geschehn um sie, beworfen stetig in der Nacht von Schaurigkeit, | Von Geisterlicht, von grünem Blitz« (W 1, 52). Doch auch in der relativen Ferne wird das Kriegsgeschehen sinn-

¹³⁷ Vgl. beispielsweise: »Alles verweht; nur Tod bleibt übrig, Lauern. Alles ging zur Vergessenheit: Heimat, gelbe Mondnacht, Kirmestanz, | Alles entschwand«; »da war vor Jahren Tanz, Gelächter, Lust, | Theaterspiel«; »denkend der Tage, der blauen, dunkeln, süßen [...] Fahrten mit Bergbahnen ... | Schlendrian in Bozen [...] Schuß, dunkler, komm ins abendliche Hirn, zerstöre den Saum | Aus alter Schönheit!« (W 1, 68, 82, 89). In den leitmotivisch wiederkehrenden Erinnerungssequenzen artikuliert sich eine Sehnsucht nach der Heimat und nach einer intakten Zeit, etwa in der Frage: »Ihr saht die Heimat: ist sie noch schön?« (W 1, 75). Darüber hinaus rekapituliert das Ich angesichts des stets nahen Todes sein Leben, ruft es sich in diätetischen Bilderfolgen ins Gedächtnis: »im Hirn noch einmal alles: Lusttage in Tirol, Fischfangen an der Isar, Schneefelder, Jahrmarktstrubel | In reichen Dörfern Frankens, Gebete, Lieder, Kuckucksrufe, Wald und eine Bahnfahrt nachts, entlang dem Rhein ... | Dann werd ich abendlich, verschlossen, eine Dunkelheit, ein Rätsel, ein Geheimnis, eine Finsternis, dann werd ich sein wie Erde wesenlos und nichtig, | Und ganz entrückt den Dingen um mich her [...] | Ich werde eingehn in den Tod wie in die Türe meines Heimatshauses mit einem Schuß im Herzen, schmerzlos, seltsam klein«; »Im Hirn dies alles noch einmal: Holland, das Nordmeer, Franken, Städte weiß im Licht, Gestade, Wälder, Flüsse, überbrückt. | Dies alles noch einmal; und dann der Tod, der große, tiefe Tod, der Tod für immer, ewig und ohn Ende« (W 1, 81f.).

¹³⁸ »Der, der die brütende Hafenstadt durchlief, der glitzernde Nächte sah, weißgewölbt unter dem Altan, südlich, mit Mond viertel, rot, | Oder der mit den Zirkusen zog in den Lärm der Jahrmärkte, zerfetzt, in grünem Wamse, abenteuerlich und überbunt? ...« (W 1, 50).

¹³⁹ W 1, 51.

¹⁴⁰ Vgl. V. 10: »die Stadt voll Frauen, voll Frauen alt, Frauen in Samt, in Samt mit Schnüren [...] die Stadt voll Tore, Tore voll Dunst« (W 1, 50).

¹⁴¹ Brief vom 17. Januar 1916 (FS B 304).

lich erfahrbar, zunächst akustisch wie optisch. Der menschengemachte »grüne Blitz«, der das Grün der Natur gänzlich marginalisiert, deutet nicht nur auf den ursprünglichen Arbeitstitel »die grüne Rakete« hin, sondern wird zum Leitmotiv der Kampfhandlungen.¹⁴²

Die Farbe war mit Bedacht gewählt, symbolisiert sie doch wohl wie keine andere das Zeitalter der modernen Massenvernichtungswaffen: Im April 1915 hatten die Deutschen trotz des Verbots durch die Haager Konvention von 1907 erstmals Giftgas eingesetzt, eine grün-gelbe Wolke trieb auf Ypern zu, und um das »Abblasen« des Kampfstoffs von der Windrichtung unabhängig zu machen, wurden alsbald Granaten hergestellt, die das tödliche Gasgemisch auch über weite Strecken zielgenau transportierten; diejenigen, die Lungenkampfstoff trugen, wurden mit einem grünen Kreuz gekennzeichnet. Im Januar 1916 fand sodann der mengenmäßig größte Einsatz von Giftgas statt, als bei Reims 500 Tonnen Chlor auf die Franzosen »abgeblasen« wurden, und eine Spur davon findet sich bei Schnack: »Aufblitz von Funken grüner Farbe. Windwärts herkamen Gase, | Matt, schwach, verschlagen, weit von vorne« (W 1, 53), heißt es bereits im Sonett »Kanal« genau an der Grenze von Oktett und Sextett. Im Enjambement setzt Schnack erstmals poetisch die kriegsverbrecherische neue Waffe ein, die neben dem Trommelfeuer und den Schützengräben zum Inbegriff des Ersten Weltkriegs werden sollte, und die auch Wilfred Owen in einem der berühmtesten Gedichte über den Ersten Weltkrieg verarbeitet: »Gas! GAS! Quick, boys!«,¹⁴³ kann das lyrische Ich dort nur rufen, wobei die versal gesetzte Geminatio die Gefahr verdeutlicht. Bei Schnack wird insgesamt zwanzigmal Gas verwandt,¹⁴⁴ wobei der Einsatz seinen Höhepunkt in den Schlussversen des »Angriffs« erreicht:

Schnee und nur Schnee... Über dem eisigen Oststrom ein Etwas, das Licht schien,
bläulich, hingesternd eine große Sekunde lang, verschwand... Nur Schnee,
Gestöber, wild, mit Nordwind. Die, die auf Wache lagen, froren. Es war nichts da,
nicht Laut;
Nur einer hatte ein Gesicht: als läge einer schlank am Draht; doch schien's ein Pfahl.
Der strenge Frost schlug unbarmherzig bis zur Haut. [...]

¹⁴² »Nah grünen Blitzen«, »bricht ein Licht herauf, ein grünes«, »grüner Wetterschein«, »voll weißen Feuern, grünen Blitzen«, »schwarz, mit grüner Lichtschnur«, »Schwarzsamten oder grün von Licht«, »Aber wenn eine Rakete ins Nächtliche blühte, | Grün, schön und schwebend«, »grünes Licht, | Rote Farbkegel«, »Grün zaubert sich empor Nachtwand mit Raketenspiel«, »heraufsteigen die Meteore des Todes, grün und gelb«, »Raketen fallen nun ermüdet in den Wind, grün und gespenstisch«, »keine Rakete sprang grünlich empor«, »Grünes glitt über Leichenhügel: Raketen« (W 1, 53f., 61, 64, 66, 68, 70, 82f., 85–87).

¹⁴³ Wilfred Owen: »Dulce et Decorum est«. In: Poems. London 1921, 15. – Vgl. neben weiteren Gedichten insbesondere Georg Kaisers Dramen »Gas I« und »Gas II« (1918/20).

¹⁴⁴ »Wolkenrauch, gasig und gelb«, »grünliches Gas, gelbe Gestirne [...] Tod und Dunst von Gasen«, »dick überschwelt von Bränden, Schwefel, Gas und Chlor«, »Haushoher Sprung von Minen; Rauch; vergaste Luft«, »Grün und vergast roch es im Bau in einer Mitternacht«, »rannten durch Gas und Rauch«, »ganz aus Gift, gelb aus Gas«, »da in den Schächten | Gas kochte dunkelfarbig«, »an Schlachtrauch, an Gas«, »Gas und Feuer wüten [...] Gas streckt seine Flügel geisternd her«, »durch Gas und Qualm«, »anbrausend unter Rauch und Staub, anbrüllend nach dem Gas« (W 1, 54, 60–62, 69, 72, 74, 77, 82f., 95f.).

[...] Hundert an hundert, mit Wurfzeug, mit Scheren, Gewehren, lagen bereit in den Gräben, lauerten, warteten stier;
 Doch leuchteten sie nicht in die Nacht, noch schossen sie hell in den Schnee...
 Von denen, die wachten jenseits im Frost, fiel einen an Grauen, böß schien es zu sein:
 Als brause Gezisch von Gas, dünn, da und auch dort. Rief es zurück, und so wachten sie all, Gesichter verdeckt... Flutete an schon der Wolke grüngraue Wand, riesig, gepreßt,
 Wellte vorüber, verstinkend... Kam eine zweite gewälzt... dünner doch... verzog mit dem Wind... Aber dann stiegen sie auf, dumpftoll, zur Schlacht, zu Gemetzel und Mord; Nacht war lebendig von grausigem Schall. Tier rang gewaltig mit Tier.
 (W 1, 85f., V. 1–3, 11–14)

Nach zwei Gaswolken, die den Gegner aus den Schützengräben vertreiben sollen, leitet die dritte Angriffswelle die eigentliche Schlacht ein, die in der zyklisch unauflöselichen Schlussformel endlos andauert, da keines der »Tiere« dem anderen überlegen ist. Dieses Ringen spiegelt sich in der Form dieses Sonetts: Indem Schnack die Terzette verglichen mit den Quartetten extrem ausdehnt, sind beide Teile des Sonetts letztlich nahezu genau gleich lang. An diesem Kulminationspunkt des Todes inmitten des tiefsten Winters kann es keine Sieger und Besiegten geben – zumal die Auswirkungen des Gases verheerend sind: Mit ihm verbreitet sich »Gestank, sehr säuerlich und herb«, und bekam der Soldat »den Mund voll Gas«, fand er sich bald wieder voll »Heimweh [...] | Würgend, mit gelbem Gift« (W 1, 67f., 82). Zuletzt wünscht er sich nur mehr hinweg aus der Schlacht – oder gar den Tod: »mit Blei im Gesicht, zerschossen, die Hände verloren wie etwas Überflüssiges, Gas im Schlund, | Scharf geätzt. Süß ist die verdunkelte Zukunft, herrlich das Nichtwissen. Nächtlich wird es überall, selbst im Hirn. Tand | Ist Erinnerung, das Leben dahinten, [...] nur Tod ist gewiß« (W 1, 80).

Am Ende des Zyklus wird sich das lyrische Ich also auch nicht mehr in die Erinnerung flüchten können, die ihm zu Beginn des Wegs an die Front noch ein Refugium ist: »Im Hirn Erinnerung an Frühlingsspiele, Blumenschlacht, Gelächter einer zugedeckten Zeit...« (W 1, 53). Doch zuvor beschreiben die Sonette des zweiten Teils zum einen, wie sich das lyrische Ich sukzessive zum Soldaten wandelt und sich hierbei an die Verrohung, an die Enthemmung gewöhnt, die der Krieg mit sich bringt; dieser erweist sich zum anderen auf allen sinnlichen Ebenen als derart übermächtig, dass kein Raum mehr für erinnernde Reflexionen bleibt. Zunächst registriert das Ich seine äußere Veränderung und unterzieht sich im »Schlaf in Ivoir« nach drei einleitenden Versen, die das Dorf atmosphärisch situieren, einer schonungslosen Selbstbetrachtung, der eine binnenreimende Selbstverdammung vorausgeht:

Ich verfluche mich, meine Jugend, aufgebaut in Roheit, Bitternis, ich betrachte mich:
 voll Aussatz die Brust, zerstoehen
 Vom Ungeziefer der Quartiere, voll Schmutz und Überschattung, voll Schmach und
 Schwermut, Schmerzen und Beingschwüren,

5

Voll Wahnsinn das Hirn, die Schenkel voll Dreck und Fett. Wer würde mich hinaus
in Süßigkeit, in Gärten gelb von Rosen, in heitere Gelände führen
Zu hochgestirnten Götterbildern, zu weißen Treppen, zu einer Tänzerin, in eine
Landschaft, grünlich, violett,
Zu Schmausereien, Weingelagen, zu nächtlichen Konzerten, zu einem Weibe,
fürstlich schön, entzückend, überaus kokett? ...
Aber so aus Dunkelheit das Antlitz weißleuchtend, schmerzhaft, melancholisch, müde,
groß, zerrissen, glühend,
Gebleicht, gefurcht, zerstört, mit Schlaf übersät, die Konturen ganz schmal, entkräf-
tigt, verbrannt von den Fiebern, von Krankheit zernagt,
Von Narben schorfig, dieses Antlitz – einst weich und schön, edel, gepflegt, vornehm,
mit Augen wie Samt,
Kindlich und strahlend von Güte, dieses Antlitz, das in den Schößen lag lächelnder
Frauen, schlanker, mit blondem Haar, namenlos schön, südlich blühend –
Eine Maske nun, in die die Faust schlug gewaltiger Schlachten, wild und entsetzlich,
mit grauem Gift; nun tief im Schlaf, in der Wolke von Dunst, von Läusen geplagt,
Voll dem Abgrund der bläulichen Träume, heiß, seltsam, ergreifend, voll einem Chaos
scheußlicher Visionen, von Rauch verrußt, zu einem Schlaf in ungeheurer Trost-
losigkeit verdammt. (W 1, 57)

10

Diesem Blick auf sich selbst kommt bereits formal eine Sonderstellung zu, inner-
halb des Zyklus wie der gesamten Formtradition, da ungewöhnlicherweise ein
umarmend reimendes erstes Quartett von zwei Paarreimen gefolgt wird (*abba
ccdd efg efg*), wobei der zweite Paarreim zusätzlich anaphorisch intensiviert wird.
Darin spiegelt sich das Befremden des lyrischen Ich, das zwar noch physisch das-
selbe ist, sich aber so gewandelt hat, dass es sich selbst kaum mehr erkennt, wie
die adversative Konjunktion an der traditionellen Sonettgrenze andeutet. Die
nominal dominierten Quartette, in denen die soldatische Wirklichkeit im Krieg
ungeschminkt geschildert wird und sich das lyrische Ich in einer rhetorischen
Frage in die Welt der Vorstellung flüchtet, werden in den Terzetten adjektivisch
aufgelöst, wobei die offensichtlichen äußerlichen Veränderungen auch das Seelen-
leben in Mitleidenschaft ziehen und das Ich »melancholisch« werden lassen.

»Geistig verblöde ich. Das Hirn schrumpft, von Romantik keine Spur«, be-
kannte Schnack am 17. Januar 1916, und wenig später: »Hier ist der Horizont
beschränkter Geistigkeit.«¹⁴⁵ Dies muss auch das lyrische Ich erfahren, das sich
sukzessive vom freiheitlich denkenden und fühlenden Individuum zum gehor-
chenden Befehlsempfänger wandelt, ein weiterer prägender Gegensatz in Zeiten
des Krieges. Zur äußerlichen Veränderung kommt die innerliche, ist doch das Ich
gerade dabei, »gewöhnlich zu werden, schändlich und roh« und alsbald »bereit
zu Mord« (W 1, 60). Schuld daran trägt vor allem die Wiederholung, die Wieder-
kehr des Gleichen, die Monotonie des soldatischen Alltags voll »Gelächter und
Irrsinn«: »und immer dieser Schritt von vier und vielen | Und immer wieder dies:
ein Tor verbrannt, ein Haus zu Schmutz zersunken« (W 1, 55, 58). Das lyrische
Ich muss sich somit nicht nur an alle Unbill des Krieges gewöhnen, an das Mar-

¹⁴⁵ Briefe vom 17. Januar (FS B 304) und 27. Januar 1916 (ebd.).

schieren, »Hunger, Durst, Verrohung« (W 1, 93), an die unbarmherzige Natur und die wiederkehrenden Schlachten,¹⁴⁶ sondern wird auch mit den allgegenwärtigen Zerstörungen konfrontiert, wobei der omnipräsente Tod zu einer Grundkonstante wird: »Es gab viel Tod«, konstatiert das Ich geradezu lakonisch, »[d]och wen noch kümmert Tod. | Tod ist wie dies so häufig, ist so häufig wie Wasser und wie weggeworfnes Brot.«¹⁴⁷ Es ist die schiere »Überfülle des Todes« (W 1, 69), die das Ich und seine soldatischen Kameraden brutaler werden und moralische Normen über Bord werfen lässt. »Wir verrohen ganz, | Wir verlieren unsre Seele«, »alles ist Blut und verroht« (W 1, 68, 87). So ist das Ich nicht nur Zeuge des Getötetwerdens, sondern tötet auch selbst und wird dadurch mitschuldig. Über seine Rolle als »Handgranatenwerfer« reflektiert es im vorletzten Sonett:

... Daß ich den Tod warf, lächelnd, boshaft, in das Gewühl, anbrausend unter Rauch
 und Staub, anbrüllend nach dem Gas,
 Das weit schon war, schon nördlich; daß ich ihn bogig warf, gewandt, zehnmal,
 noch öfter, schneller
 In ihre blaue Müdigkeit... oh, warum war die Zeit nicht heiliger, nicht göttlicher,
 nicht heller,
 Nicht strahlender voll Liebe, Bruderkuß, Demut, Traumtiefe, daß ich mich schauer-
 lich in Dunkelheit und Mord vergaß!
 Oh, daß ich Tod warf wie ein frohes Spiel, wie einen Stein nach gelben Vögeln, in
 ihren Sturm, verloren, prächtig, wild, 5
 Mit leichter Hand, gespannt, entzückt, wenn er sie traf, wenn sie sich bäumten
 schnellend hoch wie Fische und rücklings niederfielen
 Mit hochgeworfnen Händen, stöhnend, lautlos, schwer, in sich zusammen, in den
 roten Rauch von ihrem jungen Blut, um mit dem Leben noch zu spielen, [...]
 Oh, daß ich Tod warf mitten in die Stirnen, in bräunliche Gesichter, bloß und bärtig,
 in die Verrenkungen von schlanken Leibern, 10
 Die einstmals Bitterliches litten in Sümpfen, Regenwettern, in Schnee und Kälte,
 in Leichendunst und überfallen von der Wut
 Der Minenwerfer an einem Abend ohne Sterne, an einem Abend, rot, verlästert,
 windig... Oh, daß ich Tod gab einem von der stillen
 Art, mit unbegreiflich süßen Augen, sehr tief und ohne Grund; gewiß lag er oft in
 den Nächten bei schwanenweißen, jungfräulichen Weibern,
 Mit aufgebundnem Haar, braunschimmernd, seidig... Oh, daß ich Tod warf
 lächelnd, boshaft und schuld bin an Verwesung, an einem Toten, der unbegraben,
 bleichend, unter den Sternen eines ewgen Himmels ruht!... (W 1, 96)

¹⁴⁶ Vgl. etwa »der Gesang westfälischer Männer, immer im Abend«, »Nur schrecklich Schießen ohne Ende, ewig, immerfort, weit, sehr entfernt«, »Oben doch schüttete stetig sich Schnee, wütete immer der Wind«, »Es donnert ewig, Schein und immer Scheinen...«, »Geschrei war aus dem Abgrund immerfort gehört«, »Seit Tagen keinen Schlaf, nur immer Rauch, nicht Rast, noch Sitz, noch Süßigkeit, nur immer Staub und Sturm« (W 1, 56, 65, 86, 88, 90f.).

¹⁴⁷ W 1, 62. – Bezeichnenderweise wird die rhetorische Frage nicht einmal mehr durch das interpunktorisch eigentlich erforderliche Fragezeichen beendet.

Sechsmal wirft das Ich den fünffach direkt genannten metonymischen Tod, wobei in der vierfachen exklamatorischen Intensivierung entfernt das moralische Entsetzen anklingt. Dieses bildete sich jedoch erst später heraus, denn im Kampf selbst tötet das Ich »lächelnd« und »boshaft«, wie es zu Beginn und zum Ende seiner Selbstbetrachtung bekennt. Die Wiederkehr des Motivs indiziert, dass der Prozess der innerlichen Verarbeitung noch nicht abgeschlossen ist, sondern das Ich vielmehr um und in sich selbst kreist, wie die rahmenden Auslassungspunkte verdeutlichen – und was angesichts der traumatischen Erfahrungen nicht verwundert. So kann der »Handgranatenwerfer« zuletzt seine Schuld zwar erkennen, doch da das Töten im Krieg selbstverständlich geworden ist, zieht das Ich keine Konsequenzen. Vielmehr zeigt der zyklische Aufbau der Verse, dass es mit dieser Schuld leben muss. Dabei ist es gänzlich auf sich allein gestellt, denn die traditionelle Instanz der ethisch-moralischen Vergewisserung kommt ihm im Laufe des fortdauernden Krieges abhanden. Das Ich »wuchs [...] in Gottesfurcht« auf, gedenkt der »dunklen Kapellen über dem Rhein«, des »Christus aller Süßigkeit« und erinnert sich insbesondere im dritten und vierten Teil des Zyklus an die eingübten Rituale, in deren Ausübung auch die Hoffnung auf Erlösung mitschwingt: »Hirn füllt sich mit Gebet, vielleicht ist Gott so nah, daß ich ihn greife, | Vielleicht ist seine Stirn goldglühend über mir? Vielleicht, wer wüßte dies?« (W 1, 63, 65f., 70). Doch obgleich es »[d]en Gott, den ungeheuren« anruft, zweifelt es im Kriegsverlauf zunehmend an der christlichen Heilsgewissheit: »Fast wuchsen Gebete manchem unter dem Herzen«, aber eben nur beinahe, und wenn die »Hände gefaltet« werden, dann »aus Angst, aus Verzweiflung« (W 1, 66, 76, 95). Die rituelle Wendung im Gebet an Gott, die glaubenspraktische Selbstvergewisserung wird vollends ad absurdum geführt, da sie sich verselbständigt und dergestalt inhaltsentleert keinen Halt mehr bieten kann: »Gebete? ... Oh, manchmal fingen sie an aus dem Munde zu rinnen, ungewollt, verworren, stockend, müde, | Wenn die Not zu groß ward, wenn sich alles häufte: Heimweh und die Beschießung« (W 1, 68). So ist die transzendente Instanz dem Ich schließlich »unbekannt, der Rätsel größtes« (W 1, 95), und an die Stelle göttlicher Allmacht ist der epanaleptisch wie tautologisch intensivierte omnipotente Tod getreten: »und dann der Tod, der große, tiefe Tod, der Tod für immer, ewig und ohn Ende«. ¹⁴⁸

Wen der große Gleichmacher abseits einer poetischen Stilisierung, bei der sich das lyrische Ich den Tod wünschte, traf und wen nicht, schien und war zufällig, wie Anton an seinen Bruder schrieb, wobei er für den Feind nicht ohne Wertschätzung blieb:

Nur das kannte ich nicht: mit dem Raum einer Fingerspitze vom Tode entfernt zu sein .. das war großlig, das lastet mir heute noch im Blute. –
Aber damals. Der Sinkflug einer 21cm Granate. Blutfetzen zweier Leute. Armselige Infanteristen. Wir haben damals zusammen gearbeitet, Erdarbeiten. Gräben gestochen.

¹⁴⁸ W 1, 82. – In ähnlich tautologischer Wendung – »ewig, immerdar, für alle Zeit« (W 1, 66) – hatte Schnack zuvor noch auf Christus rekurriert.

Und so. Sie kam durch Fliegerbeobachtung. Diese französischen Flieger, hochelegant, kurvig, tadellos, lautlos, gespensterhaft ... Ich hatte merkwürdige Empfindungen dabei. So merkwürdig kalt (andere waren bleich, andere summten, stöhnten.) Ich beobachtete mich, außer meiner Empfindung stehend. Aber das Schreckliche trat später ein, lange Gähmung im Blute.¹⁴⁹

Der Brief dokumentiert darüber hinaus eine posttraumatische Belastungsstörung, die zeitgenössisch noch ein Kriegszittern war. Nicht nur beobachtet sich Schnack selbst, als stünde er außer sich, während das nicht näher bestimmbare »Schreckliche« erst zeitverzögert eintritt und verdeutlicht, wie sehr er unter den psychischen Auswirkungen litt, ihn die Erlebnisse verfolgten. Dies lag insbesondere an völlig unbekanntem Erfahrungen, die die Soldaten machen mussten, zumal neue Kriegstechnologien zum Einsatz kamen; neben Giftgas wurde das Maschinengewehr zur wichtigsten Waffe, während das Trommelfeuer der Artillerie ganze Landstriche verheerte und Flieger aus der Luft angriffen, wie es Schnack ebenfalls brieflich festhält:

Fliegerbeschießung. Ein Splitter sauste einige zehn Meter von mir zu Erde. Dann folgten tack, tack zwei Schrapnellkugeln, drei bis fünf Meter um mich in den Dreck klatschend. – Ich sauste in Deckung dann .. dann fuhr noch etwas durchs Eichengeäst. Lebhafter Tag, Donnern, Sausen, Widerhall in allen Gründen, Gebell der Maschinengewehre, Geheul der Geschosse, Klage der gezeißelten Luft, Surren der Flieger. Atemloses, Strudel über die Herzen, Jagd auf der Gitarre der Seele[.]¹⁵⁰

Sprengte der Erste Weltkrieg die bis dahin geltenden Maßstäbe der Wahrnehmung,¹⁵¹ sucht Schnack diese dennoch in zweifacher Weise sprachlich zu gestalten: Zum einen arbeitet er detailliert die vielfältigen sinnlichen Eindrücke heraus, die er im Felde machte, wobei optische, akustische und olfaktorische Eindrücke dominieren, zum anderen sucht er durch zahlreiche Neologismen die neue Qualität des Krieges zu akzentuieren.

Zunächst bestimmen optische Bilder die Darstellung des Kriegsgeschehens – nicht zuletzt begann der Krieg von deutschem Boden aus in einer »Gewitternacht | Mit gelben Blitzen, östlich. Schnüre von Lichtem, weiß, aus Rot, aus Grün, aus violettner Schönheit« (W 1, 45). Schnack entfaltet die »[u]nheimlich[en], nie gesehn[en]« (W 1, 61) Bilder häufig sehr farbintensiv, bisweilen diätetisch aufgelöst oder auch summarisch zusammengefasst: So möchte das lyrische Ich »Sterne zählen, blaue, grüne, goldne«, während andererseits »Vögel« schlicht »farbig« bleiben oder »Wiesen, bunt« (W 1, 49–51). Die poetische Palette umfasst nahezu alle Farben in vielerlei Schattierungen; in absteigender Häufigkeit werden Weiß (55 Nennungen), Grün (48), Blau (47), Gelb (45), Rot (44), Schwarz (33), Gold (29), Grau (18), Silber (13) und Violett (8) eingesetzt. Doch finden sich zahlreiche farbliche Abstufungen.

¹⁴⁹ Brief vom 8. März 1916 (FS B 304).

¹⁵⁰ Brief vom 27. Januar 1916 (FS B 304).

¹⁵¹ Vgl. Franziska Dunkel (Hg.): Fastnacht der Hölle. Der Erste Weltkrieg und die Sinne. Katalog zur Großen Landesausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 4. April 2014 bis 1. März 2015. Stuttgart 2014.

fungen, neben Suffixbildungen wie Bläulich (11 Nennungen), Rötlich (10), Grünlich (8), Weißlich (5) oder Gelblich (5) vor allem Komposita wie »südblau«, »blutrot« oder »eitergelb«, aber auch Zusammensetzungen, die zwei Farben amalgamieren (»grüngrau«, »gelbrot«, »schwarzgrün«). Neben adjektivischen (»moosgrün«, »blausteinern«, »eitergelb«) und verbalen (»übergrünen«, »begrünen«) Präzisierungen werden einzelne Farben affigiert aufgehellt oder abgedunkelt (»hellgrau«, »blau-dunkel«). Das dergestalt voll ausgeschöpfte farbliche Spektrum wird oft kontrastreich inszeniert, wie es Schnack bereits in seiner frühen Dichtung erprobte: Beispielsweise ermöglicht ihm das häufig wiederkehrende Motiv der Gewitter, die Kolorierung effektiv zu inszenieren; vor allem aber lotet er den Hell-Dunkel-Kontrast vor nächtlichem Hintergrund aus. Die leitmotivische Nacht – durchschnittlich taucht sie in jedem Gedicht mehr als zweimal auf – ist nicht nur die Zeit der Träume, in die sich das lyrische Ich flüchten kann, die Zeit, in der es den »Traum der Rettung« (W 1, 88) noch zu träumen wagt, sondern sie dient vor allem als dunkle Grundierung der Leinwand. Von ihr heben sich etwa die Leuchtraketen, das »Geisterlicht«, der »grüne[] Blitz«, die »Irrlichter[], blendend, mit viel scharfem Glanz« (W 1, 52, 61) umso effektvoller ab.¹⁵²

Der Gegensatz von Dunkel- und Helligkeit intensiviert den Gegensatz von Leben und Tod, wie paradigmatisch »Der Horchposten« (W 1, 72) zeigt. Dieser liegt regungslos im Dunkel, »gegeben der Herbstnacht preis, über dem Nacken Drähte«, ist also nur eine Handbreit vom Tod entfernt. In inversorisch zerstückelter Syntax setzt das Kriegsgeschehen eigene ästhetische Maßstäbe: »Schön sie, sonntäglich, schien, wie sie feierlich fiel, die Rakete«. Dann herrscht wiederum das »Blau der Nacht [...] | Und dann Wind, und nur Wind; und dann Licht, und nur Licht«. Während die Zeit bis zur Sonettgrenze nahezu ereignislos verfliegt, beendet ein adverbial markierter Einschnitt in den Versen 9 und 10 die trügerische Ruhe: »Da er so lag, hörend nach Nord, | Silberte Licht; sprang eine Mine schütternd, doch weit«. Diesem ersten Mineneinschlag folgt im letzten Terzett

¹⁵² Vgl. die ähnliche Motivik unter zahlreichen Belegen etwa in »Anblick von Dun« (»Nah grünen Blitzen, Sterne hingen tief«, »Abend im Argonnerwald« (»Und dann dies plötzlich: weit im Wald [nördlicher Richtung] bricht ein Licht herauf, ein grünes, wunderbar, geheiligt, warm, | Wird blaß, verweht, verschwindet, geht verloren in die namenlose große, in den Rauch der Nacht [...] dann seltsam stand ein Schwarm | Von rötlichen Raketen überall, im Rauch, entzückend, schön, nah, weit. Verdunkeltes ward hell«, »Nächtliche Landschaft« (»Irgendein Vorhang von Wolken; dahinter wuchs Meer der Gestirne oder ein Reich von Raketen, sprang aus dem Abgrund ein Licht«, »Schlaf in Ivoiry« (»Lichter schweben selig empor, blenden, erleuchten die Landschaft, plötzlich entstehen Schatten«, »Auf der Höhe von Epinoville« (»Rauch beschlägt das Gesicht, Nacht; Feuer durchbohren das Blau, plötzlich, entzückend, mit steilem Aufstieg, | Mit silberner Farbe, feierlich, heilig; alles verwandelt sich golden, wird blendend, wird blühend, fremdartig, seltsam und groß...«), »Verdun« (»an seinem Himmel Feuerschnüre, Säume, pfeilweiße Linien, grüner Wetterschein«, »Nächte« (»Da waren Nächte: groß, mit [...] einem grünlichen Stern inmitten«, »Eine Nacht« (»Himmel wurde sechsmal verziert | Vom Strahl einer glühenden Kugel«, »Die Batterien« (»So kam die Nacht heran, [...] | Schwarzsamten oder grün von Licht«) (W 1, 53–55, 57, 60–63, 66). – Vgl. auch Schnacks Brief vom 17. Januar 1916 (FS B 304): »Nachts steigen die Leuchtkugeln, spielen an allen Horizonten die Scheinwerfer...«.

der Angriff: »Da er so lag, geschah in Stollen Bestürzung und plötzlicher Mord, | Wie ein Wunder erhob sich ein Feuer, wolkenrund, rötlich, blieb bis zum Tag an die himmlischen Ränder gesäumt, | Rollen war hörbar, verdunkelt«. Der optisch dominierte und oftmals todbringende »Lichtstrom« (W 1, 48) wird hier überdies akustisch intensiviert.

Auch Schnack selbst berichtet, als er noch gar nicht direkt an der Front ist, von »schreckliche[m] Kanonendonner«,¹⁵³ bei dem sich die menschengemachten Geschütze sprachlich mit dem natürlichen Gewitter verbinden. Diese Metaphorik vielfach aufgreifend, ist der Lärm hinter wie an der Front im gesamten Zyklus omnipräsent. So bleibt »[r]uhlos das Ohr | Von den tausend Hämmern der Front«, vom alliterierend verdeutlichten »Brausen an der vielverfluchten Front | Und Lärm von Rossen, Rädern«, vom »brausende[n] Brüllen des Gefechts«. ¹⁵⁴ Neben die Natur treten als metaphorische Bildspender das Handwerk (»überall hämmert der Krieg«; W 1, 59) und das Verkehrswesen (»Es dröhnt ein Lärm wie von der Fahrt von vielen Bahnen«; W 1, 57); alles wird »vom Schlachtlärm dunkel übertrumpft« (W 1, 59). Der ubiquitäre ohrenbetäubende Krach steigert sich bis zur selbstverständlichen Verwendung des Terminus »Trommelfeuer (sehr wunderbar zu hören)« (W 1, 64), obgleich dieser wohl erst seit ungefähr Ende 1915 belegt ist.¹⁵⁵ Dessen Auswirkungen sind derart verheerend, dass Schnack ein gesamtes Sonett nur den »Schreie[n]«, den »gewaltigen Todesschreien« (W 1, 83) widmet. Der immerwährende Lärm erscheint dem lyrischen Ich bereits nach kurzer Zeit als derart normal, dass ein Abweichen von dieser Norm bereits erwähnenswert (»ohne Räderlärm«; W 1, 58) oder sogar »widersinnig« scheint, wie in dem Sonett »Ein Tag«, das den dritten Teil des Zyklus eröffnet. Gerahmt von »Fluglärm« im ersten und letzten Vers wechselt das Geschehen mehrfach zwischen Stille und

¹⁵³ Brief vom 17. Januar 1916 (FS B 304).

¹⁵⁴ W 1, 55f. und 69. – Vgl. wiederum unter zahlreichen Beispielen die folgenden Belegstellen: »Frontwärts der Zorn, das Rollen dunkler Schlachten [...]. Töne, wie Tore zugeschlagen. [...] Lärm [...] Die Front flucht donnernd wieder«; »voll Rauch, voll Lärm«; »Lärm im Rauch...«; »Bohrende... Hämmernde... Ruß und Grubenlicht«; »Da lärmten die Gewitter wieder«; »ungeheure Töne [...] Sausen des Windes, | Unter lärmenden Nachthimmeln [...] Sterbeschrei der Menschen, ich hörte Dunkle rufen aus Dunkel, hängend in Drähten«; »Gedonner, fern feiert eine ungeheure Schlacht mit Tod und Aufruhr ihr ruchloses Fest« (W 1, 58, 63f., 66, 70, 92).

¹⁵⁵ Vgl. Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 3 Bände. Berlin 1989. – In ähnlicher Metaphorik etwa auch »Abendlicher Marsch« (»wir gehen dumpf | Gegen die Schlacht an, die in Gräben trommelt«; W 1, 80) sowie Schnacks Brief vom 17. Januar 1916 (FS B 304): »Rollen wird das Trommelfeuer«. – Vgl. hierzu auch die Belege in Joachim von der Goltz' Sonett »Mut (Loretto)« (»Da schwieg das fürchterliche Trommelfeuer...«). In: *Deutsche Sonette*. Berlin 1916, 14) und bei Ernst Jünger: In *Stahlgewittern*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart 2013, 62f., der nur wenige Monate nach Schnack Bekanntschaft mit dem ununterbrochenen Artilleriefeuer machte: »Zum ersten Mal vernahmen wir hier das schwere Wort ›Trommelfeuer‹«. In seinem Kriegstagebuch widmet Jünger am 10. Januar 1916, exakt eine Woche vor Schnacks Brief, darüber hinaus den »Geräusche[n] der Projektile« einen eigenen Passus (vgl. *Kriegstagebuch 1914–1918*. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart 2010, 75–78), und auch ihm wird das Trommelfeuer alsbald zur Selbstverständlichkeit (vgl. ebd., 128f., 132, 137 und 146).

Lärm und zeugt hierdurch ebenfalls vom soldatischen Alltag zwischen Ruhe und Sturm, Warten und Angriff: »Hellgrauer Tag, Fluglärm... Haushoher Sprung von Minen; Rauch; vergaste Luft; Gewitterabend; | Minutenstille... [...] | Kanonenfeuer stößt zum Himmel seine stundenlange Dauer; | Dann widersinniges Schweigen. [...] | Dämmernder Tag; Fluglärm...« (W 1, 62, V. 1f., 5f., 14). Dem lyrischen Ich erscheint die Stille inmitten des Krieges, und dauert sie auch nur für wenige Augenblicke, absurd – und darüber hinaus ist sie vor allem trügerisch, wie das Sonett »Eine Nacht« offenbart. Nach andauernden Kämpfen kehrt schließlich im letzten Terzett Ruhe ein, auf die gleichwohl kein Verlass ist, wie die adversative Konjunktion des Schlussverses verdeutlicht: »Um Stirne sinkt alles ermüdet: | Licht und Fluglärm, Schüsse sind selten geworden; nur Bohrende, Schlagende blau im Schiefer... | Sanftheit, süße Stille; fast könnte man beten. – Aber dann fiel in Gräben ein Schuß, der Schlafende traf« (W 1, 64, V. 12–14). Die im zweiten Quartett desselben Sonetts geäußerte Hoffnung, »[w]enn nur kein Tod kommt, tückisch von vorn | Oder hinterrücks« (W 1, 63, V. 5f.), trog somit. Wenig später sieht das lyrische Ich »Am Drahtverhau« dem Tod ziemlich unmittelbar ins Auge:

Einer, der ins Vorfeld stiege, würde tot sein, bald, sofort, ganz plötzlich. Auch ich werde schleichen müssen
 Noch weiter vor, noch weiter ins Feindliche, noch näher zum Tod, quer durch Gebein, gelb und morsch, vorbei an manchem weißen Gesicht
 Eines Menschenskeletts, unbestattet, in Wind und Wetter. Plötzlich wird ein Schreien sein, tierisch, ängstlich, empört,
 Im Rauch einer Sappe; [...] 5
 Aber eine Stunde später wird ein Gewehr peitschen, nah, aus westlicher Richtung, einer wird anfangen zu wimmern,
 Müde, gebrochen, schmerzlich, fremdartig; dann Ruhe, lang, gräßlicher als alles dies. Plötzlich wird alles gestört,
 Schweigen, unendliches; alles wird bestürzt sein [...]. (W 1, 70f.)

»Gräßlicher« als alle »rohen Greuel« (W 1, 70) ist somit nur die Ruhe. Sie erscheint dem lyrischen Ich unberechenbarer als das Lärmen des Krieges, ja gefährlicher als dieses, da im Verlauf des Zyklus das »Schweigen« nur mehr ein »unendliches« ist und die Stille gleichbedeutend mit dem Tod: »wenn einer zu Grunde ging plötzlich unter geheimnisvoller Stille«, »traf es ihn morgen schweigsam zu sein, erkaltet, mit zerfasertem Leib?« (W 1, 68, 78).

Starb ein Soldat, war es kaum möglich, den Toten zwischen den Frontlinien zu bergen, weshalb sich in der Folge oft schlimmster Verwesungsgestank ausbreitete, wie zeitgenössische Schilderungen belegen: »Die Leichen, die wir nicht aus dem deutschen Drahtverhau holen konnten, blähten sich immer weiter auf, bis die Bauchdecke zusammenbrach und ein ekelhafter Geruch schwebte zu uns herüber.«¹⁵⁶ Registriert das lyrische Ich zunächst den »Geruch von Küchen, Dunst von Fäulnis« sowie »von Feuern, fern, verloschen«, setzt alsbald der »Gestank von

¹⁵⁶ Dunkel: Fastnacht (2014), 37. – Vgl. auch Schnacks Brief vom 17. Januar 1916 (FS B 304): »Morgens scheußlicher Geruch, atembeklemmend«.

angesengten Dielen, | Geruch von Fäulnis, Schutt, Verwesung« ein, der beständig zunimmt; überall riecht es schließlich »faul, vermodert«, die Luft ist erfüllt von »scharfem Gestank« (W 1, 56, 58, 65, 77, 92). Es liegen »über hunderte Tote, unaufgelesen« im Niemandsland der Schlachtfelder, werden von Tieren zerfressen und sind schließlich allgegenwärtig: »Überall verwesen die Toten groß und blühend«,¹⁵⁷

Die Lebenden lässt dies nicht unbeeindruckt, denn »alle wurden von Verwesung grün betastet | Und schmerzlichen Vergiftungen« (W 1, 76). Die artikellose wie personifizierte Verwesung und Vergiftung kommt den Soldaten sehr nahe – und in übertragener Bedeutung verweist dieser Vers damit nicht nur auf den Tod, an dem die Soldaten als Kämpfer gleichwohl ihren Anteil haben,¹⁵⁸ sondern auch auf den bereits geschilderten Prozess der zunehmenden Verrohung. Andernorts nutzt Schnack die Darstellung der Sinnlichkeit indes deutlicher für selbstreflexive Momente des lyrischen Ich, am deutlichsten in der »Nacht des 21. Februar« (W 1, 64f.), deren Datum – wie erwähnt – den Beginn der Schlacht von Verdun markiert. Schnack nahm an ihr nicht mehr teil, er »wollte einfach nicht mehr vor Verdun sein«, nahm aber während seiner Rückfahrt noch das Trommelfeuer wahr, mit dem die Stadt an der Maas überzogen wurde.¹⁵⁹ Während einer schlaflosen, »tiefen, bitterlichen Nacht« wird das lyrische Ich von »Heimweh« und »einer großen Scham« heimgesucht. Die Nacht, die in den Quartetten sinnlich verdichtet beschrieben wird, ist äußerlich »voll Rauch und Röte, voll Blitz, [...] | Voll Lärm der Pferde, Rauschen, Brüllen, voll einer Stunde Trommelfeuer«. Doch sinniert das fünffach anaphorisch exponierte, sechsfach im Reflexivpronomen »mich« gegenwärtige und insgesamt neunmal namentlich genannte Ich vor allem über sich selbst: Dem Blick ins »Firmament« folgt in den Terzetten eine Selbstbeschau, intensiviert durch die dreifach formelhaft wiederkehrende Wendung »Ich sah mich sein«. Das Ich scheint gewissermaßen aus sich herausgegangen zu sein, um aus der Distanz seine Existenz, das »Sein« zu betrachten. Diese Reflexion ist schonungslos offen: Das Ich betrachtet sich »tierhaft besorgt, voll Angst«, »veraltet, übermüdet, fröstelnd, [...] bereit zum Weinen, | Bereit zu gehen mit durchbohrtem Herz«. Dergestalt vom Krieg äußerlich verseht und emotional gezeichnet, präsentiert der Schlussvers eine Klimax, in der das Ich nur mehr als entmenschlichtes Objekt präsent ist: »Ich sah mich sein: ein Ding, verloren dem Gesetz der Unerbittlichkeit, dem Ruf des Todes, bös geworfen an die Fenster; ich sah mich überdrüssig, steif und aller Abenteuer satt.« Mit dieser Reihung bezieht sich das Ich direkt auf das Proömium des Zyklus,¹⁶⁰ wobei

¹⁵⁷ W 1, 55 und 88. – Vgl. außerdem »lag dunkel ein Toter, verwesend, fraßen die Ratten Gedärm«, »Fliegen, die an der Verwesung sind mit grünem Rücken und goldenen Fühlern« (W 1, 78 und 97).

¹⁵⁸ »[U]nd schuld bin an Verwesung, an einem Toten« (W 1, 96).

¹⁵⁹ Vgl. Brief Anton Schnacks an Friedrich Schnack vom 4. März 1916 (FS B 304).

¹⁶⁰ »Bin ich voll Tod, [...] bin ich voll Angst, [...] | Bin ich ein Ding«, W 1, 45f.

sich seine Ängste vollauf bestätigen, da sich der Prozess der Verdinglichung doch bis tief in die Metaphorik hineinzieht (»zerkrachte ein Gebein«, W 1, 79).

Doch zeigt sich die Omnipräsenz des Todes und des Krieges nicht nur in einzelnen sinnlichen Eindrücken, sondern insbesondere in der parallelen Engführung sowie der synästhetischen Amalgamierung unterschiedlicher Empfindungen. Beispielsweise werden in rasch wechselnder Folge divergente Sinnesmodalitäten angesprochen: »irgendwo ein Lichtstrahl, schnell, erregt, gezückt. | Dumpf ein Brüllen«, »Licht und Fluglärm«. ¹⁶¹ Oftmals verbinden sich die Eindrücke im Leitmotiv des Gewitters, das mit seinen konstitutiven Merkmalen Blitz und Donner bereits per se zwei Sinne anspricht. Darüber hinaus verdichtet Schnack in Synthesen wie »Lärm und Geschwader im Duft« (W 1, 69) die überwältigende Fülle sinnlicher Eindrücke im Krieg.

Dieses ungekannte Grauen, die völlig neue, brutale Qualität der Kampfhandlungen sucht Schnack überdies durch Neologismen einzufangen, und hier erweist er sich als außerordentlich gewandter Sprachschöpfer. Dem Ungesehenen, Ungehörten begegnet er vor allem mithilfe von Komposita. Dass alle Bereiche vom Krieg beeinflusst werden, zeigt sich daran, dass Begriffe aus der Sphäre der Natur mit militärischen Termini verbunden werden (»Blumenschlacht«, »Baumverdunkelung«; W 1, 53, 59). Weitere Komposita wie »Berggewicht« oder »Gewitterworte« (W 1, 63, 67) stellen zwar keine originären Neuschöpfungen dar, sind gleichwohl denkbar selten und unterstützen die Vorstellung ungekannter Ausmaße. Dasselbe gilt für das Bild des »Erdbauchs« (W 1, 54f., 64, 69, 85), mit welchem Schnack die Erfahrung in den Schützengräben mythologisiert und zugleich die explosive Kraft etwa von Granateinschlägen metaphorisch verdichtet. Zusehends werden in dieser »gewitterüberdroht[en]« (W 1, 53) Szenerie die Kriegsspuren sichtbarer, etwa in den Komposita »Rauchandunklung«, »Raketenstunde« oder »Lichtqualm« (W 1, 74, 83, 86), den Substantivierungen »Aufblitz«, »Er dunkeln«, »Beklagung« und »Emporwuchs« (W 1, 53, 68, 84, 91), den intensivierenden Adverbialkomposita »Hinflüchtung« und »Hinebnung« (W 1, 78) sowie dem nur vermeintlich natürlichen »Gebrock«, das jedoch »unter dem Hammer« zerbricht, da »darüber die Schlacht« tobt (W 1, 68). Sodann zeigt sich der Tod in vielfacher Gestalt, etwa als »Sumpftod« (W 1, 84), vor allem aber in substantivischen (»Blutbrei«, »Blutspeichen«; W 1, 87f.) oder adjektivischen Zusammen-

¹⁶¹ W 1, 74 und 64. – Vgl. unter zahlreichen Belegstellen: »Geruch von Küchen, Dunst von Fäulnis... [...] das Brausen an der vielverfluchten Front | Und Lärm von Rissen, Rädern«; »Im Westen Donner, langgezogen, scheußlich, rollend. Lichter schweben selig empor, blenden, erleuchten die Landschaft«; »voll Rauch, voll Lärm [...], Geruch von Fäulnis«; »Und dann Wind, und nur Wind; und dann Licht, und nur Licht«, »Da er so lag, hörend nach Nord, | Silberte Licht«; »Dann kam der Glanz, gewaltig. Dann spritzte Blitz mit Feuerschnüren. Dann brach viel Glut auf, stählern, stark. Wie irres Blendwerk. Wie ein Licht in Fenstern. Wie Widerschein von einem Beil, | Wie Brand bei Nacht, erschreckend, ungeheuer. Dann rollte hohl ein Ton... hielt an... verrollte. Dann brach Gewitter los, wild, groß und offen. Dann böses Brüllen | Bestieg die Luft; ein Donner, dunkel«; »irgendwo ein Lichtstahl, schnell, erregt, gezückt. Dumpf ein Brüllen« (W 1, 56–58, 72–74).

setzungen (»blutbetaut«¹⁶²), aber auch als assonantisch intensivierter »rote[r] Todmund« (W 1, 68). Die Flucht in die »Traumüberblühung« (W 1, 64) ist ebenso zum Scheitern verurteilt wie eine physische Flucht aus dem Kriegsgeschehen, da letzteres von allen Bereichen »vollgewaltig« (W 1, 72) Besitz ergriffen hat und nur mehr der im Oxymoron alle Grenzen transzendierende »Himmelsabgrund«¹⁶³ herrscht.

Neben die Wortschöpfungen tritt eine sehr sachliche und nominal dominierte Sprache, die die Realität des Krieges abbildet. Diese eher nüchterne Lexik bekundet die Übergangsstellung des Ersten Weltkriegs als letztem »traditionellen« und erstem »modernen« Krieg zugleich: So mischen sich Waffengattungen wie »Hellebarden« oder Bajonette¹⁶⁴ mit Elementen der modernen Kriegführung, angesichts deren sie chancenlos erscheinen: »Gas«, »Chlor«, »Handgranatenwerfer«, »Minenwerfer«, »Rakete« oder »Trommelfeuer«.¹⁶⁵ So kontrastieren die teils übersteigerten Neologismen mit dem nüchternen soldatischen Alltag im »Drahtverhau«, »Fort« oder »Graben«, in der »Sappe«, den »Schächten« oder im »Zeltlager«, wo die Kämpfenden zwischen »Lehm« und »Leichendunst« von »Läusen« geplagt werden, während sie als »Erkunder« »Horcher« oder »Horchposten« auf der »Feldwache« sind. Die Erlebnisse, die sie dabei machen, schlagen sich in adjektivischen Präzisierungen nieder, die den Alltag nachvollziehen lassen sowie die Kriegstraumata andeuten: »ermüdet«, »erregt«, »erschlagen«, »erschreckend«, »erschüttert«, »erstarrt«, »erzittert«, »schauerlich«, »seltsam«, »steif«, »übermüdet«, »unbegreiflich«, »ungeheuer«. In der dichotomischen Welt des Krieges zwischen Freund und Feind, Leben und Tod, Intakt- und Versehrtheit, in der sich das freiheitlich denkende, aktive Individuum der befehlsempfangenden passiven Masse gegenübergestellt sieht, das in der Fremde der Heimat gedenkt und in der Gegenwart der Vergangenheit, das sich aus der Realität in den Traum flüchtet und aus dem Tag in die Nacht, angesichts des tobenden Wahnsinns wird das vernünftige wie fühlende lyrische Ich »fassungslos« zurückgelassen.¹⁶⁶ Dieser Gegensatz bleibt bis zuletzt bestehen, da für das lyrische Ich (anders als für Anton Schnack) ein Ausbruch aus dem Kriegsgeschehen nicht vorgesehen ist.

Das zuvor ungekannte Ausmaß des Grauens lässt Schnack die tradierte Gedichtform in ebenfalls zuvor ungekannten Dimensionen narrativ ausgestalten. Hierbei büßt der Endreim an Bedeutung ein: Ist er zuvor strukturierendes Prin-

¹⁶² Vgl. die fehlenden Verse in »In Bereitschaft«, die in Anm. 50 dieses Kapitels wiedergegeben werden.

¹⁶³ W 1, 58. – Das von Nikolaus Lenau geprägte Bild (»Doch sieht er auch dein Ewiges und schrickt | An dir, du Himmelsabgrund! scheu zusammen«; vgl. Werke und Briefe. Band 3: Faust. Ein Gedicht. Hg. von Hans-Georg Werner. Wien 1997, 183) sollte später Robert Musil wieder aufgreifen (»Wir sind imstande, zwischen einem offenen Himmelsabgrund über unserem Kopf und einem leicht zugedeckten Himmelsabgrund unter den Füßen, uns auf der Erde so ungestört zu fühlen wie in einem geschlossenen Zimmer«; vgl. Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Band I: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg 1978, 526f.).

¹⁶⁴ Vgl. W 1, 46 (»bajonettdurchsiebt«) sowie W 1, 48 (»mit Helm und Hellebarden«).

¹⁶⁵ Vgl. Anm. 144, 152 und 155 dieses Kapitels.

¹⁶⁶ Vgl. auch »Wahnsinn« (W 1, 117f.).

zip, verschwindet er in dem chaotischen kriegerischen Geschehen; allenfalls hier und da scheinen – indes nur für den Leser erkennbar – bisweilen Reste dieser »alten« Ordnung auf. Schnack findet also nicht nur eine lyrische Ausdrucksweise, die antipodisch zu August Stramm dem Kriegsgeschehen adäquat Gestalt verleiht, erweist sich nicht nur als innovativer Sprachschöpfer, sondern findet exakt zu Beginn des letzten Viertels der Gedichtsammlung überdies zu einer Form, der nicht nur innerhalb des Zyklus seiner Kriegsgedichte eine Sonderstellung zukommt. »Ich trug Geheimnisse in die Schlacht« (W 1, 84f.), verkündet das lyrische Ich im Titel des Gedichts wie zu Beginn des ersten Verses, der anaphorisch in Vers 3 intensiviert wird. Zu diesen Geheimnissen zählen die zahlreichen Erinnerungen an die Vergangenheit, doch ganz im Verborgenen trägt das Ich vor allem auch einen zusätzlichen Vers mit in den Kampf. Die beiden umarmend gereimten Quartette (*abba cddc*) schließen in Vers 8 aposiopetisch, bevor zu Beginn der dergestalt erweiterten Terzette (*efgefge*) ein vergleichsweise deutlich verkürzt erscheinender Vers einen Moment des Innehaltens markiert: »Oh, diese Zeit wie war sie fein und reich«. ¹⁶⁷ Schnack transgrediert hier die unausweichlich-syllogistische Struktur des Sonetts und akzentuiert stattdessen in dieser formalen Varianz einen reflexiven Augenblick, der gleichwohl vom Schlachtenlärm übertönt wurde. Zurückbleibt lediglich die Frage nach dem »wozu, warum?« (W 1, 76).

Auch Schnack selbst brauchte zeitlichen wie räumlichen Abstand, um das Kriegsgeschehen reflektieren zu können: »Allmählich komme ich zur Sammlung. Allmählig [sic] kann ich Erlebnisse meiner zwei Feldmonate überblicken. Nur ganz langsam. Nun bin ich völliger Antimilitarist geworden. Schon beim Ausrücken hat man uns belogen«, schrieb er im März 1916 an seinen Bruder. ¹⁶⁸ Schnack, der bereits als Knabe mit militärischen Übungen in Berührung gekommen war, wie eindrücklich die Prosaskizzen »Die Feuertaufe«, »Schulkameraden«, »Dreizehn Soldaten auf einem Bild« und »Leutnant Farwick« bezeugen (W 2, 166–170, 180–183, 434–438, 467–469), war endgültig Pazifist geworden. Neben der originellen formalen Varianz war es wohl vor allem dieser antibellizistische Grundtenor der Gedichte, der dazu führte, dass Schnack sie auch später noch gelten ließ – während er sich von anderen frühen Werken distanzierte. ¹⁶⁹

¹⁶⁷ W 1, 85. – Während die übrigen Verse durchschnittlich aus mehr als 23 Wörtern bestehen, umfasst Vers 9 lediglich neun Wörter.

¹⁶⁸ Brief vom 4. März 1916 (FS B 304).

¹⁶⁹ So in einem Brief vom 14. September 1936 an Georg Schneider (Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, Signatur GS B 198): »Einige Anmerkungen zu der gewünschten Biographie und Bibliographie. Ich weiss nicht, ob man frühere Arbeiten dazu heranziehen soll, zumal sie zum grössten Teil vollkommen vergriffen sind und auch nicht mehr herausgebracht werden. Wichtiger wäre es mir, wenn Sie mein dichterisches Wesen und meine dichterische Art aus dem herauschälen würden, was Ihnen bekannt ist; denn alles Geschriebene sind ja nur Vorstudien zum Nichtgeschriebenen. [...] Ich möchte Sie aber bitten in Ihrer geplanten Arbeit nicht mehr auf die früheren Werke zurückzukommen und sie auch nicht anzuführen; denn es hat keinen Sinn mehr und verwirrt nur den Leser. Von dem Kriegsbuch »Tier rang gewaltig mit Tier« wird es wohl noch einige Exemplare im Verlag von Ernst Rowohlt, Berlin geben. Wenn ich mich nicht täusche, sind nummerierte

Obgleich Anton Schnack nach seinen spätrepressionistischen Anfängen sogleich weitere Gedichtbände ankündigte,¹⁷⁰ sollten rund anderthalb Jahrzehnte vergehen, ehe mit *Die Flaschenpost* tatsächlich ein weiterer Lyrikband erschien, in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gefolgt von *Mittagswein*, *Der Annoncenleser* und »*Jene Dame, welche...*«. ¹⁷¹ In diesen vier selbständig publizierten Bänden sowie in den zahlreichen weiteren Gedichten, die in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden,¹⁷² kommt dem Sonett zunächst nur mehr eine untergeordnete, später gar keine Bedeutung mehr zu. Einerseits wendet sich Schnack – möglicherweise aufgrund seiner journalistischen Tätigkeit – verstärkt kleinen Prosaformen zu, baut also die narrative Tendenz seiner langzeiligen Verse zu kleinen Erzählungen aus. Andererseits findet er in seinen in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren entstandenen Gedichten zunehmend zu deutlich knapperen Zeilen, wovon etwa *Die Flaschenpost* und *Mittagswein* zeugen.¹⁷³ Oftmals thematisiert Schnack seine fränkische Heimat und seine familiäre Abstammung, oder er weitet alltägliche Beobachtungen oder Notizen zu einem poetischen Panorama, das er in wenigen Fällen wie in der »Verteidigung der Gedichte« (W 1, 197) oder »Gedichte angeboten« (W 1, 237), wenngleich humoristisch durchbrochen, poetologisch fundiert. Für Schnacks besonderen Blick auf das Miniaturhaft-Kleine stehen stellvertretend die beiden letztgenannten, formal vielgestaltigen Gedichtbände, die humorvoll-ironisch wie unterhaltsam Zeitungsanzeigen lyrisch verarbeiten.

Exemplare noch zu Mk. 1.– zu haben. Ich persönlich schätze diese Lyrik noch zum grossen Teil, während ich von den anderen Gedichten nicht mehr viel halte«.

¹⁷⁰ Vgl. W 1, 451: »Schnack, vom Lob der Kritiker zweifellos motiviert und förmlich in einen Schaffensrausch geraten, kündigte Anfang der zwanziger Jahre bereits wieder neue, »demnächst erscheinende« Bücher an [...] – All diese annoncierten Werke sind jedoch nie erschienen. Möglicherweise war dies die Folge der gewissermaßen doppelten literarischen Existenz Schnacks. Denn wenngleich er sich als (spätrepressionistischer) Dichter immer weiter publizistisch etablierte, sah er sein berufliches, finanziell einträglicheres »Geschäft« in der journalistischen Arbeit.«

¹⁷¹ Anton Schnack: *Die Flaschenpost*. Ein Gedichtbuch. Leipzig 1936; *Mittagswein*. Ein Gedichtbuch. Hamburg 1948; *Der Annoncenleser*. Gedichte. München 1947; »*Jene Dame, welche...*«. *Gedichte zu kleinen Anzeigen*. München [1953].

¹⁷² Vgl. die Zusammenstellung der unselbständigen Publikationen Schnacks in W 1, 434–438.

¹⁷³ So auch die Einschätzung von Hartmut Vollmer (W 1, 454): »Schnack hatte sich inzwischen von der sprachgewaltigen, langzeiligen expressionistischen Lyrik zu konventionelleren literarischen Formen hingewandt«. Vollmer konstatiert darüber hinaus eine zeitweilige »Verlängerung« der Verse, die jedoch noch immer weit hinter »Tier rang gewaltig mit Tier« zurückbleiben: »Lyrisch hatte Schnack Ende der zwanziger Jahre den großstädtischen Ton der neusachlichen und leichtlebigen Zeit getroffen, so daß seine Gedichte, deren Zeilen durch die Versifizierung der prosaischen Realität unter beliebter Verwendung der balladesken, bänkelliedhaften Form jetzt zum Teil wieder länger wurden, häufig in der »Weltbühne«, im »Querschnitt« oder im »Simplicissimus« erschienen« (W 1, 455).

4.1.3 Zusammenfassung

Die geradezu hymnischen Gedichte der Vorkriegszeit Anton Schnacks sind sinnlich, bisweilen synästhetisch verdichtet und in ihrem Gestus romantischen Vorbildern nicht unähnlich. Der Erste Weltkrieg beendete schlagartig Kindheit und Jugend des bei Kriegsausbruch gerade 22-jährigen. Dies hat thematischen wie formalen Einfluss auf die Gedichte. Die nahezu Vorbildlosen Langzeilensonette greifen den zeittypischen Reihungsstil auf, steigern ihn jedoch zu einem umfassenden Panorama des Kriegsgeschehens.¹⁷⁴ Es ist vor allem die »sprachliche Dynamik und Impulsivität, die ›überquellende‹ Bilderflut, der wortgewaltige Ausdruck inneren Erlebens, die Dominanz sinnlicher Wahrnehmungen, die den Versen ›Wahrhaftigkeit, Authentizität verleihen« (W 1, 450). Damit gelingt Anton Schnack, dem »expressionistische[n] Impressionist[en]«¹⁷⁵ »die umfassendste lyrische Darstellung der Kriegslandschaft des ersten Weltkrieges und des Fronterlebnisses eines jungen Menschen«.¹⁷⁶ Die narrative Erweiterung der Sonettform¹⁷⁷ erweist sich hierbei als ein äußerst origineller wie eigenständiger Beitrag zur Formgeschichte, der den Vierzehnzeiler zeitgemäß aktualisiert und ihm eine singuläre Sonderstellung verschafft – wenngleich Schnacks Vorstoß kaum Nachahmer findet und auch für sein eigenes Werk keine tragende Rolle mehr spielt.

¹⁷⁴ Vgl. hierzu auch die Einschätzung von Georg Schneider: Anton Schnack zum 80. Geburtstag am 21. Juli 1972 (in: Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GS B 198): »Das aufrüttelnde Tiergleichnis ging fugenlos über in die langzeiligen, gereimten Strophen. Ein neues Ethos, ein neuer Ton war am Werk und blieb es bis heute«.

¹⁷⁵ So Schneider: Schnack (1972): »Früher Expressionist, später Romantiker? Expressionistisch und tagesversponnen, wach und nachtverträumt, taugenichtsanisch ist dies alles. [...] Aus der Provinz zog es ihn in die weite Welt, in das Dickicht der Wälder, und er kehrte doch immer wieder heim, um die Provinz zur Welt zu weiten, ein Herrscher, wenn es um das Erlebnis ging, ein Diener, wenn er der Sprache Form, Glanz und Schönheit gab, ein letzter Meister des Feuilletons, ein expressionistischer Impressionist und doch fern aller Ismen«.

¹⁷⁶ Deppe/Middleton/Schönherr: Haß (1959), 177.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu im Allgemeinen bereits Jürgen Link: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. München 1974, 192, der »narrative« »nicht-narrativer Lyrik« gegenüberstellt.

4.1.4 Anhang: Briefe und Dokumente von und zu Anton Schnack

Während die Werkausgabe zumindest die Primärtexte verfügbar machte, sind weitere Egodokumente und Materialien von und zu Anton Schnack bislang nur archivalisch greifbar. Die folgende Zusammenstellung bietet erstmals eine Auswahl von Dokumenten, die sich im Wesentlichen auf die Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek und der Monacensia, des Literaturarchivs der Münchner Stadtbibliothek, stützen. Die Transkription folgt in Orthographie und Interpunktion den Originalen; Seitenumbrüche werden mit geraden Trennstrichen markiert.

*Anton Schnack: Feldpostbriefe an Friedrich Schnack, 1916*¹⁷⁸

Brief vom 17. Januar 1916

[1] 17. Jan. 16

Lieber Fritz,

gestern deine Zeitungssendungen (im Ganzen hier), nebst eingelegten Briefnotizen erhalten. Vorgestern erhielt ich, wie durch eine schon gestern abgesandte Karte bestätigt, die beiden Paketchen (Kölnisch Wasser u. Lebkuchen.) Cigarren trafen noch nicht ein. Vielleicht kommen sie heute Nachmittag. Genaue Adresse: 2. preußische Landwehrdivision, 8. Bay. Armierungs-Bataill. 2. Komp. 4. Zug... (5. Armee ist nicht mehr hinzuzufügen...[!])

Ich war zwei Tage in Montmédy.¹⁷⁹ Bekam Armeibrille. Hübsches Städtchen, unzerstört, noch. Zivilbevölkerung, meistens Frauen, Kinder, ältere Männer. Oben das Fort, älteren Stiles.

Auf dem Rückweg streifte ich Sedan. Hatte ziemlich langen Aufenthalt. Schöne Stadt, nicht durch Kämpfe gelitten, außer einer gesprengten Maasbrücke.¹⁸⁰ Ziemlich belebt durch Zivilisten viele Frauen u. Mädchen. Am Samstag, (wo ich dort war) kam eine deutsche Theatergesellschaft hin, gab Abends die Journalisten.¹⁸¹

Jetzt bin ich wieder in meinem gottverlassenen Dorf. Klein, schmutzig, meistens Ställe, Scheunen u. Gesindewohnung. Niederlassung von zwei bis drei Bauern. Verlassen, nur eine ältere Frau u. zwei kleine Mädels sind noch da. Dreck, Dreck, weißer Kalkdreck, fußhoch, knöcheltief, zäh, crèmeartig, klebt, hält fest... Heute ist es winterhell. Die Nacht hindurch, sternhell, schrecklicher Kanonendonner. Heute werden wohl Flieger kommen. Heute wird die Artillerie wohl tätig sein. Um 11 Uhr geht es zu einer neuen Stellung, wo ich bis jetzt [2] noch nicht war. Straßenreinigung, Wegebauten und so. Geht über Hügel. Die Franzosen funken bei Sicht herüber... Ich war noch nicht dort. Gegen Abend geht es wieder in's Quartier zurück. Stall, Pferdestall, d. h. unten stehen Pferde. Boden durchlässig, Morgens scheußlicher Geruch, atembeklemmend. Nachts Ratten u. Mäuse. Heute Nacht spazierte mir eine Maus übers Gesicht. Gestern fraßen sie mir mein Brot im Rucksack an...

In der ersten Wache lag ich draußen in Stellung. Zu Unterständen, notdürftig, kalt, auf Lehm, nicht kugelsicher, nur gegen Splitter sicher... Nachts steigen die Leuchtkugeln, spielen an allen Horizonten die Scheinwerfer... die Minenwerfer röhren, die Maschinengewehre

¹⁷⁸ Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, FS B 304.

¹⁷⁹ Vgl. »Montmedy (Stadt mit dem Zeltlager)«. In: W 1, 50f.

¹⁸⁰ Vgl. »Am Feuer« (W 1, 49) und »Maas« (W 1, 51f.).

¹⁸¹ Gustav Freytag: »Die Journalisten. Lustspiel in vier Akten« (1854).

peitschen, hie und da singt eine Infanteriekugel... Aus den Kleidern kam ich noch nicht heraus. Watschen war in der ersten Wache nicht selten. Jetzt ist dies häufiger geworden. Läuse fing ich schon an mir. Kalte Füße, nasse Füße, Eisstümpfe: Im rechten Schienbein kriecht Rheumatismus herauf.... Bald wird es schwer krachen. Überall. Rollen wird das Trommelfeuer. Geistig verblöde ich. Das Hirn schrumpft, von Romantik keine Spur. Um Messer habe ich gebeten, um Taschenlampe auch. Schnaps, Likör sind nicht erwünscht. Schokolade, Kuchen. Das Essen ist nicht gut, nur in der ersten Stellung war es besser. Cigaretten .. Rauchen .. Rauchen .. trübe Gedanken wegblasen. Leichtsinn ist das Beste. In allen Poren schläft der Dreck, funkelt der Schmutz. Vergiß mich nicht. Ich hungere nach »draußen«. Herzl. Gruß, Anton.

Auch Kerzen sind willkommen.¹⁸²

Brief vom 23. Januar 1916

Lieber Fritz,

ich will noch einmal rekapitulieren. Erhalten: Kölnisch Wasser, Lebkuchen, Zigarren, Zigaretten. Im ganzen vier Sendungen. Herzl. Dank dafür... Sternklare Nacht. Die Regenbögen des grabischen Empfindens spannen sich von Rieneck zu Rieneck.¹⁸³ Nachdem dieser Tag so wundervoll war, seidig, januaerenblau, mit rötlichen Frösten am Horizont gegen Ost... Klarheit des Himmels Tummelplatz der Flieger: der doppelten, die Tauben, der feindlichen, der unseren. Umspritzt von Flocken, aufzuckend mit Feuer, sprunggeballt, dann in weiße Wölkchen zerfließend, zu zehnten, zu dutzenden, in allen Himmelsecken, an allen Hügelwänden. Unaufhörlich, immerfort bis in den Abend hinein.

Nun ist es Nacht... Ziehharmonikas, Gesang aus den kalkigen Steinhütten, Dur und fernes Moll wird gesungen zu fernen Geschützen. Tafel der gedachten Abenteuer, nicht der erlebten. Nur der Rahmen ist dazu gespannt auf dem die Fantasie gleitet... die Fantasie, die gelähmt ist durch den erdigen Glanz von Kalksteinbrüchen, wo ich mühsam den Pickel hebe, die Schaufel senke, den kurzen Hammer auf den Stein sausen lasse. Tafel der journalistischen Erfindungen, der Philosophiestereien im Dreck; aber ich habe mich photographieren lassen, im Friedhof zu J.[?], mit der schatzigsten Miene der Welt, als Symptom: über dem Tod thronen. Huren des Leben[s]. Dein Bruder Anton

Brief vom 27. Januar 1916

[1] Am 27ten Abends

Lieber Fritz, nicht sehr gesammelt von der Trübheit und Dumpfheit dieses Tages, der eine Kaiserfeier¹⁸⁴ auf freiem Felde brachte (worüber noch zu berichten wäre), die Standmusik blies (Hof[f]mann's Erzählungen, Fliegenden Holländer, verschiedene Fucilianer, Ständchen am Bosphorus und... deutsche Frauen... deutsche Treue...),¹⁸⁵ dieses Tages, an dem kein Schuß fiel im Gewirre der Front, will ich manches aus dem Hirn lösen.

¹⁸² Postskriptum als Zusatz auf Bl. 1.

¹⁸³ Friedrich und Anton Schnacks unterfränkischer Geburtsort.

¹⁸⁴ 57. Geburtstag Kaiser Wilhelms II. am 27. Januar.

¹⁸⁵ Jacques Offenbach: »Hoffmanns Erzählungen« (1881), Richard Wagner: »Der fliegende Holländer« (1840/43), Militärmärsche, Paul Lincke: »Am Bosphorus« (1911), August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: »Lied der Deutschen« (2. Strophe).

Hier ist der Horizont beschränkter Geistigkeit, man vergißt die Atemlosigkeit der Städte, man hockt. Träume habe ich, diese immer: Weiße Sommerautomobile, glühendes Land, Gazèschleier...

Es gibt Schüsse, die elektrisch schmecken. Einundzwanzig Zentimeter, die sich wie ein grüner Rost auf die Zunge legen, weich, sammten .. Grüne Hügel, seltsame Fluchten, Eichenwälder, durchforstet, Geschoßlöcher. Vision vom »Telephonisten«...

Flieger, Flieger an hellen Tagen. Manchmal ist es wie im Frühling. Wiesen werden grün. Weidenkätz-|2|chen, Gänseblümchen. Wie in der Heimat.

Ich habe einiges für das Versbuch: [»]die grüne Rakete«, ersonnen. Ersonnen, aber nicht konzentriert.

Und sonst: Artikel, Feuilletons, Anekdoten, lieber Simplizissimus, viel; ich freu mich auf das Notizbuch .. Wenn ich nur mystische Bücher hätte, Mittelalter, Hexenprozesse, Beschreibungen über Folterkammer[n], dazu eine Kanonade aus Minenwerfern: feine Sensation, allerneuste Erfrischung.

Nun sind zwei Tage darüber gegangen. Seltsame Tage. Tage, wo ich schipppte, Steine zer-schlug, mit dreckigen Händen Brot fraß, Frühlingsblumen in den Wäldern pflückte, durch sumpfige Wiesen stapfte, an Feldbahnen vorbei, an zerschossenen Gräben vorüber, nach Fliegerkreisen lugte, Deckung suchte vor eleganten Franzosen, Schrapnellwölkchen fühlte vor mir, hinter mir, über mir...

Leben an der Front... ich lese die Kellermannschen Capitel, die Madelung'schen, und die Jacques'schen,¹⁸⁶ und |3| ich lese die eigenen, anders im Erfassen, schwermütiger, bebender, weil ich immer (vorläufig) an dem einen Punkt sein muß, gefährlich, immer mit demselben Ausblick in die Lichtung, immer den Schall derselben Geschütze im Ohr...

Hängt Nebel in die Wälder, schleift Dunst über die Hügel ist es gut und sicher. Aber sonst...

Ich ließ wieder einen Tag verstreichen. Allerlei gesehen. Allerlei erlebt. Ich kann und will nur impressionieren.. Am Steinbruch gestanden, wunderbarer Tag, etwas böig und kalt. Fliegerbeschießung. Ein Splitter sauste einige zehn Meter [sic] von mir zu Erde. Dann folgten tack, tack zwei Schrapnellkugeln, drei bis fünf Meter um mich in den Dreck klatschend. – Ich sauste in Deckung dann .. dann fuhr noch etwas durchs Eichengeäst. Lebhafter Tag, Donnern, Sausen, Widerhall in allen Gründen, Gebell der Maschinengewehre, Geheul der Geschosse, Klage der gezeißelten Luft, Surren der Flieger. Atemloses, Strudel über die Herzen, Jagd auf der Gitarre der Seele;

|4| Notizbuch kam an. Es ist sehr handlich für meinen Zweck. Für impressionistische Splitter, ich werde nur in dieser Art und Form Eintragungen machen. Wie Flaubert seine Tagebücher führte. Hie und da werde ich ein Gedicht hineinnotieren. Die strengen Ausarbeitungen behalte ich mir für später vor. –

Die kommenden Tage und Wochen werden stoff- und erlebnisreich sein. Vielleicht gewaltig. Vielleicht aufpeitschend. Es war viel Schlaf in der Zeit, die hier weiland vergangen, jetzt wird Leben, jetzt wird Lärm, täglich wird er stärker. Aber du mußt wissen, daß ich weit vorne weile, gleichmütig, lauernd. In dieser Richtung, wo du geistig schon warst, wo die Ringe sich ziehen, die bunten Forts, die ich für mein Versbuch benutze, für Novellen, die ich schon entworfen habe. Meine Füße sind wieder schlecht geworden, Mutter sandte Fußlappen, ich reibe die Fersen mit deiner Vaseline ein. Heute kamen dann Handschuhe an. Du schriebst die Adresse falsch: 2. Komp. 4. Zug, so .. 2. preuß. Landwehrdiv. ist überflüssig. Herzl. Gruß, Anton.

¹⁸⁶ Vgl. die Beiträge von Bernhard Kellermann (»Der Krieg unter der Erde«), Aage Madelung (»Leben an der Front«) und Norbert Jacques (»Die Schlacht«) im Jahrbuch des S. Fischer-Verlags: Das 28./29. Jahr 1914/15. Berlin 1915, 125–130, 130–135 und 135–141.

Brief vom 30. Januar 1916

30. Jan. 1916

Lieber Fritz,

ich kam noch nicht dazu den bereits angekündigten Brief zu vollenden. Er wird später folgen. Ich erhielt wieder Zeitungen, ich erhielt das hochinteressante Fischer'sche Jahrbuch,¹⁸⁷ ferner deine zweite Cigarettensendung, Luntfeuerzeug, Taschenkamm, Kerze schon gestern. Ich bitte dich die Zusendung von Zigarren zu Gunsten der Zusendung von Zigaretten etwas einzuschränken. Die Zigaretten schmeckten vorzüglich... Das mit »Ariost«^[?] ist mir rätselhaft. Das Gehäuse meines Gehirns spiegelte sich noch nie in seinen Mauern. Man hat hier an einem Brot gedreht und gedeutelt .. Überhaupt zeigt das Fischer'sche Jahrbuch wunderbare Schriftstellerköpfe, das Bildnis der Lucia Dora Frost¹⁸⁸ ist: köstlich. Hans¹⁸⁹ schrieb mir ebenfalls aus Würzburg aber nicht vom 23 (!) Inf. Reg., sondern von der 2.^{ten} Train Ers. Abteilung.¹⁹⁰ Mutter schrieb mir bereits aus Haßfurt. Sandte mir wieder zwei Pakete. Daß mir [unles. Wort] Eduard¹⁹¹ aus Antwerpen schrieb, teilte ich dir bereits mit. – In das Notizbuch werde ich vieles eintragen können. Nerven, ich wollte sie stählern prägen, aber sie sinken über mich zusammen, sie zucken verräterisch im Gesicht, sie stören die Seele, sie sind Gewichte am Haken, sie sind zerrissene Saiten, Wucherungen. Gestern in Fliegerdeckung gesaust gegen franz. Flieger, elegant, kokett; aber abgezogen als unsere kamen.

Herzl. Gruß Anton.

Brief vom 3. März 1916

[1] Freitag, den 3^{ten} März 1916

Lieber Fritz, ich wollte einfach nicht mehr vor Verdun¹⁹² sein. Wille war meine Krankheit. Man [kann] sich ja alle Krankheiten auf den Leib dichten, wenn man therapeutisch erfahren u. der Arzt ein Dummkopf ist.

Zensur soll mich nicht mehr hindern, sie hat mich oft genug gehindert, sie hat mir auch Briefe und Karten an dich unterschlagen, besonders solche an dich...

Ich hatte drei Stellungen solange ich im Felde war. Die erste – die gefährlichste, die zweite – die schönste, aber dreckigste, die dritte die gemeinste – aber herrlichste; denn hier schrieb mich ein schlesischer Arzt (ich glaube er war aus Kattowicz) reif für den »Kranken-Zug«, d.h. zu günstiger Zeit reif für »Deutschland«. Und die Zeit war günstig; denn um diese Zeit setzte die Kanonade vor und um Verdun ein; denn um diese Zeit mussten alle Etappenlazarette möglichst frei von Kranken sein, von denen der Arzt annahm, daß die Heilung längere oder lange Zeit in Anspruch nimmt... Also von mir nahm an. Ich ließ ihn annehmen...

[2] Ein »omen«, daß ich noch nicht zu deuten vermag brachte mich zurück an meinen alten Garnisonsort. Es gefällt mir nicht... Lazarett im Turnsaal einer Schule. Bedienung schlecht, Behandlung schlecht und oberflächlich (ach mit welchem Interesse behandelten uns die Ärzte

¹⁸⁷ Das in Anm. 186 erwähnte Jahrbuch.

¹⁸⁸ Vgl. das Abbild der Lucia Dora Frost in: Jahrbuch (vgl. Anm. 186), [o. S., nach S. 80].

¹⁸⁹ Nicht verifiziert.

¹⁹⁰ Vermutlich das Pommersche Train-Bataillon Nr. 2, das Train-Bataillon des II. Armee-Korps.

¹⁹¹ Eventuell Eduard Schnack (1880–?), vgl. Brief von Eduard Schnack an Friedrich Schnack in Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, FS B 305.

¹⁹² Vgl. »Verdun« (W 1, 61).

im Felde), Beköstigung für so lange Kriegsdauer zu ja ganz wohlschmeckend aber unzureichend. Für Feld-Mägen. Für Ausgehungerte.

Ich bin im Begriff die tiefste Verachtung für diesen Krieg zu hegen, für dieses Deutschland, für diejenigen, die sich die Autorität anmaßen. Man wollte »uns mit der Peitsche schlagen«, man wollte »die Leute sollen verrecken vor Hunger, man wollte ... oh Bitterkeit über Bitterkeit.

Die letzten (vierzehn Tage) war ich nach Briuelles an der Maas¹⁹³ abkommandiert. Jenes berühmte Kommando, das so viel Adressen-3|verwirrung anrichtete ... Leichte Arbeit sollte dort sein, Kinderarbeit, Arbeit für Kranke und es wurde die bitterste Tortur in Nässe und Schnee, in Kälte und Dreck. Barbarische Arbeitszeit, Höhlen zum Wohnen im Anfang in zerlöchernten Giebeln, Lanzino[?]-Stätten, über die selbst der Arzt entsetzt war.

Ich habe gesehen, gefühlt und gehört, ich war voll bis zum Mund, ich habe mit Energie gearbeitet um aus diesen Qualen losgekettet zu werden ... Nun endlich. Ein zweites mal! Heim. Ich habe manches Mal an meinem Verstand gezweifelt, gezweifelt, ob ich ihn unverwirrt nach Hause bringe.

Am 11^{ten} fiel ich Nachts aus einem Güterwagen auf das Bahngelände. Zu Briuelles. Beim Ausladen von 15cm Geschossen. Der Fall tat mir von momentaner Zerschlagen-4|heit abgesehen nichts. Aber ich konstruierte daraus, konstruierte solange, bis der Arzt fand und frapantisiert [?] war ... Am 22^{ten} schlugen französische Granaten in Briuelles ein, nahe den Munitionslagern, klatschten in die übergelaufene Maas, schlugen die Scheunen entzwei, töteten ein paar Tiere, ein paar Menschen.

Unter dem entsetzlichen Trommelfeuer, das um Verdun lag, fuhr ich heimatwärts.

Für heute dies. Sende Lesestoff .. Bücher .. Aber nicht zu viel auf einmal .. immer nach und nach. Sende Fußwarm .. ausgenommen (Schnaps Likör und Dauerwürste[]) Zigaretten hier und da. Sende Briefumschläge .. Postkarten. Etwas Geld. Was meinst du dazu: ich will mich wieder zur Infanterie zurückmelden, vielleicht werde ich Garnison-dienstfähig.

In Pakete lege keine handschriftlichen Mitteilungen. Morgen Fortsetzung. Herzl. Gruß, Anton

Brief vom 4. März 1916

[1] K'lautern, 4. März 16.

Lieber Fritz, gestrige, vorgestrige Nachrichten werden bei Dir sein.

Ich fühle mich ganz wohl. Behandlung: viel Bettruhe, täglich ein heißes Sitzbad. Kost wenig, furchtbar knapp. Darum sende, was du entbehren kannst. Ein paar Zigaretten wären mir wieder angenehm. Wir haben Lazarettlöhnung; d. h. Friedenslöhnung, 3,30 M. Ich habe diese Summe im Lazarett zu Carignan¹⁹⁴ erhalten. Brauchte sie unterwegs für allerlei Bedürfnisse auf, alles im besetzten Land fürchterlich teuer. Bin deshalb vollständig abgebrannt. Schicke mir etwas Geld, vielleicht telegraphisch. Ich brauche notwendig dies. Kost wenig, wie gesagt. Ich darf vielleicht in den nächsten Tage eine Stunde oder zwei ausgehen. Es gefällt mir nicht recht. Vielleicht setze ich es durch in ein Lazarett nach Bamberg, Würzburg oder so in Unterfranken. Vielleicht in das Heimatlazarett nach Alzenau. Gewonnen wäre da viel. Gründe muß ich haben. Es ist schwierig. Das weiß ich. Oder aber. Ich |2| melde mich nach Gesundung zur Infanterie. Vielleicht werde ich garnisons dienstfähig, vielleicht werde ich dann auf diesem Wege wieder dienstfrei. Zeit gewinne ich auf jeden Fall. Bis dahin kann Änderung eingetreten sein. Als Armierungssoldat möchte ich nicht mehr in's Feld. Man soll mich doch zur geistigen

¹⁹³ Vgl. »Morgen bei Briuelles« (W 1, 57f.).

¹⁹⁴ Gemeinde am Fuße der Ardennen, ungefähr zwanzig Kilometer südöstlich von Sedan.

Armierung stecken. Meine körperliche Betätigung war ja nicht des Brotes wert, daß ich aß. Leider waren die Büros und Schreibtische draußen schon von reichen Juden besetzt. Zudem überall. Leider. Auch ein Symptom ..

Es ließ sich da nichts machen. Halte dich auf deinem Posten. Fest... Allmählich komme ich zur Sammlung. Allmählig kann ich Erlebnisse meiner zwei Feldmonate überblicken. Nur ganz langsam. Nun bin ich völliger Antimilitarist geworden. Schon beim Ausrücken hat man uns belogen. Ein Oberleutnant redete Abschied. »Sie kommen fünfzig bis siebzig Kilometer hinter die Front, [3] nach Sedan und Umgebung.«^[4] Aber man führte uns bis zu den letzten fahrbaren Station vor Verdun – bis Vilosnes.¹⁹⁵ Schob uns da in die Dörfer der Maashügel ab. In die Stellungen hinaus zur Infanterie. So lag ich die erste Woche. Beim 112^{ten} Landwehrinfanterieregiment. Infanterief Feuer – Artillerief Feuer täglich. Wald war unser Glück. (Arme Armierung in Flandern und Champagne dagegen.) Ich seh nicht ein warum? Demolierte mein Augenglas. Fuhr dann weit in's Hinterland nach Montmédy. Ließ eine Wache hier und in Sedan darauf gehen. Gondelte wieder zurück. Erreichte es durch »Zugverirrung« nicht mehr in die Feldstellung zurückzumüssen. Blieb dann in Ivoiry.¹⁹⁶ Kleines Nest bei Montfaucon.¹⁹⁷ Geschützen der Franzosen noch erreichbar, aber günstig gelegen, schlecht zu treffen, Talkessel... dann zwang man mich eine andre Stellung zu besuchen. Es war Lac Fuou. Zwei Stunden hin, zwei Stunden zurück. Nachts war [4] Ivoiry unser Quartier. In der Ferne Steinarbeit, Brechen, Klopfen, Straßenausbessern. Der Marsch ruinierte meine Füße. Zwei Wochentage Arbeit, die anderen Tage Schonung. Das trieb sich drei Wochen lang so. Dann schrieb mich ein alter, württembergischer Stabsarzt marschunfähig, zur Ortsbeschäftigung. Dann ging's kurz darauf nach Briuelles an der Maas. Darüber schrieb ich schon. Alle Kranken Leute, besonders Fußkranke, zum Kartuschenbefüllen. Aber ich füllte keine. Kost war hundsschlecht, Behandlung schlechter (im allgemeinen, mir persönlich kam keine)[,] Quartier noch schlechter. Die Franzosen schossen nach Briuelles, aber ich war einen Tag schon vorher beim Arzt. Nun ich kam nach Deutschland. Über Granateneinschläge das Nächstemal. Schreibe literarische Dinge. Sende zur Verbesserung meiner Kost, ich bin total heruntergekommen, mein jetziger Anblick schreckend für dich; langsam schraube ich mich empor. Für heute genug, morgen weiter. Herzl. Gruß

Anton

Vergiß Briefumschläge nicht.

Brief vom 8. März 1916

[1] Kaiserslautern, 8. März 16.

Lieber Fritz, ich reiße mich aus der Lektüre des wundervollen Wolfschen Buches¹⁹⁸ und schreibe. Dein Brief ging gleichzeitig ein (mit der Buchsendung.)

Ich ließ mich gestern zu einer Mahnung an dich hinreißen. Ich war gequält, da nichts kam; ich hatte Furcht, Nachricht sei verloren gegangen. Ich war sehnsüchtig nach einem beschriebenen Fetzen Papier von dir (und Mutter). Aber nun ist alles gut. –

»Süddeutsche Nächte«, romantisch, süß, wundervoll. Ich möchte meinen Versband »die grüne Rakete« vollenden... Merkwürdig ich habe zu Hause diesen Krieg geistig tiefer erlebt als draußen in der Realität .. Nur das kannte ich nicht: mit dem Raum einer Fingerspitze vom Tode entfernt zu sein .. das war grußlig, das lastet mir heute noch im Blute. –

¹⁹⁵ Gemeinde ungefähr 25 Kilometer nordwestlich von Verdun.

¹⁹⁶ Vgl. »Dorf Jvoiry«/»Dorf Ivoiry« und »Schlaf in Ivoiry« (W 1, 56f.).

¹⁹⁷ Vgl. »Dorf Montfaucon« (W 1, 59f.).

¹⁹⁸ Nicht verifiziert.

Aber damals. Der Sinkflug einer 21cm Granate. Blutfetzen zweier Leute. Armselige Infanteristen. Wir haben damals zusammen gearbeitet, Erdarbeiten. Gräben gestochen. Und so. Sie kam durch Fliegerbeobachtung. Diese französischen Flieger, hochelegant, kurvig, tadellos, lautlos, gespensterhaft... Ich hatte merkwürdige Empfindungen dabei. So merkwürdig kalt (andere waren bleich, andere summten, stöhnten.) Ich beobachtete mich, außer meiner Empfindung stehend. Aber das Schreckliche trat später [2] ein, lange Gähnung im Blute. Nun gut... Um Verdun bin ich ja nicht mehr.. Glück, das[s] ich auffiel. Körperlich und geistig. Noch in Briuelles hielt mich ein Hauptmann. Einer von den 79^{igern}. Fragte nach Beruf, nach Studium, entpuppte sich als ein Professor an der technischen Hochschule zu Charlottenburg. Machte mich auf den Offizierskurs aufmerksam, wollte sich persönlich bei meiner Kompanie dafür verwenden. (Ich habe einen Freund – einen holsteinischen Studenten-, der schriftlich darauf verzichtete). Meine Lazarettaufnahme schiebt alles hinaus...

Dein Paket (leider) kam nicht mehr in meine Hände, »A« und »B« erhielt ich. Der Kompanie sandte ich Adresse zu. Ich hoffe Erfolg. Ja, die drei schönen Sendungen von Mutter, schade. Vielleicht sandte Tante noch. Vielleicht noch andere. Ich will zusehen und abwarten. –

Ich habe vor Läusen gestarrt. Qual, entsetzliche Qual. Aber jetzt bin ich rein. Kleider kamen in's Lausoleum. Wohliger ist das tägliche Baden.

Die Karte mit der Ansicht zu Briuelles ging ab von Carignan. Hübsches Städtchen zwischen Sedan und Montmédy. Schlösser, Taxushecken (riesengroße, wundervolle), Park-[3]anlagen, gräfliche Besitztümer, voll Lazarette gepfropft. Alle möglichen: für Lungenkranke, Herz-Geschlechtskranke, leicht Verwundete und so weiter. Ich habe zitternd Dinge da gesehen. Kleine Scheußlichkeiten. Briefe sind zu trügerisch; d. h. zu wenig gesichert...

Ich glaube nicht, daß ich sobald aus dem Lazarett gewiesen werde. Ich werde auf Hartnäckigkeit meiner Krankheit rechnen müssen, d. h. mich versteifen müssen.

Die Idee mit Alzenau ging schon durch meinen Kopf. Zunächst ist nicht daran zu denken. In zwei Wochen vielleicht. In gewisser Beziehung sind Bedenken dagegen zu richten... Anlaß zu allerlei Gerede, dummer Leute. Na, ich will einmal zusehen. Es wäre ja schön nah bei Mutter zu sein, im Frühjahr, ja das wäre schön...

Behandlung hier ziemlich leicht, oberflächlich. Drei Ärzte. Klavier steht in einem Schulzimmer. Noch darf ich nicht spielen, soll zu Bett, den ganzen Tag. Aber ich mokle [?] mich heraus, besonders Nachmittags. Zum Schreiben. Zum Spazierengehen, auf und ab, im Hof. Gleichwertige Geistigkeit: nichts hier, auch im Felde nicht.

[4] Ich freue mich, wenn du bald wieder schreibst. Liebesgaben sind mir lieb: wir hatten im Felde mehr zu essen wie hier. (Nur die Bereitung ist eine bessere. Ich darf Zigaretten rauchen. Morgen oder übermorgen schreibe ich weiter. Ich will zunächst im Buch lesen.

Herzl. Gruß, Anton.

Brief vom 10. März 1916

[1] K'lautern: 10. III. 16.

Lieber Fritz, ich möchte wieder einiges schreiben. Es geht mir nicht gut. Geistig nicht. Verzweifelten Gedanken nachhängen. Warum? Ich weiß nicht.– Ich habe nichts mehr zu lesen. Den Almanach¹⁹⁹ bin ich durch. Er ist schön. Das um den Trakl hat mich erschüttert .. dieser Edschmid. Hast du noch von ihm. Ich las vor Jahren eine Novelette in »Licht u. Schatten«,²⁰⁰ die er geschrieben hatte. Da lief schon sein brennender Stil heraus.

¹⁹⁹ Eventuell das Jahrbuch (vgl. Anm. 186).

²⁰⁰ Kasimir Edschmid: Der Lazo. Erzählung. In: Licht und Schatten 3 (1912/13), Nr. 14, [6–9].

Die süße Mutfried²⁰¹ sandte ein Paketchen. Das heißt es kam aus dem Felde zurück. Seit 20ig^{stem} unterwegs. Etwas Konfekt, etwas Schokolade. Konfekt, zwei Kerzen, so rote, Dauerkernen. Eine liebenswürdige Karte darin, ich will mich bedanken.

Deines kam noch nicht. Aber von Mutter und Eugenie²⁰² die drei, die kamen an. Gestern eines und heute zwei. Ich bin fröhlich darüber. Vielleicht erhalte ich deines mit der Post um fünf. Es ist nämlich Nachmittag. Kaffeezeit.

Ich habe so merkwürdige Schmerzen in den Schläfen. Bin unruhig, und dann totmatt. Zu viel Menschen liegen in dem Saal, um die fünfzig. Nachts, das Getrabe, sie gehen immer schiffen...

Ja, Frühling zu Alzenau wäre herrlich. Bei Mutter. Ich will Ruhe, mich ekelt alles. Vielleicht Stimmung, |2| die Morgen wieder vergeht. Ich bin so sehnsüchtig nach Post. Öfter schreiben. Eduard hat mir geschrieben.

Jetzt haben sie wieder ein Fort zu Verdun gewonnen. Jüngst haben die Franzosen (franz. Gericht) die Straßen von Montfaucon beschossen, ja da war ich. Vielleicht beschossen sie wieder Armierung.

Aus Verzweiflung griff ich heute Nachmittag zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Ich scheiße bald auf den Krieg. Er ist trostlos. Durch mein Gehirn brausen: »aktionäre« Gedichte. Ich will mich entladen.

Inzwischen ist der 11^{te} geworden. Stimmung unverändert. Was soll ich mit dem Almanach tun? Ich bin fertig mit ihm. Soll ich ihn dir zusenden, soll ich ihn zu Mutter senden? Es geht Wäsche an sie ab. Hier will ich ihn nicht herumfliegen lassen. Und anderen gebe ich ihn nicht.

So. Ich will in den nächsten Tagen versuchen über die Heimatlazarettfrage mit dem Arzte zu sprechen. Vielleicht habe ich Glück und Erfolg. Dein Paket kam gestern Nachmittag nicht, und heute Morgen nicht. Es wird verloren sein. Was war eigentlich darin? Doch nichts sehr Wertvolles.

|3| Es ist langweilig hier, dösig. Ich werde gestört in allen Arbeiten. Ich kann mich nicht konzentrieren. Immerhin besser wie draußen. Zehnmal schöner, zehnmal vorteilhafter. Aber auch dieser (jetzige) Zustand behagt mir nicht. Vielleicht liegt das in meiner seelischen Situation begründet.

Ich komme auf eine frühere Karte von dir an mich zurück, Eine, die ins Feld kam und wieder zurückging. Ja, sende eine von den Bieberfeld Nummern des »Ostens«²⁰³. Auch wenn sie nur Kitsch enthält. Ich lese jetzt so wie so die größten Schmöker. Ullstein Romane. Köhlers Romanbibliothek und andere Traktate.

Hast du Zigaretten zu entbehren. Zigaretten, desinfizieren.
Öfter schreiben, sonst wüsste ich Nichts. Wenigstens heute.
Herzl. Gruß,
Anton.

²⁰¹ Nicht verifiziert.

²⁰² Lebensdaten unbekannt; vgl. Brief von Eugenie Schnack an Friedrich Schnack, FS B 307.

²⁰³ Schnack rekurriert auf die »Zeitschrift für literarische Kultur« mit dem Titel »Der Osten«, das »Organ des Vereins Breslauer Dichterschule«, die Carl Biberfeld zeitweilig herausgab.

Brief vom 20. März 1916

Alzenau, 20. März 16.

Lieber Fritz, bin seit gestern bei Mutter. Erholungsurlaub. Leider nur bis Sonntag (26.) Nachts um 1h. Brief folgt. Mutter läßt fragen, ob du Ihr zweites Paket (mit Wäsche) erhalten hast. Buch von Edschmid erhielt ich noch nicht nachgesandt. Wird noch eintreffen. Wie bin ich froh. Wunderschönes Wetter. Herzl. Gruß Anton
Schreibe.

Brief vom 28. März 1916

Germersheim, 28^{ten} III. 16.²⁰⁴

[1] I.

Lieber Fritz, gestern ging eine Karte diesem Brief voraus. Inzwischen bin ich untersucht worden, mit dem Ergebnis, daß ich in »Ambulante Behandlung« eines Lazarettes gekommen bin. Auch so ein Schlagwort. Ich muß jeden Tag zum Lazarett schieben, oder jeden zweiten. Und so... Lieber wäre mir es allerdings gewesen, wenn ich ganz in ein Lazarett überwiesen worden wäre. Aber dieses Leben ist zu unsinnig. Ich gehe allmählich seelisch kaput[t] dabei. Man muß etwas tun. Entweder Reklamation oder ein Entlassungsgesuch einreichen... Ich weiß darüber noch nicht recht Bescheid. Besonders über das letztere. Eher schon über Reklamation. Zunächst bitte ich dich, für mich eine Reklamation einzureichen, bzw. einreichen zu lassen. – Du hast in ähnlicher Weise, als es sich um die Überweisung in das Heimatlazarett drehte, einige Punkte angedeutet. Mit wissenschaftlichen Gründen, mit journalistischen, mit schriftstellerischen, mit künstlerischen. Da ich ein Versbuch herausgeben will, da schließlich Mutter auf meine Unterstützung jetzt angewiesen sei und so und so. Mir fehlt [2] II. die Zeit, Stimmung, die Örtlichkeit um alles klar zu überdenken, zu überlegen, und auszuführen. Ich lege alles in deine Hände. Du wirst Zeit haben. Auch mehr Erfahrung. Täglich gehen Entlassungen vor. Aber zunächst entwerfe eine Reklamation, sende sie Mutter zu damit sie es [sic] den Wege der ordnungsgemäßen Bahn läuft... Mit der Entlassung will ich es zunächst persönlich versuchen. Aber du kannst dich persönlich in dieser Angelegenheit erkundigen, wie man am Besten fährt. Du mußt die Reklamation recht eindringlich gestalten, und wichtig machen. Adresse ist. Armierungssoldat Anton Schnack, 17. Bay. Inf. I. Ers. Batall. Genesende²⁰⁵ Komp. Frantz [?] Schmaus.²⁰⁶ Das ist meine persönliche Adresse. Die Reklamation muß wahrscheinlich an das Generalkommando laufen Aber das weißt du alles besser... Heute wurden Leute für einen neuen Transport nach dem Felde bestimmt. Oh diese Bestimmung hängt nur von den Feldwebels ab. Aber zunächst bin ich noch in ambulanter Behandlung (Wer weiß wie lange ich in Behandlung bin!). Übersende mir den Entwurf der Reklamation, vorher lasse ihn nicht los. Vielleicht hat sich bis dahin manches geändert.

[3] III. Ich trachte ja wieder darnach in ein Lazarett zu kommen. Leid tut es mir, daß ich zu deinem Urlaub bei Mutter nicht dort sein kann. Wir liegen in Kasematten. Gewölben. Scheußlich. Ich werde verrückt noch. Bücher sende ich bei Gelegenheit zurück. Schreibe bald, bald.

Herzl. Gruß, Anton.

²⁰⁴ Vgl. zu Germersheim Anm. 205.

²⁰⁵ Das Königlich Bayerische 17. Infanterieregiment war in der pfälzischen Festung Germersheim stationiert.

²⁰⁶ Nicht verifiziert.

Anton Schnack. – Die Kunst, die in den 4 Kriegsjahren stark unter der Herrschaft der Welt-schlacht gelitten hat und sich einseitig zu entfallen drohte, löst sich nun nach der erdrosseln-den Zeit langsam und leise von den Schlacken des tötenden Feuers los und scheint sich wieder auf sich selbst und ihr eigenstes Gebiet zu besinnen. Junge Kräfte tauchen allerortens auf und werfen Ringendes einem ringenden Volke entgegen. Aus dem chaotischen Zusammenbruch schreit die Kunst auf. Gemeinde um Gemeinde scharf um die Verkünderin neuen Lebens.

Während das Drama noch in den Uranfängen und der Roman in seiner herben März-lichkeit atmen, tritt uns in der Lyrik bereits vielversprechend Aufgeblühtes entgegen, das der Beachtung weitester Kreise würdig ist.

Anton Schnack zeigt sich der Öffentlichkeit mit zwei kleinen Gedichtbänden »Die tau-send Gelächter« in der Sammlung »Die Silbergäule« (Verlag Paul Steegemann, Hannover) und »Strophen der Gier« in der Sammlung »Das neueste Gedicht« (Dresdner Verlag 1917). Schnacks richtungswollende Ungezügelterheit deckt sich am besten mit dem Begriff des Essen-tialismus, der vor ihm nur sehr minderwertige Vertreter aufzuweisen hatte. Das Motto: »Weg-fall des Unwesentlichen und Vertiefung des Wichtigen« steht über jedem seiner einzelnen Gedichte. Seine Sprache gleicht einem Spektrum, das mit naturnotwendiger Einfachheit sein körperzeugendes Licht über Geschautes gießt und Idyllen aus dem Weltenchaos reißt, um sie durch Erlebtes zu bescheinwerfern. Die äußere Form ist zum Teil ein blitzartiges Staccato, das bei Schnacks Vollreife wohl durch einen gemäßigten Fluß ersetzt werden wird.

*Hanns Martin Elster: [Rez.] Anton Schnack, Tier rang gewaltig mit Tier, November 1920*²⁰⁸

[517] Ein bisher nur kleineren, eingeweihten Kreisen in der Kraft seines eigenartigen Talentes bekannter, aus Franken gebürtiger Lyriker gibt hier seine – Kriegsgedichte heraus. Wahrhaftig seine Kriegsgedichte: aber sie sind nicht, wie sonst üblich, eingestellt auf die Anschauungen, Meinungen des Intellekts, keine Ueberzeugungsergebnisse irgendwelcher Verstandesoperationen, keine mehr oder weniger zeitgebundene Enthüllung einer bestimmten Gesinnung, einer einseitigen, pazifistischen oder militaristischen, politischen oder impolitischen Kriegsauffas-sung, sie sind auch nicht geboren aus irgendwelchen sozialen Erkenntnissen oder sonstigen Erfahrungen, sondern sie sind einzig und allein, wie alle echte Kunst, wie Lyrik und Musik insbeson-|518|dere, Offenbarung des Erlebnisses »Krieg« innerhalb einer reichen Innerlichkeit. Ein Jüngling geht hinaus, der das Leben liebt und seine Schönheit genießt in der Frau, in der Natur, in Garten und Wald, Stadt und Land, Luft und Meer, Wolke und Wind, Licht und Nacht. Und über ihn kommt das Erlebnis französischer Landschaft, französischer Kleinstädte mit ihren Gärten, Bäumen, Brunnen und Toren. Lebendig arbeiten Gefühl und Phantasie in ihm: er sieht die Schönheit genießenden Lebens und Liebens in diesen Gärten. Er sieht aber auch den Gegensatz, nicht verstandesmäßig, ohne kritisch zu urteilen, sondern einfach als naiv lebender, gegenwärtiger Mensch, der abgeschlossen hat mit dem Sein und nun nur noch wie in einem großen Traum tief versonnen durch die Schlachttagge der Westfront und später auch in Italien wandert. Auf staubigen Märschen, im Infanteriesturm, beim Handgranaten- werfen, vor den bleichenden Knochen der Gefallenen – überall ist dieser Dichter voll tiefer

²⁰⁷ Clement Bigato: [Rez.] Bücherdiele. In: Deutsche Kunst 1 (1919), H. 8, 14.

²⁰⁸ Hanns Martin Elster. In: Die Braunschweiger G-N-C-Monatsschrift, November 1920, 517f. – Die Abkürzung im Zeitschriftentitel steht für den herausgebenden Verlag Grimme, Natalis & Co.

Versonnenheit, voll warmer, bunter Verträumtheit, in der Fülle seiner Gesichte und Worte. Nur eine ganz innerliche, eine deutsche Natur kann solch seelisch-geistiges Erleben im Kriege mit sich herumtragen, aus sich herausholen. Kann diese Allverbundenheit, dies stets wache Ewigkeitsempfinden, dies nie erlöschende Gefühl vom Zusammenhang des Ich und des Du, des Menschen und der Natur, dies Weltgefühl, die Religiosität aufbringen. Liest man Anton Schnacks Gedichte, wachen in jedem Kriegsteilnehmer bald all die inneren Gesichte, Träume, Gefühle, Bilder, Phantasien, Wünsche auf, sieht man wieder die harte, klare und immer so rätselhaft unbegreifliche Wirklichkeit des Krieges und die Verlorenheit der Seele ins eigene Innere hinein, die nie aufgehörende Hingabe an die Sehnsucht nach Frieden, Frauenliebe, Gartenstille, Baumrauschen und Brunnenklang.

Wir müssen Freude haben, daß endlich einmal auch die Kriegsliryk losgelöst wird von allem tendenziösen Denken: Schnacks Eigenart und Selbständigkeit tut allen wohl, denen der Krieg ein inneres und ein Sinnenerlebnis war.

[Rez. von] [August Heinrich] Kober: *Soldaten und Arbeiter*, 14. November 1920
(Auszug)²⁰⁹

[...] Ein merkwürdiges Kriegsbuch, das den Augenblick überdauern wird, ist Anton Schna[c]ks (bei Ernst Rowohlt erschienenen): »Tier rang gewaltig mit Tier«. Hier ist die ekstatische Menschenliebe Zechs temperiert in romantische Gefäßtheit. In gleichmäßig überlangen Zeilen schildert dieser seltsame Dichter das Leben im Felde, die Natur, die Menschen, die Geschehnisse, in einer so zarten liebevollen Bildhaftigkeit, daß man an Mörike oder Jean Paul erinnert wird. Und eigentümlich stimmen dazu die großen Empfindungen, verschwingend oft in eine schwere, weite Melancholie. [...]

Fiete Fischer: [Rez. zu *Strophen der Gier*] *Das neuste Gedicht*, Dezember 1920²¹⁰

Anton Schnack weiß Wundervolles über Blumen und Perlen, über rosane Wasser und Mandolinentöne brauner Knaben zu sagen. Die Grundstimmung ist (mosaikartig) rein kompositorisch. Läßt reichfarbige Gewächse oft auf dunklem Grunde blühen. Fleißig reiht er seine Sachen aneinander, wie etwa in der »Träumerei im Café«, wo »blaßzarte Blumenbilder in Wolken weißer Zigaretten, blaue Hügel und Gärten voller Silberpfauen« aufstrahlen. Nur: zu wortreich, zu homerisch babelnd. Und – nach berühmtem Muster –: seine Gier ist nicht meine Gier.

Hanns Martin Elster: [Rez.] *Neue Lyrik*, Dezember 1920 (Auszug)²¹¹

[...] Neben ihm [Friedrich Schnack] steht ein Bruder: Anton Schnack: »Tier rang gewaltig mit Tier« (Ernst Rowohlt, Berlin). Dem Realen noch verbundener. Nicht voll jener urgeborenen Seltsamkeit, nicht voll jener Wunder wie der Bruder, doch ebenso urgeboren im Quell des Erlebens und Gestaltens, ebenso hingegeben der Ewigkeitsstimme, der Alldemut, dem Gott im Innern. In diesem Bande noch innerhalb des Kriegsrahmens. Der Kriegsstoff aber nicht Gelegenheit zur Gesinnungsenthüllung, sondern nur Anlaß, das Elementare in der Um- wie

²⁰⁹ [August Heinrich] Kober: *Soldaten und Arbeiter* [Fortsetzung der literarischen Revue]. In: *Vossische Zeitung*, Berlin, Nr. 559 vom 14. November 1920.

²¹⁰ Fiete Fischer: [Rez.] *Das neuste Gedicht*. In: *Menschen* 3 (1920), H. 3, 147–150, hier 147.

²¹¹ Hanns Martin Elster: [Rez.] *Neue Lyrik*. In: *Die Flöte* 3 (1920/21), H. 9, 209–211, hier 210.

Innenwelt zu gebären. Ganz Jugend, Jüngling dabei, ganz erstes Erleben: als stehe die Welt wie neueste, eben erst erschienene Schöpfung vor ihm und Freude am Sein bricht sich in großgeschwungenen Rhythmen Bahn. Ein singendes Gebet. Gefühl der Ewigkeit und des dunklen Todes bringt den Schwermutseinschlag. Ganz ins Innere versenkt, verträumt, versonnen. Ganz naiv. Kindhaft klar auch im Grausigen, auch vor den bleichenden Knochen der Gefallenen. Voll innerer Gesichte, Träume, Phantasien, Wünsche auch auf den staubigen Straßen Frankreichs, Italiens und immer voll Sehnsucht nach Stille, Frieden, Gartenrauschen, Wipfelschatten, Frauenschönheit, Liebe und Brunnenklang. Die Stimme Mörikes erwacht wieder, ohne daß Schnack heimatfühle für Frankens Hügel und Wälder, Flüsse und Dörfer, nur irgendwie an den großen Schwaben erinnerte. Denn Schnack ist ganz ein Eigener. Ohne Lehrmeister wie sein Bruder. Aber beide deutsch wie Mörike, voll Romantik und Wärme. [...]

*Albert Reinicke: Der Glückskater, o. D. [1920er Jahre?]
(Polemik gegen Anton Schnack)²¹²*

Anton Ramses Schnackelbein gehörte zur jüngeren Generation der Dichter. Bekannt wurde er durch folgenden Vers, den das 8 Uhr Knabenblatt veröffentlichte:

Selig, wer im Kinderglauben
weinend zum Finanzamt schleicht.
Wer kann ihm die Hoffnung rauben,
daß man ihm die Steuern streicht.

Dieses Geistesprodukt, das er vorsichtshalber nur seinen Anfangsbuchstaben »A. R. Sch.« zeichnete, erregte allgemeines Kopfschütteln bei den Lesern. Entweder ist dieser geheimnisvolle »A. R. Sch.« ein ganz Schlauer meinten sie, oder ein großes Rindvieh. Die Buchstaben ließen jedenfalls allerhand Schlüsse zu. Die Ansichten platzten schließlich aufeinander und waren für Schnackelbein die beste Reklame.

Dieser Erfolg stärkte ihn in seiner Ueberzeugung, zu weit größeren Werken berufen zu sein und er beschloß, in aller Stille an einem ergreifenden Trauerspiel »Der Minister ohne Pension« zu arbeiten.

Zu diesem Zwecke mietete er sich weit draußen in der Tulpengasse in ländlicher Umgebung ein bescheidenes, hofwärts gelegenes Zimmer bei Fräulein Rosalie Kosemund, die von Schönheit nicht gerade geplagt und deren Lebensgefährte und einziger Trost auf Erden ein pechschwarzer Kater mit hellgrünen Augen namens »Peter« war.

Im gleichen Haus wohnte die Wahrsagerin, Fräulein Amanda Gimpelfang, die eine entzückende Katze »Mimi« besaß.

Die beiden alten Jungfern hielten enge Freundschaft, desgleichen Peter und Mimi.

Fräulein Kosemund behandelte den jungen blondgelockten Dichter mit auffallender Freundlichkeiten [sic], da ihr Fräulein Gimpelfang geweissagt hatte, daß ihr ein junger Mann ins Haus läge mit Aussicht auf Heirat. Ein dunkler Schatten stände jedoch unheilrohrend dazwischen.

Anton Ramses Schnackelbein achtete aber ihrer Aufmerksamkeiten nicht, was sie stark betrübte, denn sie wäre doch gar zu gern Frau Schnackelbein geworden. Auch verdroß es sie, daß er ihrem Liebling Peter keine freundschaftlichen Gefühle entgegenbrachte.

Wie die meisten bedeutenden Schriftsteller war Anton Ramses Schnackelbein ein Nachtarbeiter und äußerst nervös[.] Wenn alles schlief, kamen ihm immer die besten Gedanken.

²¹² BSB, Ana 509.D.9. – Ausschnitt mit dem handschriftlichen Vermerk: »Unterhaltungsteil »Neue Badische Landesztg.««.

Leider wurde er nur zu oft durch das unmelodische Konzert, das Peter und Mimi zur Nachtzeit veranstalteten, gestört[.] Er nährte deshalb bald einen tiefen Haß gegen diese Tiere und trachtete danach, ihre nächtlichen Zusammenkünfte zu vereiteln.

Eines Nachts, als wieder die Katzenmusik einsetzte, ergriff er verzweifelt das Tintenfaß und schleuderte es vom Fenster aus gegen Peter, dessen grünlich leuchtende Augen ihm das Ziel wiesen.

Tags darauf sah er den Kater mit verbundenen Schwänzchen und Fräulein Kosemund mit verweinten Augen umherlaufen, was ihn mit großer Schadenfreude erfüllte.

Wenn er aber glaubte, daß Peter seine Beziehungen zu Mimi jetzt abgebrochen hätte, so irrte er sich, denn schon nach kurzer Zeit setzte das alles durchdringende Katzenkonzert wieder ein.

Zornig raste Schnackelbein hinaus, erwischte den ahnungslosen Peter und schleuderte ihn im Bogen über die Mauer auf das Nachbargrundstück. Er lauschte einige Augenblicke. Es rührte sich aber nichts. Alles blieb still.

Zufrieden, daß seine Tat unbemerkt geblieben war, zog er sich in sein Zimmer zurück.

Von Stund an blieb der Kater verschollen und alle Nachforschungen des untröstlichen Fräulein Kosemund waren vergebens, obgleich sie eine hohe Belohnung für die Auffindung Peters aussetzte.

Nach einiger Zeit, als die Dunggrube auf dem Nachbarhofe geleert wurde, fand man den schmerzlich vermissten Peter, der lautlos darin versunken war.

Rosalie Kosemund brach in ein Wut- und Klagegeschrei aus und trug zum Zeichen ihrer Trauer schwarze Handschuhe. Sie ließ den Peter chemisch reinigen und ausstopfen und schwur dem Attentäter fürchterliche Rache.

Ihr Verdacht war schon damals auf Anton Ramses Schnackelbein gefallen, weil sie das Tintenfaß, das er nach dem Kater geschleudert hatte, als sein Eigentum erkannte, und Schnackelbein seine Schadenfreude unverhohlen zur Schau trug.

Bald wurde er offen als »Mordbube« bezeichnet und von jedermann der näheren Umgebung gemieden. Besonders hart zugesetzt wurde ihm von den beiden Katzenfreundinnen.

Die Prophezeiung Fräulein Gimpelfangs wegen des »unheilvollen schwarzen Schattens« hatte sich über Erwarten sehr schnell erfüllt.

In seiner argen Bedrängnis suchte Anton Ramses Schnackelbein Hilfe bei seiner Muse und heftete folgende Verse an die Türen seiner Feindinnen:

Vor alten Jungfern, scheelen Weibern,
Mit Dutt und wollen Unterkleidern,
Bewahr uns Schicksals Macht.
Wer sich verfängt in ihren Schlingen,
Kann nie ein lustig Lied mehr singen,
Hat ewig ausgelacht.

Mit ihren bösen, spitzen Zungen
Ist's ihnen häufig schon gelungen,
Zu stören Ruh' und Glück.
Sie haben Krallen an den Tatzen,
Sie beißen, fauchen wie die Katzen
Und Unheil droht ihr Blick.

Aus Kaffeegrund und Kartenschlagen
Sie aller Welt die Zukunft sagen.
O heil'ger Hosenlatz!
Sie sind die wahren Höllenbraten,
Fürs Fegefeuer gut geraten.
Tui! Dreimal schwarze Katz! ***

Bald konnten die Kinder des Hauses diese Verslein auswendig hersagen. Dann verpflanzten sie sich mit Blitzesschnelle in die Umgegend und kamen schließlich in die Zeitung. Als Gassenhauer in Musik gesetzt, konnte man sie später auf den Leierkästen hören.

Der arme Poet war über Nacht zum »Prominenten« aufgestiegen, erzielte für seine »Musen-eier« hohe Honorare und seine Autogramme – unverkürzt – wurden stark begehrt.

Diesen ungeahnten Erfolg verdankte Anton Ramses Schnackelbein dem einst so gehassten Kater, denn er dann für schweres Geld von Rosalie Kosemund erstand.

Stolz zeigt er jedem seinen ausgestopften Glückskater!

*Fred Hildenbrandt: Ideale in Herrsching, 5. Juli 1930 (Auszug)*²¹³

Und eines Mittags lässt man zwölfhundert Tänzerinnen im Versammlungslokal zu München sitzen, lässt man einen Kongress im Stich, rennt zum Starnberger Bahnhof und lässt sich nach Herrsching fahren.

Dort wohnt der Dichter Anton Schnack, und er wohnt, wie Dichter für und für wohnen sollen, auf dass es ihnen gut gehe hienieden, sintemalen es nicht sicher ist, ob es ihnen drüben, oben und jenseits besser gehen wird, es wohnt also der Anton Schnack abseits in einem kühlen Garten, in einem kühlen Hause, da kann man wohl so gute Prosa und so gute Lyrik schreiben wie er, da läuft der Satzbau schön zu Herrsching.

Und über den Ammersee schmettert die Hitze, da liegt der Dichter Schnack des Morgens und des Nachmittags über dem Wasser oder unter dem Wasser, lässt sich auch samt seiner schönen Frau auf hölzernen Planken braten, geht nachher sinnierend heimwärts und dichtet weiter, und der schöne Satzbau fällt ihm aus seinen dicken Bäumen in den Schoss. [...]

*Maria Schmack [?]: Berchtesgaden, o. D. (Auszug)*²¹⁴

In Freiburg festigt sich der Entschluss (Januar 33) in Deutschland zu bleiben. Ein Gespräch mit dem Vetter Andreas Faik – die Entscheidung fällt für Berchtesgaden. Wir wohnen zunächst bei den Verwandten. [...] Wir finden ein schönes altes Bauernhaus, das »Haus Moospoint[«], niedrig und gemütlich mit schönen grünen Kachelöfen. Es gehört einem Dortmunder Industriellen. Es hat einen Riesengarten in Form eines Hügels. Wir ziehen im Herbst ein, als die Besitzer abgereist sind. Es ist Herbst. Anton geht täglich in den Kursaal, um die Zeitungen zu lesen. Hier findet er die grossaufgemachte Nachricht, dass achtzig deutsche Schriftsteller sich mit Unterschrift zu Hitler bekannt hätten. Auch sein Name ist darunter. Er hat nie eine Dokumentation unterschrieben, sie hat ihn gar nicht erreicht. Eine Begebenheit, die sofort nach Kriegsende von Emigranten (Weissenborn) (Ulenspiegel)²¹⁵ hervorgeholt wurde. Bis heute ist nicht festgestellt, wer hinter dieser Veröffentlichung stand, wer sie veranlasst hatte, wer die Namen ausgesucht hat. Vielleicht eine Schutzmassnahme? Das »Haus Moospoint« liegt ausserhalb des Marktes Berchtesgaden. Wir leben völlig ungestört. Niemand fragt nach uns, niemand kümmert sich um uns. In dieser ländlichen Umgebung hat immer einmal ein Schriftsteller gewohnt, kürzer oder länger. Der Obersalzberg ist weit. Berge geben auch dem Menschen eine andere Dimension. [...]

²¹³ Fred Hildenbrandt: Ideale in Herrsching. In: Berliner Tageblatt Nr. 312 vom 5. Juli 1930.

²¹⁴ Aufzeichnungen zur Berchtesgadener Zeit der Familie Schnack (1933–1937). Typoskript, 2 Bl. BSB, Ana 509.D.7.

²¹⁵ Günther Weissenborn (1902–1969), Schriftsteller, Widerstandskämpfer und 1945 bis 1947 Mitherausgeber der satirischen Zeitschrift Ulenspiegel.

*Brief von Anton Schnack an Georg Schneider, 14. September 1936 (Auszug)*²¹⁶

[...] Einige Anmerkungen zu der gewünschten Biographie und Bibliographie. Ich weiss nicht, ob man frühere Arbeiten dazu heranziehen soll, zumal sie zum grössten Teil vollkommen vergriffen sind und auch nicht mehr herausgebracht werden. Wichtiger wäre es mir, wenn Sie mein dichterisches Wesen und meine dichterische Art aus dem herauschälen würden, was Ihnen bekannt ist; denn alles Geschriebene sind ja nur Vorstudien zum Nichtgeschriebenen. [...] Ich möchte Sie aber bitten in Ihrer geplanten Arbeit nicht mehr auf die früheren Werke zurückzukommen und sie auch nicht anzuführen; denn es hat keinen Sinn mehr und verwirrt nur den Leser. Von dem Kriegsbuch »Tier rang gewaltig mit Tier« wird es wohl noch einige Exemplare im Verlag von Ernst Rowohlt, Berlin geben. Wenn ich mich nicht täusche, sind nummerierte Exemplare noch zu Mk. 1.- zu haben. Ich persönlich schätze diese Lyrik noch zum grossen Teil, während ich von den anderen Gedichten nicht mehr viel halte. Viel wichtiger ist mir mein neues Lyrikbuch »Die Flaschenpost«. So viel davon. [...]

*Otto Heuschele: Anton Schnack, 21. Juli 1942 (Auszug)*²¹⁷

Zu seinem 50. Geburtstag am 21. Juli

Es wird einem nicht ganz leicht zu glauben, daß dieser Dichter nun bereits die Grenze des fünften Lebensjahrzehnts überschreiten soll, denn was immer er schreibt, ist eingetaucht in den Zauber einer jungen liebeerfüllten Atmosphäre, einer schönen Zeitlosigkeit die immer das Zeichen echter und dauernder Jugend ist. Allein, wir wissen, daß es Menschen gibt, die sich, durch alle Alter hindurch, über alle Nöte und Sorgen hinweg, ein junges Herz bewahren. Anton Schnack gehört zu diesen Menschen, denn eben dieses liebeerfüllte und liebeausstrahlende Herz, das die Dinge der Welt umfängt, ist es, was ihn zu dem Dichter macht, den wir in ihm ehren, und dem wir für die vielen köstlichen Gaben, die er uns in den drei Jahrzehnten seines schöpferischen Lebens übergab, danken wollen.

Anton Schnack hat als Lyriker begonnen. Vier Verbände, rasch nacheinander erschienen, stehen am Beginn seines Weges in die Zeit: »Strophen der Gier« (1919), »Die tausend Gelächter« (1919), »Der Abenteurer« (1920) und »Tier rang gewaltig mit Tier« (1920). Ein Lyriker ist Schnack geblieben, auch wenn 16 Jahre vergingen, ehe ein neues mit um so köstlicheren Gaben erfülltes Buch Gedichte »Die Flaschenpost« (1936) erschien. [...] Denn mit dem Beschreiben und Schildern, mit dem sich so viele andere begnügen, [...] begnügt sich Anton Schnack nie. Überall dringt er in das Herz und die Seele der Dinge vor. Es sind meist ganz kleine, einfache, schlichte und unscheinbare Gegenstände, die ihm Anlaß zu seinen köstlichen Prosastücken und Idyllen sind, aber diese einfachen Dinge strahlen nun, wenn der Dichter sie berührt und in seiner Sprache wieder erscheinen läßt, ihre ganze wunderbare und geheimnisvolle Schönheit aus, so daß sich mehr als die Seele der Dinge offenbart, daß sich in den Dingen das Wunder der Welt und des Lebens spiegelt. [...]

²¹⁶ Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GSB 198.

²¹⁷ Otto Heuschele: Anton Schnack. In: Krakauer Zeitung Nr. 170 vom 21. Juli 1942, 4.

Liebe Edmée:

Ich beantworte gleich Deinen Brief, der gestern abend ankam. Zuerst zu der ominösen Angelegenheit. Leider kann ich mich nur halbwegs erinnern, aber erinnern kann ich mich, dass im Jahre 33 vielleicht war es auch 34 (es kann Sommer, Frühsommer gewesen sein – und ich war damals meines Wissens schon in B'gaden –[]) durch die deutsche Presse ein derartiger Unsinn veröffentlicht wurde, und dass darunter ein Bandwurm von Unterschriften stand, der u.a. den Namen von Friedrich und auch meinen Namen trug. Ich glaube, dass ich dies in der damaligen Frankf. Zeit. las, Ma erklärt, dass sie diesen Passus auch in einer rheinischen Zeitung gelesen haben will. Die Angelegenheit ging damals vom »Reichsverband der deutschen Schriftsteller« aus, der sich wahrscheinlich in aller Eilfertigkeit ein rotes Mäntelchen verdienen wollte. Soweit ist dieser Fall gar nicht rätselvoll. Für mich persönlich ist nur [sic], wie die damaligen »Vorstände« des Reichsverbandes zu meiner Unterschrift kamen. Denn ich habe sie ihnen nicht gegeben. Das weiss ich ganz genau. Das kann ich beweisen. Ich habe es ja auch später zu fühlen bekommen. Denn ich war lange in Ungnade. Bis zuletzt. Ich nehme übrigens die Angelegenheit nicht weiter tragisch. Ich möchte nur wissen, wer der »betreffende Herr« ist. Bitte teile mir den Namen umgehend mit. [...] Fritz [Friedrich Schnack] wird sich zu jener Zeit in Freiburg aufgehalten haben. Uebrigens wurde die Angelegenheit vor Monaten in der »Neuen Zeitung« – München schon behandelt. Unsere Namen waren dort aber nicht angeführt. Bitte haltet mich darüber auf dem Laufenden, ich werde den Passus aus der »Neuen Zeitung« ausgraben, und an Friedrich schicken. Im Uebrigen ist das Ganze ein recht alter Hut. Es gibt heute wichtigere Sachen als derartigen alten Mist auszugraben. (Vermutlich ist ein »Neider« am Werk.). [...].

*Anton Schnack [?]: Biographische Notiz, o. D. (um 1947)*²¹⁹

Anton Schnack ist am 21. Juli 92 in Rieneck bei Gemünden am Main geboren; er ist in Franken aufgewachsen und in die Schule gegangen und begab sich möglichst bald von der Schulbank in das Leben, wo es ihm am schillerndsten zu sein schien – in den Journalismus. Dieses Handwerk lernte er auf kleinen Redaktionen in Emmerich am Rhein, in Halberstadt am Harz und in Bozen (Südtirol). Er nahm am Weltkrieg 14–18 teil: aus diesem Erlebnis wuchs das langzeitige Gedichtbuch »Tier rang gewaltig mit Tier«, (1920 im Verlag Rowohlt – Berlin). Es folgten um die gleiche Zeit die Gedichtsammlungen »Strophen der Gier«, »Die tausend Gelächter« und »Der Abenteurer«. 1918–20 Feuilletonredakteur und Schauspielkritiker an der Darmstädter Zeitung, 1920–25 desgleichen an der Neuen Badischen Landeszeitung in Mannheim, 2 Jahre fremde Länder: Italien, der Balkan u. s. w., dann von 27–29 wieder an der gleichen Zeitun[g] in derselben Stellung. 1929 endlich genug davon, nur noch unterwegs in Städten und gegensätzlichen Landschaften. Schrieb und brachte heraus: »Kalender-Kantate«, »Kleines Lesebuch«, »Die bunte Hauspostille«, »Der gute Nachmittag«, »Mädchenmedaillons«, »Die Angel des Robinson«, »Arabesken um das ABC«, ferner die Romane »Zugvögel der Liebe« und »Der finstere Franz«, die Novellensammlung »Die Verstossenen« und den Kurzgeschichtenband »Die fünfzehn Abenteurer«, ausserdem noch die Gedichte »Die Flaschenpost« und zuletzt »Der Annoncenleser«. Lebte zur Zeit in Kahl am Main, am Rande des Spessarts, wohin er aus dem zweiten Weltkrieg und aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt ist.

²¹⁸ Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, FS B 304.

²¹⁹ Typoskript, 1 Bl. BSB, Ana 509.D.9.

*Georg Schneider: Akrostichon Anton Schnack, 12. Januar 1963*²²⁰

A Asphodelen am Eisblumenfenster –
N Nähren sich die Traumgespenster
T Trunken von der weißen Glut,
O Oder hauchen sie im Dämmer
N Nelken, Rosenblatt und -blut

S Silbernem Getäfel ein?
C Cassius wird es nicht erraten.
H Hassend klirrt sein Eisenhut,
N Nimmt der Dichter goldne Hämmer,
A Atmet und beklopft den Stein.
C Cassius stürmt zu andren Pfaden.
K Klaglos kehrt der Dichter ein.

*Brief von Anton Schnack an Georg Schneider, 6. Juni 1972 (Auszug)*²²¹

[...] Ich bewundere Sie wie schnell Sie funktionieren. Wenn ich das nur auch könnte. Bei mir geht das in langsamen Schüben. Meine Frau sagte soeben, ich hätte anscheinend eine »geistige Sklerose« – eine freche Bemerkung. Dabei hinterlasse ich wahrscheinlich mehr Unveröffentlichtes, als ich in den ganzen Jahren veröffentlicht habe. Auch bei mir schwankt die Galeere und schöpft Wasser der Vergessenheit. [...] »Der Abenteurer« war mein erstes lyrisches Buch. Es wurde in der »Dachstube« zu Darmstadt gedruckt. Sehr liebenswürdig von Ihnen, meine Sehnsucht nach Rieneck und Franken der Welt in die Ohren zu blasen, soweit sie es hören will. Ganz intim gesagt: nach Rieneck möchte ich nicht zurück. Ich halte das für eine symbolische Bezeichnung und goutiere sie. Die Franken sind mit wenigen Ausnahmen ein undankbares Volk. Sie haben mir weder einen Bocksbeutel geschickt, noch den fränkischen Weinpreis verliehen. [...] Ich habe zu wenig literarische Freunde und liebe die Stille und Verschwiegenheit. Dies für den Augenblick. [...]

*F[riedrich] W[ilhelm] Koch: Kleine Fanfare für Anton Schnack, 20. Juli 1972 (Auszug)*²²²

Der in Kahl am Main wohnende Schriftsteller begeht am 21. Juli seinen 80. Geburtstag

Anton Schnack, der am 21. Juli in Kahl am Main sein achtzigstes Lebensjahr vollendet, war in den vielgerühmten zwanziger Jahren Feuilletonredakteur und Kritiker bei der hoch angesehenen »Neuen Badischen Landeszeitung«, in Bahnhofsnähe am Mannheimer Kaiserring, bevor er nach dem glanzvoll gefeierten Nationaltheater-Jubiläum 1929 den Tagesdienst und die Stadt verließ, um auf Reisen zu gehen und als freier Schriftsteller zu leben. Die zwanziger Jahre waren für Mannheim und auch für Anton Schnack eine Zeit der Lebensentfaltung und der Neuorientierung nach dem Debakel des Ersten Weltkriegs, eine an Sorgen, aber auch an Impulsen und verheißungsvollen Ansätzen reiche Zeit.

²²⁰ Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GS B 198.

²²¹ Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GS B 198.

²²² F.W.Koch: Kleine Fanfare für Anton Schnack. In: Mannheimer Morgen Nr. 164 vom 20. Juli 1972, 28.

Auf das Kriegserlebnis hatte Anton Schnack aus dem freundlichen Städtchen Rieneck an der Fränkischen Saale stammend und in Hammelburg aufgewachsen, explosiv reagiert, expressionistisch im Stil der aufgewühlten und verstörten Zeit. Vermutlich führte das Erleiden der entfesselten Brutalität und der grauenhaften Verödung der Welt nach gewonnenem Abstand zu der elementaren Besinnung auf die infolge der allgemeinen Verhärtung mißachteten »kleinen« Dinge, die das Leben recht eigentlich lebens- und liebenswert machen. Er ließ den markgängigen Schrei nach permanenter »Aktion« ebenso auf sich beruhen wie die mit viel Lärm inszenierte »Menschheitsdämmerung« mitsamt dem vergeblich herbeigerufenen »Jüngsten Tag«, um sich den vor aller Augen liegenden Objekten zuzuwenden, deren Erschließung in ihrer ganzen Fülle nur dem Begnadeten gelingt. [...]

Von Jugend auf, wie sein älterer Bruder Friedrich, leidenschaftlich verliebt in das edle Instrument der deutschen Sprache, war Anton Schnack auch als Journalist und Kritiker kein kaltblütiger Wortverwendungstechniker, vielmehr immer ein Gestalter mit einem unfehlbaren Blick für alles Besondere. Dem kühl-sachlichen Wesen, das vor dem rücksichtslosen Gebrauch harter Ellenbogen nicht zurückschreckt, setzte er Wohlwollen und Aufgeschlossenheit entgegen. [...]

Anton Schnack ist kein Entlarver und Ankläger, kein Erreger und Beweger, kein Umstürzler, kein grimassierender Kabarettist – aber in seinen besten Arbeiten einer der großen und seltenen Meister der kleinen Formen, die in anderen Ländern sich einer bevorzugten Wertschätzung erfreuen, weil sie in begrüßenswerter Diskretion wenig Raum und Lesezeit beanspruchen, um ihre köstlichen Konzentrate zu verströmen. Hierzulande muß wohl schon mit kräftigen Fanfarentönen dafür geworben werden.

*Georg Schneider: Anton Schnack zum 80. Geburtstag am 21. Juli 1972*²²³

1919 erschien ein schmales Gedichtbuch, auf einer alten Handpresse gedruckt in einer Dachstube zu Darmstadt: »Der Abenteurer«. Sein Dichter Anton Schnack, der jüngere Bruder Friedrich Schnacks. Im unterfränkischen Rieneck geboren, begann er als Journalist, Redakteur und – Schicksal seiner Generation – als Soldat im ersten und zweiten Weltkrieg. Die noch einmal davon gekommen waren, damals, gierten nach aller Herrlichkeit und Schönheit der Erde, nach den blauen Meeren und Himmeln des Südens, nach Weltferne und Frieden. Eine neue Jugend forderte ihr Recht; die Enttäuschten wollten sich nicht mehr täuschen lassen. »Tier rang gewaltig mit Tier« hieß der Titel des zweiten großflächigen Gedichtbuchs Anton Schnacks (Rowohlt 1920). Das aufrüttelnde Tiergleichnis ging fugenlos über in die langzeiligen, gereimten Strophen. Ein neues Ethos, ein neuer Ton war am Werk und blieb es bis heut. Die Gedichte sprangen den Leser an, als kämen sie mit dem Marschschritt von Meillionen [sic] aus den Holzschnitten Schmidt-Rottluffs etwa. Ja, sie sprangen, duckten sich, zischten und dröhnten und haben bis auf diesen Tag nichts an Brisanz verloren. Feuer hat dies Barbusse genannt; Blitz aus Feuerschnüren, Nachtschein der Ferne, Rauchgewölk heisst es im Gedicht. Ein Dichter, ganz gewiß, mehr noch, ein Sprachschöpfer mit hundert neuen Bildern, mit magischen Beschwörungen, mit den Metaphern des Zorns und der Güte goß diese metallenen Strophen in die Bronze, die wir an den Flügeltüren von San Zeno Veronas bewundern. Später beruhigen sich seine Gedichte, sie werden weicher, melodischer, weltinniger und -weiter. In dem Versband »Die Flaschenpost« sendet er seine Botschaften aus und empfängt die der sieben Meere und der schönen, wilden Erde. Baum, Berg und Blume redet er, sie reden ihn

²²³ Typoskript, 2 Bl., 1 Ausfertigung mit handschriftlichen Korrekturen, 1 Ausfertigung mit eingearbeiteten Korrekturen [letztere hier wiedergegeben]. Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, GSB 198.

geschwisterlich an. »Schweigend steht der Baum, der über viele Jahre nachdenkt« – so steht es im »Gedicht vom Nachdenken«. Hier beschwört er die Jugendlegende, hier blättert er im Buch der Familienbilder, hier bricht er zu seiner Weltfahrt auf, um – letzter Sinn aller Auf-[b]rüche – heimzukehren und das Gedicht zu verteidigen: »Wo ein Herz sich öffnet, wo ein Herz zerbricht, / Blüht das Gedicht. / Immer wird ein Herz das als Wunder betrachten / Im Gegensatz zum Eisengießen und Schweineschlachten.« In vielen Gedichtbüchern stimmt er »Tausend Gelächter« an und genießt im »Mittagswein« die ganze Fülle des Daseins, Himmel und Glanz über Franken und die Gaben seiner bocksbeutelrunden Heimat. Zu einem zarten, melancholisch lächelnden Humor gelangt er im »Annoncenleser«, in »Jene Dame, welche ...«. Früher Expressionist, später Romantiker? Expressionistisch und tagesversponnen, wach und nachtverträumt, taugenichtsianisch ist dies alles. »Er hat keine Ahnung von der Schmerzensfülle / seines wundervollen Instruments. / Er bläst so, als hiess er Ludwig Knülle, / [2] Mit dem Brillantine-Scheitel eines Altstadtgents,« heisst es von seinem »Saxophonbläser«, und weiter »Und ich denke: Amazonas ... Tiergebrülle ... / Negerin mit heisser Bronzehaut ... / Während vor mir dieser Ludwig Knülle / Ahnungslos danebenhaut.«

Das Abenteuer hat unseren Dichter seit je verlockt. Ein Schweifender blieb er zeitlebens, und so schweift er in den Romanen »Zugvögel der Liebe«, »Der finstere Franz«, in der kleinen Prosa der »Hauspostille[«] und vielleicht am schönsten in der »Phantastischen Geographie« zu fernen Küsten und Libellenbuchten, um in exotisch glühenden Farben und Kranichflügen heimzuziehen, was seine Phantasie zuvor sah. Und sie gab vieles. Das »ABC« genügt ihm oder der Zauber schöner Mädchennamen, um Arabeske und Arabeske zu einem Kranz unverwelklicher Prosa zu fügen. Wird man nicht an die Kunst des Blumenbindens, an den Zen-Buddhismus, Zen-Buddhismus in Franken, an das Brevier aller Zärtlichkeiten erinnert, wenn man die kleinen Stücke genießt wie eine Flasche Rieslaner Kabinett vom Gössenheimer Arnberg, Anton Schnac[ks] Lieblichshügel bei Gössenheim an der stillen Wern? Er jedenfalls bezeugt, daß man engagiert sein kann bis zum äussersten, um sich gelegentlich in der Idylle und der Magie des anderen Worts anzusiedeln sobald es die Zeit und das unrastige Herz zulässt. Jede wahre Dichtung ist engagiert, ob sie sich am Traum, an der Liebe, am Tod oder am Tagesgeschehen orientiert. Das beweist uns der Dichter der »Hauspostille«, der Kriegsbücher, der »Mädchen-Medaillons«, auf jeder Seite. Aus der Provinz zog es ihn in die weite Welt, in das Dickicht der Wälder, und er kehrte doch immer wieder heim, um die Provinz zur Welt zu weiten, ein Herrscher, wenn es um das Erlebnis ging, ein Diener, wenn er der Sprache Form, Glanz und Schönheit gab, ein letzter Meister des Feuilletons, ein expressionistischer Impressionist und doch fern aller Ismen. Ob unsere Abfallgesellschaft noch einmal heimfindet zur Ordnung, die der Glanz der Schönheit ist, heim zu den Inseln eines verlorenen Archipels, zum Geburtsort Rieneck und zum Meerschlag über Atlantis? Anton Schnack hat die Flaschenpost des Kolumbus empfangen, und der Kompaß liegt ruhig in seiner Hand. Wir können ihm vertrauen, dem Flößer und Indianer, ihm und seinem Schulatlas. Und so grüssen wir und danken einem Zauberer zu seinem 80. Geburtstag und einer Jugend, die im alterslosen Geist jung blieb.

4.2 Walter Rheiner

Es war heiß im Juni des Jahres 1925. Die Hitzewelle »ist in ganz West- und Mitteleuropa allgemein, ebenso wie das heitere trockene Wetter [...]«. Infolge der Trockenheit sind die Gewässer in der Umgebung von Berlin außerordentlich, durchschnittlich um 20 Zentimeter, gefallen«; am Freitag, den 12. Juni, herrschten in der Hauptstadt gar dreißig Grad im Schatten; Paris meldete die höchste Temperatur seit einem halben Jahrhundert. Zugleich prämierte ein Preisausschreiben den schönsten Bubikopf, wobei der Gewinnerin eine Nordlandfahrt winkte, und auf der Rennbahn im Hoppegarten fand nachmittags um drei Uhr ein Rennen statt, während das Opernhaus einen Strawinsky-Abend veranstaltete.²²⁴ An diesem Freitag nahm sich Walter Rheiner, knapp drei Monate zuvor gerade dreißig Jahre alt geworden, in einem billigen Zimmer in der Charlottenburger Kantstraße mit einer Überdosis Morphin das Leben. Der Maler und Graphiker Conrad Felix Müller, der Zweit- und Nach- zu seinem Künstlernamen verschmolz, setzte dem Tod des Freundes ein Denkmal, welches dessen literarisches Werk überstrahlen sollte.

Das Ölgemälde *Der Tod des Dichters Walter Rheiner*²²⁵ lässt in seiner expressiven Formensprache wie Farbgebung erahnen, dass der gebürtige Dresdner Felixmüller in Berlin im Atelier von Ludwig Meidner malte. Auf dem Bild hat der Dichter ein Fenster im oberen Stockwerk eines Großstadthauses weit geöffnet und klammert sich am oberen Bildrand noch mit einer Hand in die Gardinen, welche die nächtliche Szenerie an drei Seiten rahmen. Vom Fensterbrett am unteren Bildrand, auf dem sich fünf, sechs Pflanzentöpfe aneinanderreihen, ist er bereits abgesprungen und scheint für einen gegenwärtig-ewigen Augenblick in der Luft zu schweben, doch sind Sturz und Tod nur eine Frage von wenigen Sekunden. Während die grotesk in sich gedrehte Figur Rheiners den rechten Arm emporstreckt, sich in den dünnen Tüll krallt, der in der Folge die Hälfte des Sichelmonds am Himmel verdeckt, hält die linke, verkrümmte Hand noch eine feinnadelige Spritze, die auf Rheiners exzessiven Drogenkonsum hinweist. Hinter dem Dichter öffnet sich, in Blau- und Rottönen gehalten, ein panoramatischer Blick auf die nächtliche Stadt mit ihren gelbgrünlichen wie roten Fenstern, mit einer Straßenbahn, einem Automobil, grell leuchtenden Laternen, der Neonreklame eines Hotels sowie einer Bahnhofshalle und zwei nahestehenden spitzen Kirchtürmen, die auf Rheiners Geburtsort Köln

²²⁴ Berliner Volks-Zeitung Nr. 275 vom 12. Juni 1925 (Abendausgabe), 3. – Vgl. auch Nr. 277 vom 13. Juni 1925, 3.

²²⁵ Das Gemälde, circa 115 auf 185 Zentimeter, befand sich lange in der Sammlung von Dr. Wolfgang Kruse, wurde sodann 1982 vom amerikanischen Kunstsammler Robert Gore Rifkind für 145 000 Pfund gekauft, der es im Los Angeles County Museum ausstellte. Im Jahr 2000 wurde das Gemälde sodann im Nachverkauf einer Sotheby's Auktion für »mehr als 3 Millionen Pfund« verkauft. Vgl. Walter Rheiner: Kokain. Lyrik, Prosa, Briefe. Mit Ill. von Conrad Felixmüller. Hg. von Thomas Rietzschel. Frankfurt/M., Olten und Wien 1985, 307 (diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »K« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf die jeweilige Seite), sowie »god«: »6,5 Millionen Pfund für Egon Schiele«. In: Die Welt vom 21. Oktober 2000.

verweisen; nicht zufällig benannte sich der als Walter Heinrich Schnorrenberg geborene Schriftsteller wohl nach dem Fluss seiner Heimatstadt. Zugleich spitzt sich in den Symbolen der Kathedralen der Vergangenheit (Dom) und der Gegenwart (Bahnhof) auch die grundlegende Diskussion der Moderne zwischen Tradition und Avantgarde zu. Die Bildmitte ist dem Dichter vorbehalten: Ist die erkaltete Hand, welche – den Daumen auf dem Kolben – zwischen Zeige- und Mittelfinger die bereits entleerte Spritze hält, farblich bereits nahezu abgestorben, so ist demgegenüber das Gesicht Rheiners, das sich in einer *Figura serpentinata* dem Betrachter entgegenwendet, die Augen hinter den runden Brillengläsern geschlossen, das bleiche Kinn emporgereckt, zumindest auf den Wangen noch in lebendig-bunter Farbigkeit gehalten. Felixmüller schafft einen zeitlosen Moment zwischen Absturz und Entschweben: »So balanciert die Figur, in Dunkel gehüllt, einen Augenblick zwischen Himmel und Erde, noch nicht tot, aber schon entrückt.«²²⁶ Noch einmal verdichten sich auf diesem Gemälde die expressionistischen Themen der Drogen und der Großstadt – und zugleich entsteht das »Schlußbild eines Lebens, das Einsamkeit, Not, Angst zerstört haben.«²²⁷

Leben und Werk des nahezu vergessenen Dichters stellen in mehrfacher Hinsicht den markanten Schlusspunkt des Expressionismus dar. 1895 geboren gehört Rheiner einer spätxpressionistischen Generation an, die erst im Ersten Weltkrieg literarisch in Erscheinung trat. Zudem wuchs sie bereits teilweise mit avantgardistischen Dichtungen der Klassischen Moderne auf; diese »Nachgeborenen« wandelten auf den Spuren expressionistischer Vorbilder. Einerseits war ihnen der Weg bereitet, doch andererseits waren sie zugleich nicht mehr die ersten, die neue Wege einschlugen, und umso schwieriger gestaltete es sich für sie, literarische Eigenständigkeit zu erarbeiten und diese in einem expressionistischen Umfeld zu behaupten. So blühten nach 1918 noch einmal zahlreiche Zeitschriftenprojekte auf, hielten jedoch in einer politisch unsicheren wie wirtschaftlich zunehmend schwierigeren Lage oft nicht lange durch. Beispielsweise erschienen von der »Monatsschrift« *Der Sturmreiter* – einer »Zeitschrift junger und jüngster Generation«, die in ihren Beiträgen die »Erleuchtung« und »Offenbarung« feierte – gerade einmal acht Hefte. In dem »Konvolut« genannten Schlussheft dieser Zeitschrift drückt Walter Rheiner in einem poetologischen Gedicht seine Auffassung vom Expressionismus aus:²²⁸

Zerhau das Wort, die Form, den Ton. Begriff!
Ob allen Trümmern wogend, Ätherschiff.

Stürz nieder in die Schlucht! Zerbrich den Bau.
Schlepp Brocken an, kristallisch und genau.

²²⁶ K, 285.

²²⁷ K, 286.

²²⁸ Walter Rheiner: Expressionismus. In: *Der Sturmreiter* 2 (1920), H. 1, 11 (wieder in: Peter Ludewig [Hg.]: *Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden*. Zürich 1990 [zuerst Berlin 1988], 36). – Vgl. ferner auch Rheiners essayistische Auseinandersetzung mit dem expressionistischen Schauspiel: *Expressionismus und Schauspiel*. In: *Die neue Schaubühne* 1 (1919), Nr. 1, 14–17.

Zerspreng den Unsinn! Hau den Knoten durch! 5
 Aus Fetzen bilde trunken Menschen-Burg!

Bedenke nicht das Was und nicht das Wie.
 Der Kosmos weiß nicht seine Harmonie.

O Menschgewimmel, Fetzen Fleisch und Blut,
 Schutt-Stadt und Pflanz-Gerüst und Lava-Glut! 10

O Tier-Maschine! Seele breiter Fluß!
 Aus Blitzen alle Nahrung kommen muß.

Pan-Teufel-Gott und Dämon-Engel-Tod.
 In tieferen Fernen rauschest du, Idiot!

Aus Erde, Wasser, Luft und Feuer spie 15
 dich Menschen übermenschlich Symphonie.

Ja – : Flamme, Geist und Mord und ewiges Licht,
 entsteht dein Bild, dein Lied, dein Bau, – Gedicht!

In neun jambischen Reimpaaren entwirft Rheiner seine Vorstellung von Dichtung, die an Ernst Stadlers »Form ist Wollust« gemahnt, eine formbefreitere Lyrik fordert²²⁹ – und dieses Postulat durch den strengen formalen Bau zugleich paradoxerweise konterkariert. In den ersten acht Versen richtet sich das lyrische Ich in sieben imperativischen Aufforderungen an ein zunächst ungenannt bleibendes Du. Die drei präfigierten Verben »Zerhau«, »Zerbrich« und »Zerspreng« postulieren unmissverständlich, dass die drei assonantisch gefügten Elemente »Wort«, »Form« und »Ton« ausgedient haben. Diesen Grundelementen der Dichtung setzt das Ich den reinen »Begriff« entgegen, den »Brocken«, der die Sache »genau« bezeichnet. Für den Schriftsteller, der vor der Herausforderung steht, zeitgemäß zu dichten, hat das Ich unmissverständlich die Lösung Alexanders des Großen parat, intensiviert durch den einzig unreinen Reim des Gedichts: »Hau den Knoten durch!« In der dreifachen Negation der Verse 7 und 8 verweist das Ich auf eine Ordnung, die dem »Kosmos« innewohne, ohne dass der schöpferische Dichter – geschweige denn der Kosmos selbst – von ihr wisse: Denn gerade dann müsse man sich weder um das Sujet (»das Was«) noch um die Ausgestaltung (»das Wie«) der Dichtung sorgen.

Der zweite Teil, markiert durch die anaphorisch verzahnten Verse 9 und 11, variiert in der Wendung »O Menschgewimmel« das »Losungswort des Expressionismus«²³⁰ und beschwört gegenüber dem singulären »O Mensch« ein noch stärkeres Gemeinschaftsgefühl,²³¹ das alliterierend intensiviert polysyndetisch

²²⁹ Vgl. Achim Aurnhammer: »Form ist Wollust«, Ernst Stadlers Beitrag zur Formdebatte im Expressionismus. In: Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Hg. von Olaf Hildebrand. Köln u. a. 2003, 186–197, sowie die Einleitung dieser Arbeit.

²³⁰ Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. München ²1962, 100.

²³¹ Vgl. zu dem »O-Mensch-Pathos« u. a. Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus. Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld vom 29. November 1992 bis

umgesetzt wird: Mensch und Tier, Natur und Zivilisation werden durch das innere Empfinden, durch der »Seele breiten Fluss« gleichermaßen zum poetischen Nährboden. In der Dichtung verschmelzen alle Gegensätze, wie die Komposita »Pan-Teufel-Gott« und »Dämon-Engel-Tod« eindrücklich zeigen. Dergestalt keinem heidnischen oder christlichen Gott unterworfen, gehen Mensch und Dichtung unmittelbar aus den vier Elementen »Erde, Wasser, Luft und Feuer« hervor – wodurch eine allumfassende »Symphonie« im wahrsten Sinn des Wortes entsteht; das assonantische Enjambement der Verse 15 und 16 zeugt ebenso von einer kosmischen »Harmonie« wie der Endreim, der nicht zufällig auf die Verse 7 und 8 rekurriert.²³²

Im abschließenden Verspaar findet das Ich sodann zu einer Poetologie, die das lyrische Dichter-Du im Possessivpronomen ebenso anspricht wie das Gedicht als solches, das den eindrücklichen Schlusspunkt bildet. Die destruktive verbale Reihung der Eingangsverse ist dem Entstehen gewichen, an die Stelle von »Wort«, »Form« und »Ton« sind »Bild«, »Lied« und »Bau« getreten; die in Vers 3 geäußerte Forderung des Ich »Zerbrich den Bau« wird folglich nur teilweise erfüllt. Und die Dichtung scheint nicht allein aus den vier Elementen hervorzugehen (wie Vers 15 indiziert), sondern rezipiert auch die zeittypischen literarischen Vorbilder Dostojewski und Nietzsche, wie der Verweis auf den »Idiot[en]« und den Übermenschen (V. 14 und 16) zeigt.²³³ Rheiners Bekenntnis zum Expressionismus, im Jahr der *Menschheitsdämmerung* erschienen, zeugt somit paradigmatisch von der Spannung zwischen der Sehnsucht danach, die Form aufzubrechen – und sie zu erfüllen. Dies gilt nicht nur für dieses poetologische Gedicht, sondern für das gesamte Œuvre Rheiners, das noch einer kritischen Erschließung harrt. Sein zerrissenes Leben erweist sich überdies als derart entscheidend für die äußeren Entstehungsbedingungen seiner Werke als auch deren Inhalt, dass der Rekonstruktion seiner Lektüren und der Beschreibung des sonettistischen Werkanteils einige biographische Bemerkungen vorangestellt seien.

14. Februar 1993. Bielefeld 1992, Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002 (Sammlung Metzler 329), 67–69, Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,2), 112f., Arno Dusini: Variante, Invariante. Georg Trakls »Kaspar Hauser Lied«. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 199–218, hier 204f., und Philip Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin 2009, 202f.

²³² Bereits zuvor werden in den Versen 2 und 3 die Grenzen zwischen Himmel und Erde, »Ätherschiff« und »Schlucht« ausgelotet.

²³³ Vgl. hierzu allgemein Hans Steffen (Hg.): *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Göttingen 1974, Bruno Hillebrand (Hg.): *Nietzsche und die deutsche Literatur. Band 2: Forschungsergebnisse*. München 1978, Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar 2000, die einleitenden Bemerkungen von Hanna Klesinger: *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*. Würzburg 2007 (Klassische Moderne 8; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2006), sowie Thorsten Valk (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin 2009 (Klassik und Moderne 1).

4.2.1 Textkorpus

Die ersten schriftstellerischen Versuche Walter Rheiners reichen bis in die Vorkriegs- und wohl sogar bis in seine Schulzeit zurück, wenngleich die biographischen Zeugnisse hierzu sehr rar sind und autobiographischen Aussagen nur mit Vorsicht zu trauen ist.²³⁴ Nach eigenen Angaben legte er 1911 in Köln das Abitur ab; der Tod des Vaters verhinderte ein anschließendes Studium. Stattdessen begann er eine Ausbildung zunächst in einem Bankhaus, das indes bankrottging, sodann in Liège, wo er im Waffenexportgeschäft seines Onkels arbeitete und seine Französischkenntnisse verbesserte. Dass diese sehr gut waren, zeigt sich etwa an seiner Übersetzung des Sonetts »La mort des pauvres« von Charles Baudelaire, einer »fleur du mal«, die den Tod als »le seul espoir« feiert.²³⁵ Von Rheiner im französischen Original seiner Novelle *Kokain* vorangestellt, hat sich unter dem Titel »Der Tod« (»Tod dir finstern Tröstung leben wir entgegen...«) die Übertragung in Rheiners Nachlass erhalten.²³⁶ Gleichwohl hielt es Rheiner nicht lange in Lüttich aus und fand 1912 in Paris Anstellung bei einer Getreidefirma. Der mehrmonatige Aufenthalt in der französischen Hauptstadt prägte ihn: Der Siebzehnjährige genoss das Großstadtleben in vollen Zügen, was sich in ungemeiner poetischer Produktivität niederschlug; zahlreiche Gedichte und Prosatexte dieser Zeit fanden Eingang in Rheiners Bände *Das schmerzliche Meer* und *Der bunte Tag*.²³⁷

²³⁴ Vgl. K, 286f. – Vgl. zu Rheiners Biographie die Hinweise in Walther Huder (Hg.): Walter Rheiner 1895–1925. Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 6. Juni bis 6. Juli 1969. Berlin 1969, sowie das Nachwort von Rietzschel in K, 284–305.

²³⁵ In: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Band 3: Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen. München und Wien 21989, 322–325, hier 322. – Vgl. zur Rezeption dieses Baudelaire-Sonetts bei Trakl Mario Zanucchi: Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin und Boston 2016 (Spectrum Literaturwissenschaft 52), 634, Anm. 137.

²³⁶ Die Übersetzung findet sich im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, unter der Signatur Rheiner, Lyrik, 9 (abgedruckt in K, 195, sowie in Ludewig: Schrei [1990], 113f.). Zitate aus diesem Nachlass (im Umfang von 0,5 lfm) werden im Folgenden mit der Sigle »AdK« versehen. – Formal blieb das Sonett ohne direkte Wirkung auf Rheiners eigene sonettistische Dichtungen: Er verwendet das Reimschema Baudelaire's (*abab abab ccd ccd*) kein einziges Mal. – Als Motto findet sich die Übersetzung in Walter Rheiner: *Kokain*. Novelle. Mit sieben Zeichnungen von [Conrad] Felixmüller. Dresden 1918 (wieder in K, 195–225, sowie in Ludewig: Schrei [1990], 92–114). Vgl. zu der Novelle neben der zeitgenössischen Rezension von Heinar Schilling (in: *Menschen 2* [1919], Nr. 3, 4) auch Jeanine Atai: *Kokainliteratur in der Zwischenkriegszeit*. Spuren des Giftes in den Texten von Walter Rheiner, Otto Rung und Pitigrilli. Frankfurt/M. (u. a.) 2008 (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft 15), sowie Anne Gnausch: *Kokainkonsum*. In: *Weltstadt vergnügen*. Berlin 1880–1930. Hg. von Daniel Morat (u. a.). Göttingen 2016, 193–230.

²³⁷ Walter Rheiner: *Das schmerzliche Meer*. Frühe und neue Gedichte. Dresden 1918 (Dichtung der Jüngsten 2/3). Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »DsM« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf die jeweilige Seite. – W. R.: *Der bunte Tag*. Erste Gedichte, Gedicht-Fragmente, Prosa-Versuche, Skizzen, Novellistische Fragmente. Dresden 1919 (Dichtung der Jüngsten 12/13). Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »DbT« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf die jeweilige

Auf seinen Parisaufenthalt geht auch das Gedicht »Grab Henri Heine« zurück, das über einen Besuch des Cimetière de Montmartre hinaus auf die poetische Vorbildfunktion Heines für Rheiner verweist.²³⁸ Zugleich ist das Dichtergedicht formal äußerst bemerkenswert, steht es doch paradigmatisch dafür, wie sich Rheiner die Sonettform aneignet und frei mit ihr umgeht; zwei jambisch kreuz- und durchweg männlich reimenden Quartetten folgen überraschenderweise drei jambisch männlich wie weibliche schließende Terzette, die ihrerseits von dem weitgespannten Reim der Verse 9 und 19 umklammert werden:

Dein Körper liegt im Grabe, tot, zermorscht.
 Jedoch dein Steinbild leuchtet hell und tief
 Und lauscht mit einem Lächeln unerforscht
 Dem brausenden Gesang, der lange schlief,

Doch der nun zu dir kommt. Die Straße wirft 5
 Schillernd den Katzenleib in breitem Sprung
 Zu dir herein, und schäumend schürft
 Sie neue Erde aus der Dämmerung: –

Die Kommenden, die noch im Morgen ruhn,

Doch nun sich heben! Auf der Brücke rauscht 10
 Ein Wasserfall von Menschen, Lichtern, Wagen,
 Geschrei von Tieren, Bahnen; und ein Tanz

Von Farben flattert auf. O Freunde, lauscht!
 Die Gräber singen! Toller Türme Kranz!
 Die Untergrundbahn dichtet wilde Sagen. 15

Kokotten flimmern. Schwarze Autos ragen
 Geduckt und stark. Der laute Tanzsaal bauscht
 Sich voller Rhythmen und zerplatzt im Glanz:

– O Wirbelwelt! O Leben! Kommst du nun?

Seite. Darin die Gedichte »Avenuen (Paris)«, »Paris (1918)«, »Tanz auf dem Montmartre«, »Ein Augenblick (Paris)«, Intérieur (Paris)« sowie die Prosatexte »Wiedersehen (Paris)« und »Miramée (Paris)«. – In Rheiners Band: Das tönende Herz. Gedicht. Mit einem Porträt-Holzchnitt von Felix Müller [Conrad Felixmüller]. Dresden 1918 (Dichtung der Jüngsten 4) [zweite verbesserte und vermehrte Auflage Dresden 1919 (Dichtung der Jüngsten 10/11)], trägt das letzte der dreizehn Gedichte im Untertitel den Zusatz »(Paris)«. Analog zu den beiden zuvor genannten Bänden Rheiners wird die Ausgabe mit der Sigle »DtH« und mit der verkürzten Angabe des Druckjahres (»18« bzw. »19«) zitiert.

²³⁸ DbT, 46; K, 13; Ludewig: Schrei (1990), 53; AdK, Rheiner, 54, 46. – Rheiner versah das Gedicht überdies im Untertitel mit dem Zusatz »(Paris)« und widmete es »seinem lieben Kameraden und Freund Stephan Schaaf«. – Jae Sang Kim: Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde. Freiburg/Br. (Diss.) 2007, verzeichnet neben diesem Gedicht (ebd., 182f.) im Anhang seiner Arbeit noch vier weitere Poeme Rheiners (ebd., 171, 188, 205, 217), ohne in dem interpretatorischen Teil seiner Studie näher auf diese einzugehen.

Wird zunächst assonantisch der tote Dichter apostrophiert,²³⁹ wendet sich bereits der zweite Vers in adversativer Konjunktion, die variiert auch die Stropheneingänge der Verse 5 und 10 markiert, vom »Körper« Heines ab, dem »Steinbild« in Gestalt der Grabbüste Louis Hasselriis und polysyndetisch intensiviert dem zeitlos »brausenden Gesang« zu. In den fortgesetzten Enjambements der Verse 2 bis 8 dringt dieser temporal vergegenwärtigt zu dem vorbildhaften Dichter, welcher »lange schlief«.²⁴⁰ In der sch-Alliteration der Verse 5 bis 7, unterstützt durch die ei-Assonanz der Verse 6 und 7, dringt die Moderne (»Straße«) zu Heine vor, die einen neuen poetischen Nährboden mit sich bringt und eine adäquate poetische Produktivität fördert (»neue Erde«).²⁴¹ Syntaktisch wie typographisch abgesetzt wendet sich Vers 9 den »Kommenden« zu, den Dichtern, die binnenreimend »noch [...] ruhn, | doch nun« in der Nachfolge des letzten Romantikers, der die Romantik überwand, literarisch in Erscheinung treten. Die sinnlichen Eindrücke der modernen Stadt sind derart vielgestaltig und überbordend, dass sie mühelos die traditionelle Sonettform überspielen, denn die Beschränkung auf zwei Terzette erweist sich als keineswegs mehr ausreichend: Drei Terzette bieten ein insbesondere optisch und akustisch vermitteltes großstädtisches Panoptikum. Menschen und Tiere (V. 11f.) teilen sich die Infrastruktur mit Autos (V. 11, 16) und U-Bahnen (V. 12, 15), vollführen einen Tanz (V. 12, 17), ein vielfaches »Geschrei« erfüllt die Luft. Die nominal dominierten Verse sind teils verblos (V. 14) oder stellen ungewöhnliche Bezüge her (V. 16f.), sodass kein Zweifel an der poetischen Kraft der Moderne besteht; die »Untergrundbahn« selbst wird zur Dichterin (V. 15). Die emphatische vokativische Apostrophe »O« (V. 13) wird im Schlussvers zweimalig wieder aufgegriffen und kondensiert die pulsierende, lebendige Metropole unter dem alliterierenden Schlagwort der »Wirbelwelt«. Die abschließende rhetorische Frage richtet sich an ein lyrisches Du, wobei gleichermaßen der in die Gegenwart geholte Heine und andererseits der zuvor angesprochene »Freund« – und damit auch der Leser – gemeint sein dürften. Das »Grab Henri Heine« zeugt somit von der ungebrochenen Wirkmächtigkeit eines literarischen Vorbilds, das Rheiner für seine poetische Produktion nutzbar macht, mit dem er die historische Distanz verdeutlicht und das er zugleich seinen Zeitgenossen anempfiehlt.

²³⁹ Allzu verknappt hierzu die Anmerkungen Huders: Rheiner (1969), 12: »Das Grab des Parisers aus Düsseldorf [...] hat er in einem Gedicht [...] nicht besungen, sondern lyrisch rezensiert, als ginge es dabei um einen vorwegzunehmenden Nekrolog auf sich selbst«.

²⁴⁰ Diese Wendung in Vers 4 gemahnt – zumal in Kombination mit dem Reimwort »tief« – an Georg Heyms »Der Krieg I«, der im nachgelassenen Band: *Umbra vitae*. Nachgelassene Gedichte. Leipzig 1912 (mit 47 Orig.-Holzschn. von Ernst Ludwig Kirchner wieder: München 1924; Repr. Frankfurt/M. 1962 [Insel-Bücherei 749], München 1969, Stuttgart 2009), 3f., veröffentlicht wurde. Vgl. auch Georg Heym: *Dichtungen und Schriften* [= DS]. Gesamtausgabe. Band 1: Lyrik. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg und München 1964, 346f.

²⁴¹ Vgl. zum Motiv der »neuen Erde« auch das gleichnamige, von Friedrich Burschell herausgegebene, gleichwohl kurzlebige Zeitschriftenprojekt, das nach dem Ersten Weltkrieg in drei Heften (Januar bis März 1919) philosophische wie politische Fragen verhandelte, aber auch neue Lyrik veröffentlichte.

Darüber hinaus ist das Gedicht ein äußerst bemerkenswerter Beitrag zu einer formalen Aktualisierung des Sonetts.²⁴²

Neben Heine und Baudelaire treten als weitere poetische Vorbilder Arthur Rimbaud und Paul Verlaine, »denen er sich wie die meisten Expressionisten verwandt fühlte«.²⁴³ Ebenso zeittypisch, indes weniger im Blick auf die Sonettform relevant, finden sich unter den Dichtergedichten Rheiners ferner Hommagen an Hölderlin, Schopenhauer, Whitman, Dostojewski und Nietzsche, wobei die Lektüre des letzteren bereits in der Oberrealschule um 1907 »seinen Lehrer zu der Bemerkung veranlaßte: ›Sie lesen schon Nietzsche, Sie werden Schiffbruch leiden!«²⁴⁴ Doch ließ sich Rheiner von dieser Warnung nicht abhalten und preist den Philosophen in einem nachgelassenen Sonett als »Magier« auf einer »[a]pokalyptische[n] Fahrt«.²⁴⁵ Die vierzehn Verse strukturiert Rheiner in 22 Sätzen äußerst parataktisch; er folgt der inspirierenden inneren Erleuchtung (›Es leuchtet von innen her«),²⁴⁶ bevor sich die Terzette metaphorisch der Umnachtung Nietzsches annähern:

²⁴² Das Urteil von Huder: Rheiner (1969), 8, im Blick auf Rheiners Umgang mit Vorbildern und formalen Traditionen bezieht sich zwar nicht auf einzelne Dichtungen, fällt aber in der Stoßrichtung ähnlich aus: »Sein Griff nach historischen Prägemustern seiner Existenz als moderner Nomade war ebenso präzise wie großzügig«.

²⁴³ Huder: Rheiner (1969), 8. – So stellte Rheiner dem zweiten Teil von DsM einen Vers Verlaines voran (›J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi«; DsM, 111), welcher seinerseits dem ersten Terzett des letzten Sonetts des zweiten Teils von Verlaines »Sagesse« entstammt. Vgl. hierzu Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg 2002 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 387; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2000), 155–162. Der erste Teil von DsM (›Die mystische Insel«; DsM, 7) steht unter drei Versen, die Rheiner aus Goethes »Faust II« entnommen hat (›Laß mich knien, laß mich schauen, | Laß mich sterben, laß mich leben, | Denn schon bin ich hingegeben...«). Huder konstatiert, Rheiner habe Goethes »Weimar [...] von Leipzig und Dresden aus wallfahrend« (8) besucht.

²⁴⁴ Huder: Rheiner (1969), 17. – Vgl. »Beim Lesen Dostojewskijs« (in: Die schöne Rarität 2 [1918/1919], 170), »An Hölderlin«, (Die Flöte 2 [1919/1920], 120) und »Walt Whitman« (in: W. R.: Ich bin ein Mensch, ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche. Hg. von Thomas Rietzschel. Assenheim 1986, 82; AdK, Rheiner, 28). Von Kim: Dichtergedichte (2007) übersehen wird das Sonett »Schopenhauer« (in: Rheiner: Mensch [1986], 83; AdK, Rheiner, 26). – Zur Dostojewski-Lektüre Rheiners auch Huder: Rheiner (1969), 19, zur Hölderlin-Lektüre ebd., 23, sowie zum expressionistischen Hölderlin-Bild allgemein Kurt Bartsch: Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus. Frankfurt/M. 1974 (mit Erwähnung des Dichtergedichts Rheiners, 14; zugl. Graz [Diss.] 1972 u. d. T. Hölderlin und der deutsche Expressionismus). – Vgl. überdies auch das Gedicht »Fremdling« (DbT, 10), das auf ein zentrales Motiv Hölderlins rekurriert.

²⁴⁵ Walter Rheiner: »Nietzsche«. In: AdK, Rheiner, 25 (wieder in: Rheiner: Mensch [1986], 84). – Rheiner führt zwar im zweiten Quartett ein neues Reimpaar ein (*abba cddc efe gfg*), folgt aber ansonsten der traditionellen Sonettgestaltung.

²⁴⁶ V. 7. – Vgl. Almut-Barbara Renger (Hg.): Erleuchtung. Kultur- und Religionsgeschichte eines Begriffs. Freiburg/Br. 2016 (darin v. a. den Beitrag von Johann Figl: Erleuchtung und Inspiration. Friedrich Nietzsches Verständnis und Kritik dieser Begriffe. In: ebd., 137–158).

Du versinkst in den Sphären, tieferer Schlafgesang.
Feuer zerstört dein Herz. Gekreuzigt über die Welt
du lachst ein letztes Mal! Dunkel stöhnt
ein Schrei. – Du: rasender Tänzer im Sternen-Feld! (V. 11–14)

Die Bewunderung für den Philosophen äußert sich überdies in einem undatierten Sonett Rheiners, einer expressionistischen Fassung des nietzscheanischen »Amor fati«.²⁴⁷ Wie stark Rheiner generell an der literarischen Moderne partizipierte, zeigt sich beispielhaft an dem Gedichtband *Das schmerzliche Meer*, der »frühe und neue Gedichte« versammelt. Vier der sechs Mottos stammen von Hölderlin, Verlaine und Goethe – zwei jedoch von Oskar Kokoschka und Johannes R. Becher.²⁴⁸ Die Kokoschka-Verse sind der »Komödie für Automaten« *Sphinx und Strohmann* entnommen, die im Wiener Cabaret Fledermaus wie in der Zürcher Dada-Galerie aufgeführt wurde, während Bechers Gedicht »Mystisches Dasein« vollständig wiedergegeben wird.²⁴⁹

Beide Künstler kannte Rheiner persönlich: Rheiner und Becher gehörten »einer antimilitaristischen Gruppe von Künstlern an, die mit Hilfe von Narkotika Kriegsdienstverweigerung praktizierten«;²⁵⁰ denn Rheiner war nach seiner Pariser Zeit und einem kurzen Aufenthalt in London als Bankangestellter zu Beginn des Jahres 1914, der poetisch einen gänzlich anderen Niederschlag findet als die Monate in Frankreich, wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Unmittelbar vor dem Kriegsausbruch gelangte er nach Berlin, und diese »Tage, vielleicht waren es Wochen, [...] bestimmten sein restliches Leben« (K, 289). Im »Café Größenwahn«, dem »Café des Westens« am Kurfürstendamm, entstand die Freundschaft mit Becher,²⁵¹ hier kam er in Kontakt mit der künstlerischen wie intellektuellen Avantgarde – und mit den Drogen, die sein Leben fortan bestimmten. Vom

²⁴⁷ Walter Rheiner: »Amor fati«. In: Das Fo-Buch. Gedichte 1918–1920. Dresden und Leipzig 1921, 74 (AdK, Rheiner, 51, 74; AdK, Rheiner, 58; K, 165). – Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »DFB« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf die jeweilige Seite.

²⁴⁸ Vgl. Anm. 243. Die Hölderlin-Zitate (DsM, 1 und 131) sind den beiden Eingangswerten der »Patmos«-Hymne sowie den Versen 13 bis 17 der erweiterten Fassung der »Diotima«-Ode (»Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht...«) entnommen.

²⁴⁹ In dieser Groteske (u. a. in Oskar Kokoschka: Schriften 1907–1955. Hg. von Hans Maria Wingler. München 1956, 156–167), später als »Curiosum« deklariert, ist das Motto »Die weibliche Seele, Anima, süße Anima« leitmotivisch dem Papagei in den Mund gelegt. – Johannes R. Becher: »Mystisches Dasein«. In: Verfall und Triumph. Berlin 1914 (Repr. Nendeln 1973), 15. – Die Bekanntschaft mit Becher hielt Rheiner indes nicht davon ab, dessen Gedichtband Pään gegen die Zeit (Leipzig 1918) äußerst polemisch wie vernichtend zu rezensieren; vgl. »Der Kopro-Laller (Pään gegen einen Zeitdichter)«. In: Menschen 1 (1918), H. 7, 4. In einem Versuch, die Kritik abzumildern, wies Rheiner darauf hin, dass »private Randbemerkungen« fälschlicherweise mitgedruckt worden seien, »die der Verfasser des Artikels nicht vertreten kann, und die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind« (Menschen 1 [1918], H. 9, 4).

²⁵⁰ Huder: Rheiner (1969), 18. – Vgl. auch die Briefe Bechers an Rheiner im DLA Marbach, B:Becher, 60.602,1–2.

²⁵¹ Vgl. Huder: Rheiner (1969), 18.

Kokain, dem er eine Novelle widmete und das als leitmotivischer Schnee viele Gedichte durchzieht, sollte er zeitlebens nicht mehr loskommen, und so beginnt auch sein mutmaßlich zuletzt verfasstes, nachgelassenes Gedicht mit der Bitte: »Komm, holder Schnee! Verschütte dies schwere Herz!«; hinzutritt, kaum ver-schlüsselt, das Motiv des Mohns.²⁵²

Dass dieser gewagte Versuch, dem Kriegsdienst zu entrinnen, misslang, kann kaum verwundern; bei Johannes R. Becher schlugen zahlreiche Entziehungskuren ebenfalls fehl. Gleichwohl fallen in diese Zeit Rheiners erste literarische Veröffentlichungen; in der *Aktion* reüssiert er unter anderem mit den Sonetten »Der Platz« und »Die Straße«, wobei letzteres Gedicht zufällig auf derselben Seite wie Anton Schnacks Sonett »In der Straßenbahn« zu stehen kommt.²⁵³ Was Rheiner sodann im Krieg an der russischen Front erlebte, ist weitgehend unbekannt; gleichwohl zeugen die Fragmente aus einer Kriegsnovelle ebenso von den Kriegsgräueln wie die zwölf unter der Überschrift »Zwischen den Schlachten« subsummierten Gedichte in *Das schmerzliche Meer*.²⁵⁴ 1916 erschien in René Schickeles pazifistisch grundierter Zeitschrift *Die weißen Blätter* neben »Dankgebet« und dem »Gebet des Christen im Krieg« auch Rheiners Sonett »Die Tänzerin«. ²⁵⁵ Hierdurch wurde Gerhard Ausleger, Redakteur der *Schönen Rarität*, auf Rheiner

²⁵² K, 172; AdK, Rheiner, 41; Ludewig: Schrei (1990), 212. – Rheiners Gedicht alludiert in seinem Anfangsvers die Todessehnsucht, die in dem von Johann Sebastian Bach vertonten geistlichen Lied nach dem Text eines unbekanntem Verfassers (BWV 478) zum Ausdruck kommt: »Komm, süßer Tod, komm, selge Ruh ...«. – Vgl. zur Novelle »Kokain« Anm. 236, zur leitmotivischen Wiederkehr des Schnees u. a. das Sonett »Schnee« (DsM, 39; Menschen 2 [1919], H. 3–19, [2]; K, 36; AdK, Rheiner, 52, 39), »Die innere Landschaft II« (DsM, 125; K, 72), »Sommerstille« (K, 151) und »Der Wanderer zwischen den Welten« (K, 155f.; AdK, Rheiner, 58), zum Motiv des Mohns u. a. »Das zehnte Abendlied« (K, 143) sowie »Aus dir« (K, 152).

²⁵³ »Der Platz«. In: Die Aktion 5 (1915), Nr. 29/30, 371 (wieder in: DsM, 27; K, 33; AdK, Rheiner, 52, 27). »Die Straße«. In: Die Aktion 5 (1915), Nr. 39/40, 499 (wieder in: DsM, 26; K, 32; AdK, Rheiner, 52, 26; AdK, Rheiner, 63).

²⁵⁴ K, 184–188, und DsM, 145–157. Eines der Gedichte – »Totengebet« (DsM, 152) – ist »dem Gedächtnis des Hoboken F. Karger« gewidmet, der »als dienstpflichtiger deutscher Soldat, neunzehnjährig« starb; er stand auch Pate für den Titel des Sonetts »Hoboken F.« (DsM, 104). Vgl. zur Kriegserfahrung Rheiners und deren lyrischem Niederschlag Thomas Rietzschel in K, 292: »Solche Verse übermitteln nicht allein subjektives Unbehagen. Sie sind vielmehr der paradigmatische Leidensausdruck einer jungen Generation, die um ihr Leben bangt [...]. Andererseits dürfen Rheiners Kriegsgedichte nicht auf das Maß lyrisch getönter Zeitkritik reduziert werden, insofern sie Ausdruck ganz eigener Furcht sind. [...] Die Lebensangst, die den Autor bis zum Tod verfolgte, die mit den Jahren zur Panik anwuchs, wurde durch das Kriegserlebnis ganz entscheidend gesteigert, ihr Ursprung indes lag in der Person«.

²⁵⁵ »Dankgebet«. In: Die weißen Blätter 3 (1916), H. 7, 14; »Gebet des Christen im Krieg«. In: Die weißen Blätter 3 (1916), H. 7, 16 (unter dem Titel »Gebet im Krieg« mit der Widmung »Für René Schickele« wieder in DsM, 151, und K, 85; Schickele nahm es ferner in die von ihm herausgegebene Anthologie auf: Menschliche Gedichte im Krieg. Zürich 1918, 28); »Die Tänzerin«. In: Die weißen Blätter 3 (1916), H. 7, 15 (wieder in DsM, 89, und K, 54). Vgl. überdies Huder: Rheiner (1969), 24.

aufmerksam²⁵⁶ und konnte ihn für zahlreiche Beiträge gewinnen, zumal sich Rheiner zugleich sukzessive vom *Aktions*-Kreis um Franz Pfemfert entfremdete und im Januar 1918 bekannte: »Mit der Aktion bin ich nun auch ganz auseinander [...]. Wenn Pf. im Febr. erfährt, daß ich an der Sch. Rar. mitarbeite, würde er wahrscheinlich auch toben [...]. Aber mir wird dieser Selbstherrscher aller Literaten mittleren Kalibers leid«,²⁵⁷

Zuvor unterzog sich Rheiner 1916 einer Entziehungskur, wurde erneut an die Front geschickt, sodann verhaftet, als sein Name »auf der Kundenliste einer Berliner Morphiumhändlerin« entdeckt worden war.²⁵⁸ Überraschend entlassen, ging Rheiner Anfang Juni 1917, frisch verliebt in seine zukünftige Frau Amalie Friederike Olle, die nach ihren Initialen als »Fo« in seinen Gedichten wiederkehrt, nach Berlin, sah sich »in einer krachenden Stadt, einem Wirrsal wilder Verwüstungen, einem riesenhaften, gefährlich-tückischen Maschinen-Karussell« (K, 229). Die Großstadt hatte ihn wieder, hier besuchte er die Kaffeehäuser, lernte neben Else Lasker-Schüler und Richard Huelsenbeck auch Salomo Friedlaender kennen, den er als »dichterische[n] Menschenkenner von originellstem Humor«²⁵⁹ würdigt und dessen *100 Bonbons* – jenen Sonettenzyklus Friedlaenders, den dieser unter dem palindromischen Pseudonym »Mynona« veröffentlicht hatte – er als

²⁵⁶ Vgl. den Brief Rheiners an Rudolf Adrian Dietrich vom 12. Januar 1918: »Er [Gerhard Ausleger] sagte mir, er habe schon [...] immer auf mich gelauert, da ihm Gedichte von mir in den Weißen Blättern sehr eingegangen seien« (K, 237; s. auch Huder: Rheiner [1969], 23). – Rheiner widmete Ausleger das Sonett »Irdische Auferstehung« (DsM, 155/K, 87).

²⁵⁷ Rheiner an Dietrich, 12. Januar 1918, in: K, 237 (sowie Huder: Rheiner [1969], 19). – Vgl. auch ebd. (sowie Huder: Rheiner [1969], 23; Kursivierung im Original; s. Anm. 273 dieses Kapitels). – Bereits zuvor hatte sich die Zeitschrift »Menschen«, zu der Rheiner regelmäßig beitrug und deren Schriftführer er in der Nachfolge Heinar Schillings wurde, von der »Aktion« distanziert; vgl. Menschen 1 (1918), H. 4, 4. Die Spannungen zu Schilling (vgl. Anm. 263) dürften nicht zuletzt in einer unterschiedlichen Kunstauffassung begründet sein, hatte Schilling doch in seiner Zielsetzung des Expressionismus (Expressionismus. In: Menschen 1 [1918], H. 3, 3f.) bekannt: »Alle neue Kunst ist aktivistisch, und muß es sein, denn sie ist Zeugnis der hereinbrechenden Zukunft, der jungen Generation, die über diese kleine Gegenwart hinaus will und muß«.

²⁵⁸ K, 290; vgl. überdies K, 276. – Der Morphinhändlerin Marga Graeber, nach deren Verhaftung auch Rheiner interniert wurde, widmete er das Gedicht »Freundin« (DsM, 133; K, 75), dessen letzter Vers mit seiner zweifach geäußerten imperativischen Bitte – »Komm, süße Mutter! Liebe Freundin! Komm!« – dieselbe Stoßrichtung aufweist wie sein letztes Gedicht (vgl. Anm. 304).

²⁵⁹ Walter Rheiner: Philosophie des Dionysismus [sic]. Bei Gelegenheit von S. Friedlaender [,] Schöpferische Indifferenz«. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1 [1918/19], H. [11], 264f., hier 265. – Vgl. ferner K, 294, und Huder: Rheiner (1969), 20, 24 und 61. – Zur (wenig erfreulichen) Begegnung mit Huelsenbeck Rheiners Brief an Fo vom 17. Dezember 1917 in K, 232–234, hier 232 (z. T. in Huder: Rheiner [1969], 24): »Plötzlich tauchte, entsetzlich hustend, der Dichter Richard Huelsenbeck auf, begrüßte Frau H[eymann] und mich, setzte sich an den Tisch, hustete uns in die Kaffeetassen und fing in einer widerlich blasierten Art ein literarisches Gespräch mit mir an, auf das ich nur sehr karg antwortete. Er schien etwas angetrunken oder sonst wie vergiftet; er störte jedenfalls, so daß wir zu dritt gleich darauf aufbrachen«. – Zu Rheiners bevorzugten Lektüren jener Zeit zählen ferner Julius Meier-Graefe, Alfred Kerr und Walter Hasenclever (vgl. Huder: Rheiner [1969], 20 und 27).

»Hauspostille«²⁶⁰ empfahl. Rheiner beteiligte sich im Herbst 1917 an der Gründung der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden. Gruppe 1917«, zu deren Initiatoren der Schriftsteller Felix Stierner gehörte.²⁶¹ Stierner, ein Jahr jünger als Rheiner, sollte bis auf *Das Fo-Buch* alle monographischen Werke Rheiners veröffentlichen, nachdem er wohl mit Hilfe von Heinar Schilling den »Dresdner Verlag von 1917« gegründet hatte; beiden widmete Rheiner in *Das schmerzliche Meer* Gedichte,²⁶² und nicht zuletzt dem Engagement aller drei Dichter ist es zu verdanken, dass Dresden, wohin Rheiner Ende 1918 für ein Jahr zog, zu einem »der wichtigsten Zentren des späten Expressionismus«²⁶³ wurde.

Der – gleichwohl bescheidene – künstlerische Erfolg schien zunächst mit privater Erfüllung einherzugehen: Ein knappes Jahr nach ihrem Kennenlernen heirateten Fo und Walter Ende Februar 1918 in Berlin; im Spätsommer desselben Jahres wurde die Tochter Renée Beate geboren, und bei der Geburt des Sohnes Johannes Walter Karol knapp zwei Jahre später war Yvan Goll Taufpate.²⁶⁴ Wiederrum mit Ausnahme des *Fo-Buchs* erscheinen in dieser Zeit alle selbständigen Veröffentlichungen Rheiners; »[n]ur wenige Lyriker haben in so kurzer Zeit so viel publiziert« (K, 295). Doch sind diese produktiven Jahre zugleich jene, in denen er die Tage und Nächte im Café verbrachte, sich zu wenig oder nichts entschließen konnte, schon gar nicht zu einer geregelten Arbeit, sodass die junge Familie in finanziell äußerst bescheidenen Verhältnissen leben musste; Bittbriefe wie jener an Walter Rathenau sprechen für sich.²⁶⁵ Fo zog sich zunehmend zurück, nicht zuletzt unter dem Eindruck von Rheiners wiederholtem Drogenkonsum, der seinerseits im Februar 1920 recht klar erkannte: »Wie anders bin ich geworden, als ich einst war, zur Zeit, da ich Dich, in Köln, kennenlernte 1917« (K, 247). Während Rheiner selbst noch hoffnungsfroh war und wiederholt versicherte, alsbald finanzielle Sicherheit bieten zu können, kehrte Fo im Mai 1920 mit der gemeinsamen Tochter zu ihrer Mutter nach Köln zurück, während der neugeborene Sohn in einem Berliner Säuglingsheim untergebracht wurde; das Geld reichte schlicht nicht mehr aus.²⁶⁶ Bisweilen schien Rheiner von Schaffensdrang beseelt, wobei er seine Fähigkeiten wohl chronisch überschätzte:

²⁶⁰ Walter Rheiner: »Mynona, 100 Bonbons«. In: Menschen 1 (1918), H. 6, 4. – Vgl. Mynona: 100 Bonbons. Sonette. München 1918.

²⁶¹ K, 295. – Vgl. hierzu auch Huder: Rheiner (1969), 21.

²⁶² Vgl. DsM, 119 und 165. – Vgl. überdies Huder: Rheiner (1969), 21 und 24f., und K, 295.

²⁶³ Ludwig: Schrei (1990), 215. – Vgl. zu den untergründigen Spannungen zwischen Rheiner und Schilling den Briefentwurf vom 20. Oktober 1919 in K, 245f. – Vgl. zu den theoretischen Überlegungen zum Expressionismus der drei Dichter Anm. 228 sowie Schilling: Expressionismus (1918).

²⁶⁴ Vgl. Huder: Rheiner (1969), 26f., und K, 244, 293 und 301.

²⁶⁵ Faksimilierter Abdruck mit Transkription in K, 243f.

²⁶⁶ Vgl. K, 255 und 301. – Während Fos Mutter 1941 im Konzentrationslager Theresienstadt ermordet wurde, brachte Fo (Frieda St. Sauveur, verwitwete Rheiner, geschiedene Mattick, † 1980) die beiden Kinder durch die Wirren der Zeitläufte; vgl. AdK, Rheiner, 72–88 und 102. Vgl. ferner die Briefe Fos in K, 253–255 und 262–264, sowie die Einschätzung Rietzschels in K, 302.

Ich bin stolz auf das Gedicht. Es macht mich glücklich und reich. Es zeigt mir nebenbei, daß ich die anderen alle doch schließlich in die Ecke hauen werde, – lyrisch... – aber dramatisch, – episch?? – Wir werden sehen. Ich traue mir viel zu und verlange viel von mir. In den nächsten Tagen beginnt entweder das Drama oder der Roman. O, ich freue mich auf die Arbeit!²⁶⁷

Vermutlich haben weder Drama noch Roman je existiert, und Rheiners Drogensucht nahm alsbald äußerst bedrohliche Züge an. Dichterisch sukzessive verstummend, lebte er seit Januar 1923 wiederum bei seiner Mutter, die im Herbst 1924 »die vorläufige Entmündigung und die Einweisung in die psychiatrische Klinik«, die geschlossene »Provinzial Heil- und Pflegeanstalt Bonn« erwirkte (K, 276), als die Drogenabhängigkeit auch für seine Umwelt bedrohlich wurde. Im Februar 1925 reichte Fo die Scheidung ein, bevor Rheiner im April »a[us] d[iesem] schau[d]erlichen H[au]se entl[assen]« (K, 275) wurde und nach Berlin ging, ein letztes Mal. Bereits Anfang 1919 hatte Kurt Pinthus konstatiert: »Walter Rheiner ist ein besonderer Fall, der nicht mit einigen Worten Lobes oder Tadels zu erledigen ist. Er ist – menschlich-künstlerisch betrachtet – ein tragischer Fall.«²⁶⁸

Das Hauptwerk dieses »tragische[n] Fall[s]« entstand somit innerhalb einer recht kurzen Zeitspanne, insbesondere in den Jahren zwischen 1915 und 1920, und es erschien im Wesentlichen in den bereits erwähnten Bänden *Das schmerzliche Meer*, *Der bunte Tag*, *Das tönende Herz* und *Das Fo-Buch*. Alle vier selbständigen Publikationen umfassen zusammengenommen über 300 teils mehrteilige Gedichte, wobei Rheiner jeden Band zyklisch strukturiert. So besteht etwa *Das schmerzliche Meer* aus zwei Teilen, wobei dem titelgebenden, seinerseits dreifach untergliederten Zyklus die vierteilige »Mystische Insel« vorangestellt ist. *Der bunte Tag*, *Das tönende Herz* und *Das Fo-Buch* sind ihrerseits jeweils ebenfalls vierteilig. Gleichwohl ist nicht immer ersichtlich, wie planvoll Rheiner seine Zyklen arrangierte; mitunter verwertete er Gedichte mehrfach und ließ sich bei der Zusammenstellung seiner Publikationen wohl schlicht auch retrospektiv etwa von thematischer Ähnlichkeit leiten.²⁶⁹

Rheiner setzt sich insbesondere mit zeittypischen Themen wie der Großstadt oder modernen Verkehrsmitteln auseinander;²⁷⁰ weitere Themen sind die Liebe

²⁶⁷ Brief an Fo vom 1. August 1920 in K, 252.

²⁶⁸ Kurt Pinthus: Über Walter Rheiner. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 2 (1919), H. 9, 188f., hier 189.

²⁶⁹ Vgl. hierzu etwa die textgenetische Vorbemerkung zur Entstehung von DsM (ebd., [6]): »Die hier in einem Bande zusammengefaßten Gedichte stammen aus zwei verschiedenen Erlebniszeiten des Verfassers. Der erste Teil, »Mystische Insel«, enthält frühe Gedichte; er entstand 1912–1915 in Paris, Köln und Berlin. Einige später geschriebene Arbeiten, die ihrem Wesen nach dorthin gehören und bei denen das Jahr der Entstehung vermerkt ist, wurden ihm nachträglich eingefügt. Der zweite Teil, »Das schmerzliche Meer«, entstand 1915/17 im Felde, in Cüstrin, Berlin, Leipzig, Dresden und Köln. Auch in diesen Teil wurden einzelne Gedichte aus dem Jahre 1918 aufgenommen.« – Vgl. hierzu außerdem Anm. 355 dieses Kapitels.

²⁷⁰ Vgl. etwa in DsM »Café I–II«, »Die Fabrik I–II«, »Das Schwungrad«, »Nachtschnellzug«, »Die Straße«, »Der Platz«, »Avenuen«, »Balkon-Ekstasen I–IV« (DsM, 12f., 21–23, 26–28,

beziehungsweise das Verhältnis der Geschlechter²⁷¹ sowie der Tod, wobei der Erste Weltkrieg – anders als bei Anton Schnack – keine herausgehobene Behandlung erfährt; allenfalls die 23 Gedichte der »Anrufung des Engels«, bestehend aus den beiden an Romain Rolland gemahnenden Teilen »Zwischen den Schlachten« und »Über den Schlachten«, zeugen dezidiert von der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts.²⁷² Die zeitgenössische Politik wird, wie etwa das nachgelassene Gedicht »Liebknecht« oder der lediglich in einer Zeitung veröffentlichte Aufruf an die »Proletarier!« zeugen, eher peripher thematisiert.²⁷³

In zahlreichen Gedichten zeigt sich ferner Rheiners fortgesetztes Interesse an der poetologischen Reflexion über die Entstehungsbedingungen von Literatur sowie weiteren künstlerischen Ausdrucksformen wie Bildhauerei, Malerei und Schauspielerei.²⁷⁴ Auch das relativ junge Medium des Films wird poetisch be-

32–35), in DbT »Am Rande der Großstadt«, »Balkon-Ekstasen V«, »Der Aeroplan«, »Eine Prostituierte«, »Warenhaus-Sonette I–III«, »Dem Bar-Manager« (DbT, 23, 32, 48, 66, 68–71) und in DtH »Berlin I–XIII« (DtH 18, 25–42).

²⁷¹ Vgl. in DsM »Frau im Park I–III«, »Junge Frau I–II«, »An Dich«, »Liebesgedicht«, »Liebeslied«, »Liebesdämmerung«, »An die Frau« (DsM, 65–69, 72, 77, 82, 134), in DbT »O meine Sehnsucht...«, »Frau«, »An die Frau im Park«, »Ode an die Geliebte«, »Ode von einer Liebe« (DbT, 12, 20, 29, 34, 61), und in DFB neben »An dich« den autobiographisch grundierten fünfzehnteiligen Zyklus »Das kleine Paradies« mit den Gedichten »Dein Garten, dein Haus«, »In dir«, »Unser Kindchen schläft«, »Frühlingswald«, »Ich liebe dich«, »Immer du...«, »Das Wunder«, »Schlafwesen«, »Kind Erfüllung«, »Verkündigung«, »Ich bin dein Kind«, »Sommerstille«, »In deinen Armen schlafend«, »Aus dir« und »Geheimnis« (DFB, 21–36).

²⁷² Vgl. insbesondere in DsM »Zwischen den Schlachten« mit den Gedichten »De profundis«, »Elegie im Krieg I–II«, »Der Morgen«, »Der Mittag«, »Gebet im Krieg«, »Totengebet«, »Toten-Messe«, »Operation«, »Irdische Auferstehung« und »An den Frieden I–II« (DsM, 145–157) sowie in DbT »Lazarettzug« (DbT, 88). – Vgl. Romain Rolland: Über den Gräben. Aus den Tagebüchern 1914–1919. Mit einem Nachwort von Julia Encke hg. von Hans Peter Buhler. München 2015, und R. R.: Tagebuch der Kriegsjahre 1914–1919. Mit einem Vorwort von Gerhard Schewe, aus dem Französischen übersetzt von Cornelia Lehmann. Pulheim 2017.

²⁷³ »Liebknecht« (in: AdK, Rheiner, 38; wieder in: Rheiner: Mensch [1986], 85, sowie in Ludewig: Schrei [1990], 164); »Proletarier!« (in: Dresdner Montagsblatt. Früher Menschen Nr. 14, 2. Juni 1919; wieder in: Ludewig: Schrei [1990], 153). Nach der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs verfasste Rheiner überdies einen Appell in der von ihm redigierten Zeitschrift »Menschen« (2 [1919], 2–15, [1]), in dem er die Regierung für die Morde verantwortlich macht und Aufklärung fordert; vgl. Huder: Rheiner (1969), 15 und 25f. Dies ist gleichwohl eines der wenigen politischen Bekenntnisse des Dichters, der im Januar 1918 in einem Brief an den Schriftsteller Rudolf Adrian Dietrich bekannte: »Mir ist eine solche der Hauptsache nach ganz unpolitische und unaktivistische (also rein musische) Zeitschrift wie Die Schöne Rarität sehr sympathisch, denn wie Sie wissen, stand und stehe ich zum ganzen Aktivismus sehr sehr skeptisch und vor allem stehe ich der »aktivistischen Kunst« ganz ablehnend gegenüber« (K, 237; Kursivierung im Original).

²⁷⁴ Vgl. in DsM »Bildnis I–II«, »R. R. Junghanns: Variationen über ein weibliches Thema. Radierung: Kopf«, »Ein Maler«, »Ein Schauspieler«, »Ein anderer Maler« und »Beim Lesen Dostojewskijs« (DsM, 96–98, 105–107, 121), in DbT »Der Dichter (Fragmente) I–II« und »Der Künstler« (DbT, 9, 58), in DtH »Der junge Dichter I–VII« (DtH 18, 43–51), in DFB »Der düstere Dichter I–II« (DFB, 70–72) sowie das unselbständig veröffentlichte Gedicht »Der Dramatiker« (in: Dresdner Konzert- und Theater-Zeitung Nr. 17, 3. Januar 1920, 196; wieder in: Walter Rheiner: Nachtrag. München 2004 [Franc-Tireur 4], 14).

dacht, wovon insbesondere das lyrische Triptychon »Asta Nielsen« zeugt.²⁷⁵ Im Blick auf die Malerei sind für Rheiner vor allem seine Zeitgenossen vorbildhaft, namentlich der befreundete Conrad Felixmüller (* 1897) sowie Paul Klee (* 1879), Reinhold Rudolf Junghanns (* 1884) und Oskar Kokoschka (* 1886).²⁷⁶

Breiten Raum widmet Rheiner ferner dem Tanz, was wenig verwundert, da dieser als Sinnbild gesteigerter Lebenskraft in der zeitgenössischen Revolution des Ausdrucks oft eine Vorbildfunktion einnahm, sowie der Musik, was etwa in einer mehrteiligen »Traumsonate« (DFB, 39–53) mit den »Sätzen« »Adagio«, »Allegro (scherzando)«, »[Allegro] vivace«, »[Allegro] moderato«, »Largo« und »Andante«, dem monographischen »Abendlied« sowie der »lyrische[n] Scene« *Der inbrünstige Musikant*, zu der Felixmüller vier Zeichnungen beisteuerte, gipfelt.²⁷⁷ Neben einige wenige Referenzpersonen des 19. Jahrhunderts wie »Puccini« und »Chopin« tritt mit der Widmung an Werner Richard Heymann (* 1896) auch hier ein zeitgenössischer Komponist, was ein weiteres Mal Rheiners Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne belegt.²⁷⁸

Rheiners Interesse an Musik spiegelt sich ferner in einem ungeheuren Gespür für die klangliche Gestaltung seiner Gedichte und gemahnt – über Vorbilder wie Heine und Baudelaire hinaus – an das Sonett als »Klinggedicht«. Denn dieses erweist sich quantitativ als die dominante Form, in der Rheiner seine »übermenschlich Symphonie« zu bändigen sucht: Achtzig und damit rund ein Viertel der Gedichte in den vier selbständig veröffentlichten Bänden sind Sonette. Hier von wurden bereits zwanzig vorab in Zeitungen und Zeitschriften publiziert, während weitere sieben Sonette ausschließlich unselbständig erschienen;²⁷⁹ vier Sonette blieben zu Lebzeiten unveröffentlicht und finden sich im Nachlass des

²⁷⁵ »Asta Nielsen I–III« (DsM, 92–95). Rheiner widmete dem 1881 geborenen dänischen Stummfilmstar auch das zweiteilige Gedicht X des »Berlin«-Zyklus: »Berlin X [An Asta Nielsen]« (DtH 18, 37f.). Vgl. hierzu Huder: Rheiner (1969), 23f.

²⁷⁶ Vgl. die Widmungen für Felixmüller (DsM, 126), Junghanns (DsM, 98) und Klee (»L'heure des revenants [Paul Klee gewidmet]«). In: *Die rote Erde* 1 [1919/20], 334; zu Kokoschka vgl. Anm. 249 sowie allgemein Huder: Rheiner (1969), 21, 26f. und 61.

²⁷⁷ Vgl. in DsM »Valse chالoupée«, »Tanz auf Montmartre«, »Toten-Tanz«, »Lied (für eine Sängerin)«, »Lied im März«, »Singsang«, »Berceuse I–III«, »Liebeslied«, »Tänzerin«, »Sängerin«, »Pianistin« (DsM 14, 42, 52, 73f., 78–82, 89–91), in DbT »Melodie I–II«, »Tristan und Isolde«, »Konzert« (DbT 30f., 64f.) und in DtH »Der irdische Gesang I–XII« (DtH 18, 53–70). Ferner: *Insel der Seligen. Ein Abendlied*. Dresden 1918 (Das neuste Gedicht 3) (wieder in DFB, [7]–20) und *Der inbrünstige Musikant. Eine lyrische Scene. Mit vier Zeichnungen von Felix Müller [Conrad Felixmüller]*. Kiel 1918 [Dresden 1919] (Das neuste Gedicht 27) sowie im Nachlass »Traumsonate« (AdK, Rheiner, 1) und »Der Tanz« (AdK, Rheiner, 8).

²⁷⁸ Vgl. in DsM »Puccini« und »Chopin« (DsM, 15f.) sowie die Widmung in DsM, 82. Vgl. ferner Huder: Rheiner (1969), 18 und 23.

²⁷⁹ »[Ostergedicht] Xlla« (in: *Menschen* 2 [1919], H. 5–25, [2]), »[Aus: Toten-Rede für Gemma Boiç]« (in: *Menschen* 2 [1919], H. 5–25, 3; wieder in: Rheiner: Nachtrag [2004], 8), »Der Dramatiker« (in: *Dresdner Konzert- und Theater-Zeitung* Nr. 17, 3. Januar 1920, 196; wieder in: Rheiner: Nachtrag [2004], 14), »Café« (in: *Menschen* 2 [1919], H. 13–77, 19), »Der schöpferische Mensch« (in: *Saturn* 5 [1919], H. 6, 264; AdK, Rheiner, 7; wieder in: Rheiner: *Mensch* [1986], 47), »Proletarier!« (Anm. 273), »Das Geld« (in: *Menschen* 3 [1920], H. 1, [1]; wieder in: Rheiner: *Mensch* [1986], 60).

Dichters.²⁸⁰ Rheiners formal vielgestaltiges sonettistisches Werk umfasst somit insgesamt 91 Gedichte.

Nimmt man den Hinweis des Dichters ernst, dass mit der »Mystischen Insel« der erste Teil des *Schmerzlichen Meeres* zwischen 1912 und 1915 entstand,²⁸¹ entstammt mit 36 Gedichten ein Großteil der Sonette einer frühen Schaffensphase des Dichters; der zweite Teil der insgesamt 135 Gedichte umfassenden Sammlung enthält weitere acht Sonette.²⁸² Mit 45 Sonetten enthält *Das schmerzliche Meer* somit ziemlich genau die Hälfte aller Sonette Rheiners, während sich die andere Hälfte auf die übrigen Sammlungen verteilt: *Das tönende Herz*, das neben Gedichten auch Prosatexte enthält, schließt in seiner zweiten Fassung aus dem Jahr 1919 elf Sonette ein,²⁸³ *Der bunte Tag*, in dem Rheiner ebenfalls insgesamt 76 Gedichte mit zehn Prosatexten kombiniert, enthält in seinen vier Teilen (»Lieder des Dichters«, »Liebeslieder«, »Der bunte Tag« und »Lieder vom Menschen«) weitere neunzehn Sonette und *Das Fo-Buch* fünf. Obgleich quantitativ das Sonett seine bestimmende Rolle einzubüßen scheint, relativiert sich dieser Eindruck hinsichtlich des mutmaßlichen Entstehungszeitraums: Denn vermutlich entstand eine Hälfte der Gedichte ungefähr zwischen 1912 und 1917/18, die andere zwischen den Jahren 1917/18 und 1920/21.

Die produktive, thematische Vielfalt findet in den Sonetten Rheiners ihre formale Entsprechung, denn nur zehn Reimschemata verwendet er mehrfach. Am häufigsten – insgesamt achtzehn Mal – verwendet Rheiner das auch von Paul Zech mit großem Abstand präferierte Schema *abba cddc efe gfg*. Sechsmal kommt das Schema *abba cddc eef ggf*, je fünfmal kommen die Schemata *abba cddc efe fef* und *abba cddc efg efg* zum Einsatz; Rheiner bevorzugt somit wie Georg Heym und Zech eine Reimfolge, bei der im zweiten Quartett ein neues, umarmendes Reimpaar eingeführt wird. Dennoch experimentiert er mit der Fortführung der Reime des ersten im zweiten Quartett, wie die je dreimalige Verwendung der Schemata *abba baab cdc dcd* und *abba abba cdc ede* belegt. Während die Schemata *abba baab ccd ccd*, *abba baab cde cde*, *abab cbbc ded fef* und *abab cddc efe gfg* noch jeweils doppelt verwendet werden und bereits einen Eindruck von Rheiners variantenreichem Erproben der Form geben, zeugen 43 singuläre Belegstellen von einer beeindruckenden Vielfalt. Rheiner registriert diesen bewusst eingesetzten For-

²⁸⁰ »Schopenhauer« (Anm. 244), »Nietzsche« (Anm. 245), »Liebknecht« (Anm. 273) sowie »Die glückhafte Insel« (in: AdK, Rheiner, 10; wieder in: Rheiner: Mensch [1986], 78).

²⁸¹ Vgl. Anm. 269.

²⁸² »Das schmerzliche Meer« enthält 135 mitunter mehrteilige Gedichte, davon sind 45 Sonette; zwölf wurden hiervon bereits vorab in Zeitschriften veröffentlicht. Im ersten Teil sind mit 37 von 91 Gedichten rund zwei Fünftel der Gedichte Sonette, im zweiten Teil ist es mit acht von 44 Gedichten nur knapp ein Fünftel.

²⁸³ Die erste Fassung (»vorläufige Kriegsausgabe«) enthält zunächst nur neun Sonette (von 52 Gedichten). Bei der Umarbeitung zur zweiten Fassung wird der Umfang von 83 auf 133 Seiten deutlich erweitert, und zwei Sonette kommen hinzu. Von den insgesamt elf Sonetten wurde eines bereits vorab in einer Zeitschrift veröffentlicht, ein weiteres Sonett (»[Ostergedicht] XIIa« [Anm. 279]) steht dem Zyklus nahe, wurde aber indes nur in einer Zeitschrift publiziert.

menreichtum, der ein herausragendes Charakteristikum der deutschsprachigen expressionistischen Sonettdichtung insbesondere bei Trakl, Herrmann-Neisse und Zech ist, adaptiert ihn für seine Zwecke, lotet seine Verwendungsmöglichkeiten aus und transgrediert in einigen Gedichten die tradierte Sonettform: In fünfzehn Gedichte werden reimlose Verse integriert, die sich wie bei Trakl bis zur völligen Reimlosigkeit steigern. Überdies verkürzt Rheiner in fünf Sonetten die einst als limitativ erachteten »viertzehn verse«,²⁸⁴ um sie andererseits in acht Gedichten um teils mehrere Verse zu erweitern. Dadurch weicht er zwar die strenge syllogistische Struktur auf, zeigt jedoch in seinen variantenreichen Adaptionen das ungebrochene Aktualisierungspotential der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs.

4.2.2 Interpretationen²⁸⁵

Das schmerzliche Meer

Die dritte Nummer des zweiten Jahrgangs der *Menschen*, die am 1. Februar 1919 erschien, war eine »Sondernummer Walter Rheiner«, und der Dichter selbst zeichnete als Schriftführer für den gesamten Inhalt verantwortlich. Neben zwölf entstehungschronologisch absteigend angeordneten Gedichten, einem Auszug aus der Novelle *Kokain* mit zwei dazu gehörenden Zeichnungen Felixmüllers und vier Kurzrezensionen der Werke Rheiners von Alexander Schwab, Heinar Schilling und Gerhard Ausleger legt Rheiner selbst zu Beginn der Zeitschrift – an derselben Stelle, wo er vierzehn Tage zuvor nach den Morden an Liebknecht und Luxemburg zur politischen Agitation aufgerufen hatte – eine knappe Zusammenfassung seines bisherigen poetischen Schaffens vor und skizziert hierdurch zugleich die Grundlinien seiner Poetologie:

Aus der Not der menschlichen Unzulänglichkeit vor dem Angesicht des Kosmos, im Kampf gegen die vernichtungsdrohende Dämonie des Metaphysischen entstand mein Neues Gedicht.

Mystische Insel (1912–1915) versucht vergeblich die Aufhebung des Gegensatzes Welt-Ich durch romantisch-mystische Hingabe an die Welt. *Das tönende Herz* (1915–1917) ist, aus mörderischer Zeit heraus, in einzelnen seiner Teile der Schrei der Erkenntnis dieser Unmöglichkeit: *Der inbrünstige Musikant* (1916) als Präludium, die Absage an alle Romantik der Hingabe. – In anderen seiner Teile sucht das Gedicht *Das tönende Herz*, in Gemeinschaft mit *Das schmerzliche Meer* (1916/[17]), dunkel und verwirrt, zum ersten Male die Synthese: Zertrümmerung der Umwelt zur Durchdringung mit dem Ich.

²⁸⁴ Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe. Hg. von Herbert Jau-mann. Stuttgart 2002, 56.

²⁸⁵ Obgleich die Gedichte oft mehrfach veröffentlicht wurden oder sich überdies Belege im Nachlass finden, wird im Folgenden lediglich vor allem nach den Ausgaben DsM, DtH 19, DbT und DFB zitiert, um den Apparat zu entlasten. Für die genauen Nachweise sei auf die Sonettbibliographie im Anhang dieser Arbeit verwiesen.

Revolution. Und Ahnung unendlichen Glücks steigt in Gedichten des Jahres 1918 auf: Welt-Identifikation des Ich, singend umworben: *Insel der Seligen* ([1918]).

So sehe ich mein Gedicht gespannt zwischen Niedergang und Aufgang: Vernichtung des Ich zu einem Teil der Welt: Laster und Irrsinn: die Novelle *Kokain* (1918); und Allheit des Ich, das die Welt als sich selber erkennt: Paradies. Beides Pole reiner Seligkeit. Daß keiner von beiden erreicht wird, sichert die Qual des weiteren Werks.

Der Dichter hat das Schicksal, beide Möglichkeiten zu erleben; er hat, nach einem tiefen Wort Verlaines, den Rausch und den Schrecken, auserwählt zu sein.²⁸⁶

Im spätexpressionistischen Pathos akzentuiert Rheiner in der Selbstaulegung seines Werkes eine Dichtung, die auf dem Ich und dessen seelischen Erlebnissen fußt. Aus einem weitausgreifenden Schaffensimpuls konstruiert Rheiner zunächst einen Gegensatz zwischen Welt und Ich, nicht zuletzt der Unzulänglichkeit des Ich geschuldet, das unfähig ist, sich die Welt in ihrem vorgefundenen Zustand poetisch anzueignen ist. Erst »Zertrümmerung« schafft hierfür die Voraussetzung, sodass eine Permeabilität geschaffen wird, die eine »Synthese« zwischen Ich und Welt ermöglicht. Durch diese »Revolution« wird schließlich in den jüngeren Gedichten eine »Welt-Identifikation« geschaffen. Wer hier die Oberhand behält, bleibt unklar, denn entweder wird das Ich vernichtet und »zu einem Teil der Welt« – oder die »Allheit des Ich« ordnet sich die Welt unter. Diese fortwährende, unentschiedene Spannung, der Welt einerseits unterworfen zu sein und sie sich zugleich andererseits aneignen zu wollen, führt zur poetischen Produktivität, zu einem Werk, das sich der Dichter unter Qualen abringt.

Zugleich macht Rheiner einige zeitliche Angaben, die eine ungefähre textgeneische Chronologie andeuten. Der zufolge ist die »Mystische Insel«, der erste Teil des *Schmerzlichen Meeres*, zwischen 1912 und 1915 entstanden; insbesondere der Parisaufenthalt war ein poetisches Erweckungserlebnis für den Siebzehnjährigen. Die »Insel« gliedert sich in die vier Teile »Träumender Tag« (23 mehrteilige Gedichte, insgesamt 28, darunter 13 Sonette), »Drohende Nacht« (16/16/8), »Buchten der Demut« (16/27/4) und »Garten der Gestalten« (16/20/12). Dem »Träumenden Tag« stellt Rheiner mit »Landschaft« ein 1918 entstandenes Gedicht voran, in dem sich das lyrische Ich bereits mit der Welt synthetisiert hat, wie die Schlussverse des dreistrophigen Gedichts nahelegen: »[...] die tiefe | innere Musik, die ungreiflich eint | fernstes Gestirn mich dem nahen Herzen« (DsM, 9, V. 11–13). Nach einem »Dankgebet« (DsM, 10) für das Glück, das dem lyrischen Ich zuteilwird, postuliert es sodann in »Sohn der Welt« – nicht ganz ohne Zweifel – sein poetologisches Prinzip: »Nicht soll mich Wirklichkeit noch beirren | (– seh ich nun klar? –)« (DsM, 11, V. 11f.).

Die Probe folgt mit dem Diptychon »Café« (DsM, 12f.), das sich motivisch als Ort der Begegnung wie Zuflucht nicht zufällig mehrfach in den Gedichten Rheiners wiederfindet, und dessen erste Hälfte wohl eines der frühesten Sonette Rhei-

²⁸⁶ Menschen 2 (1919), Nr. 3, 1. – Vgl. zu dem Rekurs auf Verlaine (»J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi«) Anm. 243 dieses Kapitels.

ners darstellen dürfte.²⁸⁷ Die beiden Quartette lösen das lyrische Ich in doppelter Weise auf: zum einen im kollektiven Wir, das als Sprecher des Gedichts fungiert, zum anderen mit der neoromantisch überhöhten Einrichtung des Cafés. Von erhöhter Warte aus betrachtet das Wir sodann das jambische Kommen und Gehen:

In des Cafés krystallnem Baldachin
sind schimmernd bunte Kugeln wir, die schweben
und reine Kreise ziehn und sich ergeben
dem Firmament von Frauen wie Jasmin.

Und wir verweben unser tiefstes Leben
dem leisen Quell der Türe: aus ihr schien
ein langer Königinnen-Zug zu ziehn,
bereit, uns in das Morgenrot zu heben!

5

In Kongruenz von Form und Inhalt »verwebt« Rheiner die Quartette, indem der umarmende Reim des ersten Quartetts zum eingeschlossenen des zweiten wird. Zugleich erprobt er sein reiches Repertoire klanglicher Gestaltung: Neben den alliterierenden Reihungen der Verse 1, 4 und 7 wirken insbesondere die Assonanzen der Vokale i und e fugend. Drei Enjambements dynamisieren das Treiben im Café und bilden das Kreisen des lyrischen Wir (V.3) wie den Zug der »Königinnen« (V. 5–7). Während die Annäherung von Wir und Königinnen im zweiten Terzett noch scheitert (»doch schon verflattern sie in dem Gewühl | der Menschen unten tief«, V. 12f.), bringt »Café II« in drei fünfversigen Strophen die Verbindung von Menschen und Wir: »Sie gehen in uns auf wie eine Nacht | und kreisen hoch in ungeahnter Pracht« (DsM, 13).

Die Verbindung, die in ihrem Prozess der Auflösung zugleich eine Sublimierung beinhaltet, steigert sich in dem Sonett »Valse choupée« (DsM, 14). Es rekurriert im Titel zwar auf den »Valse de rayons« aus der zweiten Szene des ersten Akts von Jacques Offenbachs Ballett-Pantomime *Le Papillon*, die Rheiner in Paris gesehen haben könnte, feiert im Eingangsvers jedoch sogleich die Vereinigung des lyrischen Ich beziehungsweise Wir mit der Dingwelt, was auch von der zeitgenössischen Kritik als Wesenszug und Höhepunkt von Rheiners Dichtung wahrgenommen wurde:²⁸⁸

²⁸⁷ Vgl. hierzu die Zeichnung von George Grosz mit dem bezeichnenden Titel »Am Anfang war das Café«; hierzu Huder: Rheiner (1969), 23. Zu Grosz allgemein Alexander Kluy: George Grosz, König ohne Land. Biographie. München 2017.

²⁸⁸ So Alexander Schwab in seiner Rezension des Gedichtbands (in: Menschen 2 [1919], Nr. 3, 4): »Ein Dichter. Unter vielen die sich versuchen, vielen die begabt sind, vielen die ab und zu eine Vision niederzuschreiben vermögen: ein wirklicher Dichter. [...] Dichte Fülle der Visionen strömt aus und wird gestaltet in dichtgedrängtem, verdichtetem Zuge der Worte Klänge Bilder. [...] Bei Walter Rheiner sehe man, was dichterisches Können ist. Man höre den Wandel der Vokale (in süßer Leichtigkeit, nicht virtuos wie bei Däubler, doch auch ohne seine Brutalität), man lasse die Fülle der Assoziationen an- und ausklingen, man gebe den Körper diesen Rhythmen hin, die gelegentlich an schräg gestelltes Barockpathos erinnern, doch seine engen Kurven zuspitzend zu harten Ecken. Nicht daß alle Stücke gleich gelungen wären. Es findet sich Groteskes, oft vielleicht allzu Persönliches was zu keinem sei's auch idealen Publikum zu sprechen vermag; es finden sich schwache Anfänge

Nun sind wir allen Dingen süß vermählt!
Und Tisch und Teppich und die Licht-Gardinen,
von unsern Augen sind sie hell beschienen
und im Gebete leise mitgezählt.

Zunächst werden die »Dinge« allgemein anthropomorph mit dem Wir aufs engste verbunden, was die polysyndetische Reihung von Vers 2 exemplarisch sichtbar macht. Auch in seiner Gesamtidee – ein poetischer Text, der auf ein Musikstück rekurriert, das seinerseits zu einem Libretto und einer Choreographie verfasst wurde – reflektiert das Gedicht Rheiners Vorstellung einer wechselseitigen Durchdringung, in diesem Fall der Künste, wie das erste Terzett verdeutlicht:

Wir tanzen leiser und sind kaum noch da.
Die Seele stürzt. Im Innern wiegen Wälder! 10
Und wunder-langsam sind uns Tränen nah.

Gegenläufig zum Sturz der Seele erhebt das nachfolgende Sonett »Puccini« (DsM, 15) die »Seelchen« (V. 11) in die Höhe. Bereits das erste Quartett kennt nur eine Richtung, die durch das Homoioteuton der umschlossenen Verse und den epanaleptischen Schluss in Vers 4 deutlich akzentuiert wird:

Von unten groß die Welle der Musik
hebt Menschen in der Engel Licht hinauf.
In allen Herzen tun sich Augen auf,
träumen ein Blumen-Reich, das stieg und stieg!

Unterstützt durch den Wechsel der dunkleren Vokale o, u und e, welche den ersten und Teile des zweiten Verses bestimmen, hellt sich bereits in der Mitte von Vers 2 die Klangfarbe auf und weicht einer fortgesetzten i-Assonanz. Mit dem Schwung des Enjambements von Vers 1 auf 2 wird das hier noch ungenannt bleibende lyrische Ich von der Musik hinfort getragen, nur kurz von der träumerischen Tonbeugung zu Beginn des vierten Verses gebremst. Die Musik verfehlt ihre bewusstseinssteigernde wie heilende Wirkung keinesfalls und kann auch von der Sonettgrenze nicht aufgehalten werden, wie die fortgesetzten Enjambements zeigen:

[...] Seliges Schnein
in unsrer Brust! Sie bebt. Die Schmerzen lindern
sich ohne Grund. Der Erde leises Fliegen
wird tief gefühlt. Die Pulse klingen hell. 10

und Schlüsse. Doch wohl nirgends eine tote Stelle, nirgends bloße Versmacherei, nirgends nackte Sentenz. Die Quelle dieses Könnens aber [...] ist das Einssein des Dichters mit der Welt. Hier entströmt die glühende Lava. [...] Alle starre Form der Dinge ist aufgelöst, alle Distanzen des zersprengten Seins sind aufgehoben, die unermeßliche Gewalt des menschlichen Herzens reißt alles an sich, schmilzt alles, erhebt sich leidend aber triumphal als einzige Wesenheit«.

Synästhetisch werden die »Pulse«, die Taktschläge der Musik, zu den Pulsschlägen des lyrischen Ich, das wiederum im pluralischen Possessivpronomen aufgeht. Von der asyndetischen Reihung »schaukeln, flüstern, sinken, liegen« (V. 11) vorbereitet »tanzen« die Menschen zuletzt »zum holden Raum empor, wo alles singt!« (V. 13f.).

In dem musikalischen Triptychon folgt nach Offenbach und Puccini mit »Chopin« (DsM, 16) ein weiteres Gedicht, das Rheiner einem Komponisten widmet; gleichwohl bedient er sich hier nicht des Sonetts, sondern einer freien, hymnischen Form, die aufgrund der weiteren dichterischen Entwicklung Rheiners dennoch kurz betrachtet sei. Jeder der drei Strophen ist eine Parenthese vorangestellt: »(Wer gab den Traum?)« – »(Gabst du den Traum?)« – »(Wir alle sind ein Traum.)« (V. 1, 7, 13). Dabei verbindet er in seinem Widmungsgedicht den polnischen Komponisten (†1849) mit dessen Zeitgenossen Friedrich Hölderlin (†1843), indem das lyrische Ich in den Schlussversen imperativisch fordert: »Gib den Pokal mit Wein und Brot: | die nacht-verhangne Schwelle loht; | wir treten ein | und fließen mit dem Strom ins Unbegrenzte!« (V. 18–21). Rheiner rekurriert einerseits auf »Brot und Wein«, zeigt aber in der Umkehrung des »christlichen, ›hölderlinschen‹ Ursymbol[s]«,²⁸⁹ dass er es sich eigenständig aneignet. Gleichwohl legt die Verbindung mit dem Symbol der »Schwelle« nahe, dass sich Rheiner Hölderlin hier eher vermittelt über die Schlussverse von Trakls »Ein Winterabend« nähert;²⁹⁰ auch der neoromantische Neologismus »nachtverhangen« gemahnt an Trakl, wo etwa in der frühen Fassung des Gedichtes »Verfall« vom »nachtverschloßnen Garten« die Rede ist.²⁹¹ Gleichwohl bildet bei Rheiner nicht die Eucharistie den Schlusspunkt des Gedichts, sondern das mit allem verschmelzende und alles transgredierende Fließen »ins Unbegrenzte«.

²⁸⁹ Jaak De Vos: »Die letzten Tage der Menschheit«. Georg Trakls Endzeit-Denken. In: Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995. Hg. von Hans Weichselbaum und Walter Methlagl. Salzburg 1996 (Trakl-Studien 19), 103–134, hier 114. Vgl. hierzu auch Anm. 598 in Kapitel 2.2 mit weiteren Literaturhinweisen. – Klaus Schuhmann: Rezeptionsgeschichte als Zeitgeschichte. Goethe, Schiller, Hölderlin und Heine im literaturgeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts. Leipzig 2010, 173–183, blickt zwar auf den »allgegenwärtige[n] Hölderlin in der Literatur des 20. Jahrhunderts« und insbesondere auf die »Hölderlin-Affinität in der expressionistischen Generation«, wobei er exemplarisch Georg Heym und Walther Rheiner betrachtet; gleichwohl untersucht er vor allem die gleichnamigen Widmungsgedichte »An Hölderlin« der beiden Dichter, sodass ihm weitere Hölderlin-Rekurse entgehen.

²⁹⁰ »Wanderer tritt still herein; | Schmerz versteinerte die Schwelle. | Da erglänzt in reiner Helle | Auf dem Tische Brot und Wein« (in: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe [=HKA]. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bände. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987 [1969], 102, G. T.: Sämtliche Werke und Briefwechsel [=ITA]. Hg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände. Frankfurt/M. und Basel 1995–2013, Band 3, 404–414, und G. T.: Dichtungen und Briefe [=DB]. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg und Wien 2020, 102).

²⁹¹ Vgl. hierzu Anm. 443 in Kapitel 2.2.

Dies zeigt, dass Rheiner – ungefähr acht Jahre jünger als Trakl oder Heym – bereits auf die Werke einer frühexpressionistischen Generation zurückgreifen konnte. Dies gilt insbesondere für die weiteren Sonette des »Träumenden Tages«, die sich thematisch mit der Großstadt beschäftigen, etwa das sonettistische Diptychon »Fabrik«.²⁹² In »Fabrik I« bedient sich Rheiner einer expressiven Bilderwelt und eignet sich die Sonettform sogleich souverän an, indem er mit den kombinatorischen Möglichkeiten spielt²⁹³ und auf ungewöhnliche Weise ein kreuzreimendes Quartett mit einem umarmenden kombiniert (*abab cbbc ded fef*), die Quartette also separiert und durch den fortgesetzten b-Reim zugleich verbindet:

Wo die Fabrik im schwarzen Wirbel saust,
am hohen Fenster bleib ich grüßend stehn.
Die Sonne dampft wie eine rote Faust
durch Räder, die sich prächtig, singend drehn.

Stahlbäume klirren hören, und den Gang 5
polypisch stummer Schwebekräne sehn!
Eisengeschmack wie Blut und Fettdunst wehn
zu mir herauf. Ich sitze seltsam bang

und schau durchs Fenster auf die Haspelschar,
die aus den Höfen rollt wie leichter Kork. 10
Ein Wiegen fühl ich in der Hand, im Haar;

ich richte mich versonnen, staunend auf:
es kommen Barren, Kabel für New York,
und aus dem Dampf dröhnt groß ein Bild herauf...

²⁹² DsM 20f. – Wie sehr die Fabrik Teil der Arbeitswelt geworden war, zeigen paradigmatisch etwa die Sonette von Karl Bröger: »Fabrikstadt I–III« (in: Antlitz der Zeit. Hg. von Wilhelm Haas. Berlin [1926], 33–35; »Fabrikstadt I« auch in Die Lese 5 [1914], H.I, 415, sowie in Ernst Borkowsky: Neue deutsche Lyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau 1925, 113f.), Otto Brües: »Mittelrheinische Fabrik zur Nacht« (in: O. B.: Rheinische Sonette. Frankfurt/M. [1924], 37), Johann Theodor Kuhlemann: »Fabrikstraße« (in: Fanale. Gedichte der rheinischen Lyriker. Heidelberg 1913, [15]), Rudolf Leonhard: »An die Arbeiterräte u. ihre Genossen!« (in: R. L.: Spartakussonette. Stuttgart 1921, 4), Ernst Toller: »Fabrikschornsteine am Vormorgen« (in: Die weißen Blätter 6 [1919], Nr. 6, 263; wieder in: Verkündigung [1921], 250; E. T.: Gedichte der Gefangenen. München 1921, 16; z. T. in E. T.: Vormorgen. Potsdam 1924, 47; E. T.: Gesammelte Werke. 6 Bände. Hg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. Band 2. München und Wien ²1995, 313; E. T.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 5 Bände, hier Band 5: Lyrik, Erzählungen, Hörspiele, Film. Hg. von Dieter Distl [u. a.] im Auftrag der Ernst-Toller-Gesellschaft. Göttingen 2015, 10) sowie von Paul Zech u. a. die Gedichte »Fabrikstraße tags« (in: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin [1919], 19f.; P. Z.: Das schwarze Revier. Gedichte. München 1922, 10; weitere Nachweise in der Sonettbibliographie in Kapitel 6.2 dieser Arbeit), »Fabrikstraße nachts« (in: AdK, Zech 12, 21), »Männer in der Farbenfabrik« (in: AdK, Zech 12, 48), »Park an der Fabrik« (in: AdK, Zech 12, 53), »Mädchen in Fabriken... I–III« (in: AdK, Zech 12, 69–71) und »Noch einmal Urlaub« (in: P. Z.: Golgatha. Eine Beschwörung zwischen zwei Feuern. Hamburg und Berlin 1920, 86).

²⁹³ Vgl. hierzu insbesondere Erika Greber: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln, Weimar und Wien 2002 (Pictura et poesis 9; zugl. Konstanz [Habil.] 1994).

Von erhöhter Warte aus blickt ein in jeder Strophe präsenten lyrisches Ich durch ein hohes Fabrikfenster, das den Eingang der Quartette wie Terzette markiert (V.2/9), auf das industrielle Geschehen. Nimmt es in den Quartetten zunächst noch die Rolle eines zugewandten Betrachters ein (es bleibt stehen, sitzt und schaut), ist es in den Terzetten sukzessive auch emotional involviert (es fühlt, richtet sich versonnen auf und staunt). Dies könnte vor allem der Tatsache geschuldet sein, dass die Fabrik das lyrische Ich auf allen sinnlichen Ebenen beeindruckt: optisch (»schwarz«, »rot«, »sehn«, »schau«, »ein Bild«), akustisch (»singend«, »klirren«, »hören«), gustatorisch (»Eisengeschmack«), olfaktorisch (»Fettdunst«) und haptisch (»fühl ich in der Hand«). Diese Sinnlichkeit wird durch zahlreiche Wortfiguren unterstützt, die das Ich beispielsweise alliterierend (V. 1, 6–9, 11, 13f.), assonantisch (V. 1, 4, 10–13) und binnenreimend (V.10, 12) überwältigen. So eignet dem Prozess, bei dem die Natur sukzessive durch die Technik verdrängt wird, nichts Bedrohliches: Ist zunächst die »Sonne« noch als Ganzes präsent, wird sie durch den folgenden Vergleich »wie eine rote Faust« bereits Teil der Arbeitswelt, bevor sie in Vers 4 durch die »Räder« nur mehr unterbrochen zu sehen ist. Im zweiten Quartett hat sich das Verhältnis von Natur und Technik bereits umgekehrt, dient die Natur lediglich als Bildspenderin für die Arbeitswelt: Verschmolzen im Kompositum »Stahlbäume«, werden in Vers 6 die Tentakel von Nesseltieren den »Schwebekräne[n]« zugeordnet. Treibt im ersten Quartett der Kreuzreim unterstützt durch ein Enjambement der Verse 3/4 das Geschehen voran, gerät das zweite Quartett in ein spannungsvolles Verhältnis zwischen der Abgeschlossenheit des umarmenden Reimes und den fortschreitenden Enjambements der Verse 5/6 und 7/8. Dieser Widerstreit von Fortschritt und Statik führt zu Zweifeln des lyrischen Ich, das sich »seltsam bang« (V. 8) fühlt, bevor diese in einem kühnen strophenübergreifenden Enjambement einem gelösten, »staunend[en]« Zustand weichen. Im »Dampf« (V. 14), der noch einmal an die dampfende Sonne des Beginns gemahnt (V. 3), klingt das Sonett in drei Auslassungspunkte aus, die ebenso zum zweiten Teil des Diptychons überleiten wie die au-Assonanz, welche die Terzette von »Fabrik I« bestimmt und im ersten Halbvers von »Fabrik II« noch einmal anklingt:

Die Nacht steht auf. Noch brüllen die Maschinen.
 Die Bogenlampen blühen weiß empor.
 Berußte Häuse reckt der Riesenchor
 der harten Schlote mit den fahlen Mienen.

In hundert Sälen schimmert Licht. Davor
 rasen Ventile, Tanzpaare aus Stahl, 5
 in wilder Brunst verschlungen. Liebesqual
 ausgischtend, fahren Kolben hoch empor:

die Schlacht droht loszubrechen in der Rotte.
 Arbeiter stehen schemenhaft und klein. 10
 Die Nacht quillt groß. Die Schlote speien

dem Dämmermond, gleich einem roten Gotte,
Ruß und Gestank empor. Dann schrein
die Pfeifen auf und fallen gellend ein.

Als dunkles Pendant blickt das im Reimschema (*abba bccb dee dee*) abermals sehr eigenständige Sonett »Fabrik II« auf die Nacht- und Schattenseiten einer enthemmten, enthumanisierten Industrialisierung, denn in dem zeittypisch syntaktisch kleinteiligeren Gedicht ist kein lyrisches Ich mehr gegenwärtig. An seine Stelle treten andere Akteure: etwa die Nacht, die Vers 1 mit Vers 11 anaphorisch verklammert, oder der »Riesenchor« der »Schlote«, der an »der Riesenschlote Nachtfanale« in Georg Heyms »Berlin II«-Sonett gemahnt; das Motiv der Schlote, die »Ruß und Gestank empor« speien, verweist intertextuell überdies auf Heyms »Gott der Stadt«, zu dem »[d]er Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik« aufziehen.²⁹⁴ Diese Aufwärtsbewegung, die sich auch in »Fabrik I« (V. 12, 14) andeutete, wird zwar hier in einem dreifachen »empor« (V. 2, 8, 13) fortgeführt, doch ist mit ihr keinerlei Aufstieg verbunden; vielmehr wird zwischen dem rahmenden »Brüllen« der »Maschinen« (V. 1) und dem »Schrein« der »Pfeifen« (V. 13f.) der menschliche Anteil auf ein Minimum reduziert, wie Vers 10 zeigt: Nicht einmal mehr der bestimmte Artikel, der insgesamt elfmal verwendet wird, ist den Arbeitern zu eigen, die assonantisch gleichförmig »schemenhaft [stehen]«. Zahlreiche harte Enjambements (Verse 3/4, 5/6, 7/8, 11–14) schaffen eine raue, industrialisierte Umgebung, in welcher der Mensch kein Agens mehr ist.

Zeugt bereits »Fabrik« davon, dass Rheiner zwar frühexpressionistische Themen und Stoffe aufgreift, er sich diese aber formal souverän aneignet, liefert der »Nachtschnellzug«²⁹⁵ ein weiteres beeindruckendes Exempel seines dichterischen Ringens um eine zeitgemäße Aktualisierung der Sonettform. Im Schema *abba bccb dbd ebe* durchzieht ein Reim alle vier Strophen, die Rheiner aus zahlreichen Tonbeugungen sowie dem Zeilenbruch, den fortgesetzten Enjambements heraus dichtet und die Bewegung, die nächtliche Fahrt des Zuges abbildet. In fortgesetzten Bildern aus der Natur (»Strudel«, »Welle«, »Horizont«) beschreiben die Quartette das »Dunkel der Nacht«, in dem »zwei Lichter« zwar einen Zug andeuten, doch erst die Terzette vereindeutigen die Szenerie durch Bilder der technischen Sphäre (»Wagenkörper«, »Hallentor«, »Bahnhof«, »Räder«) zu einer Bahnfahrt. Durch den Anfangsreim in den Eingangsversen der Terzette (»die angstgestreckten« und »des aufgeschreckten«) sowie die erneute Absenz des lyrischen Ich erhält

²⁹⁴ Vgl. zu »Berlin II« Kapitel 2.1 dieser Arbeit. »Der Gott der Stadt« u. a. in Heym: DS (1964), Band 1, 192.

²⁹⁵ »Dunkel der Nacht, das ruhig schien und fest, | zieht sich zusammen, kreist um eine Stelle | in immer engem Strudel, wildrer Schnelle, | einschlüpfend wie ein Maelstrom. Doch es läßt, || endlich aufschießend wie verrirte Welle, | zwei Lichter blühen aus dem schwarzumrasten | Zentrum des Wirbels. Und aus dem verglasten, | entfachten Horizont bricht das Gebelle || der angstgestreckten Wagenkörper vor, | die aus zerborstner Tiefe in die Helle | einbrausen: ins geduckte Hallentor || des aufgeschreckten Bahnhofs, der erzittert, | im Tanz der Räder schwillt, aufspringt und gelle | berauschte Schreie brüllt und dröhnend splittert.« (DsM, 23).

die Einfahrt des Zuges in den Bahnhof eine bedrohliche Atmosphäre, gänzlich konträr zu der trubelig-quiriligen Stimmung, in der Georg Heym denselben Vorgangs ebenfalls im zweiten Terzett seines »Berlin III«-Sonetts schildert.²⁹⁶

Im nachfolgenden Sonett »Madonna im Abend« verwendet Rheiner erstmals in breiterem Umfang substantivische Komposita, um Neologismen zu bilden;²⁹⁷ zugleich etabliert er einen gänzlich anderen, weniger dunklen Tonfall, der auch die beiden Sonette »Die Straße« und »Der Platz« durchzieht (DsM, 26f.). Formal in den Reimschemata *abba cddc efe gfg* beziehungsweise *abba cddc efe fef* eher konventionell gehalten und durch die Titel mittelbar aufeinander bezogen, verklammert Rheiner die beiden bereits vorab in der *Aktion*, allerdings nicht in derselben Ausgabe veröffentlichten Sonette durch eine gedichtübergreifende Anadiplose miteinander. Wie im »Valse chaloupée« verschmelzen in der »Straße« zunächst »Mensch und Ding« (V. 8) miteinander, wodurch unbestimmt bleibende »Wesen« ungehindert in das in Personal- und Possessivpronomen zwölfmal präsente lyrische Ich »leicht und einfach« (V. 6) eindringen können. Die Dingwelt wird anthropomorphisiert, sodass sich im ersten Terzett »[d]ie Häuser neigen [...], mein Ohr zu küssen« (V. 9), weshalb das Ich im zweiten Terzett unbeeindruckt davon bleibt, dass seine Freunde es ignorieren, wie das Enjambement akzentuiert. In polysyndetischer Verbundenheit gelangt es zu einem Zustand der klaren inneren Ruhe: »Dann kommen Freunde sprudelnd mir entgegen | und gehn vorbei. Doch ich bin ganz erhellt | und groß und klar, und wag nicht mich zu regen.« (V. 12–14). Hieran knüpft – durch die wiederholte adversative Konjunktion »doch« unterstützt – anadiplosisch »Der Platz« an:

Ich wag nicht mich zu regen. Doch der Platz
dreht leise sich in meine weite Brust.
Im Innern blüht mir weiß und unbewußt
der hohen Bogenlampen langer Satz.

In ihrer Mitte schweb ich lächelnd auf. 5
Aus meinen Händen fällt ein schmaler Regen
auf bunter Bahnen glückliches Bewegen,
und viele Menschen blicken still herauf.

Ich aber sauge aus beglänzten Läden,
aus Mensch und Haus, Getier und Untergrund, 10
der schwirrenden Gefühle Silberfäden.

Tief in sie eingehüllt bin ich ganz bunt
und wunderbar erlöst und ohne Schäden,
und kreise wie ein Mond am Himmelsrund.

In souveräner assonantischer Klanggestaltung verschmilzt das Ich gänzlich mit seiner Umgebung, nimmt die Dinge in seinem »Innern« auf, versichert sich gleichwohl im ersten Vers jeder Strophe seiner selbst. Die jeweils zugeordneten Verben

²⁹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

²⁹⁷ Hierzu zählen neben »Muttergottes-Bildes« »Licht-Gefildes« und »Häuser- Meer« (DsM, 24).

beschreiben eine Entwicklung des Ich: Wagt es zunächst nicht, sich zu rühren, und ist es auf die Vorgänge in seinem Inneren bedacht, öffnet es sich sukzessive der äußeren Welt und »schwebt« lächelnd auf, um sie sich sodann zu Beginn des ersten Terzetts anzueignen. Das adversatorisch herausgestellte Ich »saugt« assonantisch intensiviert die Welt in sich ein, wobei der Prozess, mit dem sich das Ich »Nahrung aus der Welt«²⁹⁸ aneignet, reziprok bei Rheiners Zeitgenossen Ernst Blass zu finden ist.²⁹⁹ Dergestalt wird dem Ich die »weiß[e]« Welt »bunt«, und es selbst ist zuletzt darin »eingehüllt« und polysyndetisch intensiviert »wunderbar erlöst«.

Rheiner verwendet das Polysyndeton auch in seinem Sonett »Sommernacht« (DsM, 30), das nach einem kurzen Intermezzo zweier Paris-Gedichte folgt, um die Einheit des Ich mit seiner Umgebung zu akzentuieren, wie das erste Terzett nahelegt: »Wir sind im Felde. Fühlen Nacht und Stadt | und Mensch und Morgen in Amerika | und Zimmer, daseins-toll und sehnsucht-matt. || Und du bist Frau. Du Mann« (V.9–12). Es verwundert folglich nicht, dass die abschließende Vereinigung von Frau und Mann glücklich endet. Klängen die Quartette im schlagreimenden wie assonantischen »entstehn, vergehn in wechselnden Verstecken« (V.8) aus, setzt die adversative Wendung des Schlussverses einen nunmehr durchweg positiven Höhepunkt: »... Doch jetzt entstehn wir, leis und triumphal!« (V.14).

Von einem solch symbiotischen Geschlechterverhältnis zeugt sodann insbesondere der vierteilige Zyklus »Balkon-Ekstasen« (DsM, 32–35), von dem Rheiner die Gedichte I bis III in der syllogistischen Sonettform verfasst. Sind die »Balkon-Ekstasen« I und II im identischen Reimschema *abba cddc efe gfg* gehalten, variiert er dieses im dritten Sonett abermals eigenständig: Der eingeschlossene Reim des ersten Quartetts wird zum umarmenden des zweiten und eröffnet darüber hinaus beide Terzette (*abba baab bcc bdd*). Eine formal wie rhythmisch freiere fünfzeilige Dichtung beschließt den Binnenzyklus sodann kontrapunktisch; in ihm verändert sich die Grundkonstellation zwischen Mann und Frau so grundlegend, dass Rheiner auch die Form variiert: Nähern sich das lyrische Ich und seine »Geliebte«³⁰⁰ im Laufe der Sonette an, haben sich zuletzt »[u]nsre Hände [...] | [...] mit der Inbrunst der Dinge gefüllt« (IV, 4f.), und die Schlussverse – »Und nah,

²⁹⁸ Johann Wolfgang Goethe: »Auf dem See«. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung, 1. Band. Weimar 1887, 387, bzw. J. W. G.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung, Band 1: Gedichte 1756–1799. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt/M. 1987, 169.

²⁹⁹ Ernst Blass: »An Gladys«. In: E. B.: Die Strassen komme ich entlang geweht. Heidelberg 1912, 11 (wieder in: Kurt Hiller [Hg.]: Der Kondor. Heidelberg 1912; Pan 2 [1912], Nr. 29, 823; Rudolf Kayser [Hg.]: Verkündigung. Anthologie junger Lyrik. München 1921, 24; Heinrich Eduard Jacob: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin 1924, 52), V.9–11: »Die Straßen komme ich entlang geweht, | Die Lichter scheinen sanft aus mir zu saugen, | Was mich vorhin noch von den Menschen trennte«.

³⁰⁰ »Balkon-Ekstase I«, V. 11. – Im Folgenden wird lediglich mit römischer Ziffer auf die Nummer des Gedichts, mit einer arabischen auf den jeweiligen Vers verwiesen.

sehr nah | blüht zwischen uns ein Kind | und winkt | zu unsern beseligten Augen empor« (IV, 11–15) – legen die Geburt eines gemeinsamen Kindes nahe.

Wie weitere Gedichte situiert Rheiner dieses Tetrptychon in der von ihm bevorzugten abendlich-nächtlichen Szenerie:³⁰¹ Dem »Abend« (I, 1) folgen alsbald »Sterne« (I, 13; II, 12; III, 5) und ein »Mondschein-Bogen« (III, 12), die in der »Nacht« (II, 10) gut zu sehen sind. Die Gedichte sind alle in ihren ersten Quartetten auf dem Balkon (I, 1; II, 1; III, 2) situiert und erweisen damit einem Bauwerkselement Reverenz, das mit dem Wachstum der Städte zu einem architektonischen Charakteristikum geworden war. Es markiert den baulichen Begegnungspunkt des privaten mit dem öffentlichen Raum und symbolisiert das Bindeglied zwischen Innen und Außen, was dementsprechend auch in der zeitgenössischen Dichtung und Sonettistik reflektiert wurde.³⁰² Semantisch eng gefügt umkreisen die Sonette in Variationen die Annäherung des Ich an ein Du, das als »Geliebte« apostrophiert wird. Die Distanz zwischen dem Ich und den Frauen, die sich im ersten Quartett des ersten Sonetts offenbart (»Im Abend heben sich von den Balkonen | Frauen empor«; I, 1f.), wird an derselben Stelle des zweiten Sonetts rasch überwunden (»Mit weißen Frauen weh'n wir vom Balkon«; II, 1). Diesen Eindruck unterstützt die Semantik der Körperlichkeit: Lässt das erste Sonett noch Reste eines Schönheitspreises erkennen (»deiner Augen Leuchter-Kronen«, »deines Munds«, »deines Handgelenks Musik«; 4, 8, 10), teilen das lyrische Ich und seine Geliebte im Folgenden im pluralischen Wir nicht nur ihr »Dasein« (II, 8), sondern verbinden sich auch in »unsren Stirnen«, »unser[m] Herz«, »unsre[n] Lippen«, »unsre[r] Hand«, »unsren Blicken«, »unsre[n] Herzen« und »unsre[n] Häupter[n]« (II, 4f., 9, 13; III, 1, 4, 13).

Die Beziehung der Liebenden ergibt sich aus ihrer wechselseitigen Verbindung mit den Dingen und mit der Welt. So kann die Dingwelt selbst ein Eigenleben entwickeln, was sich in den reflexiven Vorgängen »Schon schimmert sich ein Stern in uns hinein«, »Die Gärten nähern sich uns ungenau«, »Die Straßen schmiegen sich

³⁰¹ So überwiegen im Blick auf Rheiners Sonette die Nennungen des Abends (20) den Morgen (12) und der Nacht (44) den Tag (18).

³⁰² Zu den sonettistischen Balkondichtungen des Expressionismus zählen etwa die Gedichte von Ernst Blass: »Sonntagnachmittag« (in: Die Aktion 1 [1911], Nr. 14, 427; wieder in: E. B.: Die Strassen komme ich entlang geweht. Heidelberg 1912, 15; Der Kondor. Hg. von Kurt Hiller. Heidelberg 1912, 22), Max Herrmann-Neisse: »Eines dicken Weibes Flucht« (M. H. N.: Gesammelte Werke [= GW]. 10 Bände, hier Band 3: Schattenhafte Lockung. Hg. von Klaus Völker. Frankfurt/M. 1987, 221; außerdem in: DLA, A: Herrmann-Neisse, 59.1136; DLA, A: Herrmann-Neisse, 60.1006, 50; DLA, A: Herrmann-Neisse, 60.1073/26), Georg Heym: »Berlin VI (Vorortbahnhof)« (in: Herold 2 [1910], Nr. 39, Beilage [3]; wieder in: Der Feuerreiter 1 [1922], H. 2, 61f.; Heym: DS [1964], Band 1, 102; G. H.: Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. 2 Bände, hier Band 1. Tübingen 1993, 369) sowie die Zyklen »Traum vom Balkon« (Neue Rundschau 28 [1917], 1537f.; weitere Nachweise in der Sonettbibliographie in Kapitel 6.2 dieser Arbeit) und von Paul Zech: »Vorstadtbalkon« (in: Saturn 4 [1914], H. 5/6, 138–141; wieder in: P. Z.: Der feurige Busch. Neue Gedichte [1912–1917]. München 1919, 48).

an unsre Lippen« oder »Balkons schaukeln sich uns mild entgegen« (I,6; II,3, 9; III,2) offenbart. Aus dieser weltverbundenen Permeabilität resultiert eine grundlegende Harmonie, was durch den ruhig dahinfließenden, nur selten tongebeugten jambischen Fünfheber ebenso unterstützt wird wie durch den deutlich reduzierten Einsatz von Enjambements; bis auf den Übergang der beiden letzten Terzette bildet überdies jede Strophe eine in sich geschlossene syntaktische Einheit.³⁰³ Rheiner erprobt in dem Binnenzyklus durch geschickte Zusammenstellung mehrerer Gedichte die Weitung der Sonettform zu einer größeren, gewissermaßen erzählerischen Einheit, wobei die Einzelgedichte einerseits ihre Eigenständigkeit bewahren, andererseits durch semantische Bezüge eng gefügt werden und in ihrer syllogistischen Grundanlage das Fortschreiten der Beziehung zwischen dem Ich und seiner Geliebten abbilden.

*

Kontrapunktisch zur positiven Grundierung des »Träumenden Tags« setzt Rheiner die sechzehn Gedichte der »Drohenden Nacht«, des zweiten Teils des *Schmerzlichen Meeres*, von dem genau die Hälfte Sonette sind. Wiederum experimentiert er mit unterschiedlichen Reimschemata, wobei in »Ausbruch des Wahnsinns«, »Regen-Morgen« und »Dämmerung« abermals die ungewöhnliche Verbindung von umarmendem Reim und Kreuzreim in den Quartetten augenfällig ist (*abab cbbc ded fef*, *abba caca def def* und *abba acac ded fef*), die als spezifische Erweiterung des formalen Repertoires durch Rheiner gelten kann.

Eröffnet wird die »Drohende Nacht« von einem motivischen Vorgänger von Rheiners allerletztem Gedicht,³⁰⁴ dem Sonett »Schnee«.³⁰⁵ In ihm nähert er sich (etwa im zweiten Quartett) einerseits dem zeittypischen Zeilenstil an, sodass die vierzehn Verse insgesamt aus sechzehn Sätzen bestehen; andererseits verwendet er die knappen syntaktischen Einheiten nicht als starres Korsett, sondern löst sie, falls nötig, durch Enjambements auf. Dasselbe gilt für den Rhythmus, die Länge der Verse und die Versschlüsse: Durch einzelne Tonbeugungen wie die Doppelsenkung »unsere Scheiben« (V.2) aufgelockert, variiert die Verslänge im ersten

³⁰³ Das strophenübergreifende Enjambement in III, 11–13 (»Wir fühlen es gewiß: nun wird sich bald || ein Mondschein-Bogen wie ein tiefer Segen | um unsre Häupter schmiegen voller Duft«) wird indes dadurch gemildert, dass V. 12 über den Endreim mit den Quartetten wie Terzeten verbunden ist, was den Zeilenbruch nicht ganz so hart erscheinen lässt.

³⁰⁴ Verfasst am 10. März 1925 bittet Rheiner darin: »Komm, holder Schnee! Verschütte dies schwere Herz! | Mit deiner Gnade zaubre die Träne starr, | so aus der ewigen Quelle rinnet, | täglich geboren, geliebt noch immer. || O gib, daß mir aus dieser verlorenen Qual, | der bitteren, werde das große, das ernste Grab, | darin ich mich zur Ruhe finde: | weinende, liebend erlöste Seele.« (AdK, Rheiner, 41; K, 172).

³⁰⁵ DsM, 39: »So fühle, wie dies dunkle Zimmer sinkt! | Der schwere Himmel klopft an unsere Scheiben. | Der fahlen Felder weite Fahne winkt | und will ein weißes Heer uns nähertreiben. || Ein Rabe schreit. Wir sinken tiefer tief. | Die Stirnen leuchten und ein Schweigen reift. | Die Bäume stehen schlafend schwer und schief. | Verlorene Allee ins Leere greift. || Der Mond steigt nieder. Ist ein Vogel. Hockt | am Fensterbrett. Gefährte uns auch jetzt; | sein Blick ist Süße, und sein Scheinen lockt.« (V. 1–11).

Quartett zwischen zehn, elf und zwölf Silben bei abwechselnd männlichen und weiblichen Endungen, bevor sich das Gedicht im durchgängig männlich schließenden jambischen Fünfheber beruhigt. Darüber setzt sich wiederum das zweite Terzett, das den titelgebenden Schnee bringt, deutlich hinweg:

Der Schnee hat leis sich uns ins Haar gesetzt.
Mit kleinen Sternen ist das Haupt gelockt,
die schmelzen hin mit süßem Lied. Sind Träne, die uns netzt.

Die bedrohliche Dunkelheit der Quartette weicht einer gelösten Entspannung, die im »süße[n] Lied« eine überbordende poetologische Produktivität entfaltet, was sich in zwei zusätzlichen Hebungen des Schlussverses niederschlägt, wobei in dem produktiven weißen Schneegestöber auch das symbolisch verschlüsselte Kokain seine Wirkung entfaltet – jene Droge, »das fatale Wort, das riesenhaft über die Firmamente dieser seiner Nächte gespannt war und (im Klang schon erbarmungslose Maschine) ihn langsam zerhackte: – *Kokain! ... Ko-ka-in!*«. ³⁰⁶

Dem Intermezzo einer formal eher konventionellen und semantisch eher epigonalen neoromantischen »Nocturne«, in der sich Georg Trakls Sonett »Sabbath« mit Georg Heyms »Vorstadt« zu verbinden scheint und die in brutalen Bildern den Übergang vom Abend zur Nacht schildert, folgt ein Block von vier Sonetten, in denen Rheiner erneut mit unterschiedlichen Verlängen und Reimschemata aufwartet. Exemplarisch lässt sich dies an »Ausbruch des Wahnsinns« (DsM, 44) verdeutlichen. Mag es thematisch an Heyms »Die Irren« denken lassen und fast wie ein Rollengedicht des wahnsinnigen Nietzsche wirken, ³⁰⁷ ist sein Aufbau eigenständig und belegt Rheiners innovative Aneignung und Weiterentwicklung der Form:

Setzt Fackeln auf! Die wilden Sterne kommen
und dringen auf mich ein.
Wer hat mir mein Gesicht genommen?
Sind diese Hände mein?

Die Fenster grinsen. Nasse Bäume lungern
im Regen mir herein. 5
O, viele Kinder schreien
und hängen im Geäst und hungern.

Die matte Sonne ist wie eine Spindel
in Schmerzen lang-gezerrt. Der Wind 10
zerbricht die Luft. *Ein fabler Flammen-Schwindel*

³⁰⁶ Walter Rheiner: Kokain (Anm. 236), hier zit. nach K, 200.

³⁰⁷ Neben »Die Irren. Variation« und den »Irren im Garten« finden sich bei Georg Heym drei titelidentische Gedichte »Die Irren« sowie ein sechsteiliger Zyklus, ebenfalls »Die Irren« überschrieben; vgl. Heym: DS [1964], Band 1, 91, 253–258, 262–264, 402f., 418 und 449. – Vgl. ausführlich Steffen Hannig: Dionysos im expressionistischen Jahrzehnt. Ewiger Trieb, Künstlertum und Gemeinschaftsvision bei Georg Heym, Franz Kafka und Franz Werfel. Würzburg 2020 (zugl. Berlin [Diss.] 2019), 145–190.

*umarmt mich heulend. Alles ist
zerflossen wie ein tot-gebornes Kind. –
Nur ich bin aufrecht und ein neuer Christus!*

Rheiner kombiniert in den Quartetten nicht nur einen umarmenden Reim mit einem Kreuzreim, sondern behält einen Reim bei (*abab cbbc*). Doch vor allem sind die unterschiedlichen Verslängen auffällig, die zwischen drei und fünf Hebungen beziehungsweise sechs und elf Silben variieren, und dieser Wechsel von Lang- und Kurzversen zeugt vom Ausbruch des Wahnsinns. Dass die Verse 12 und 14 nur reimten, kürzte man bei dem letzten Wort des Gedichts die letzte Silbe, fällt hierbei ob der changierenden Längen kaum auf, doch wird dieser formalblasphemische Akt nicht vollzogen. So schildert im ersten Quartett das lyrische Ich – nach der einleitenden Apostrophe mit der Aufforderung nach Fackeln, die zugleich eine Bitte um Licht ist – im Enjambement der Verse 1 und 2 den anfallartigen Beginn seiner psychischen Störung. Zwei Fragen belegen, dass das Ich zwar in sich gefangen von sich selbst getrennt ist, doch noch zu dieser schonungslosen Selbsterkenntnis in der Lage ist. Demgegenüber schildern die Verse 5 bis 13 in überfließenden Enjambements die Psychose des lyrischen Ich, die in dem vermessen-wahnberauschten Schlussvers gipfelt.

Bewegt sich dieses Sonett an der Grenze von Wirklichkeit und Wahn, beschreiben die beiden folgenden Sonette »Im Einschlafen« und »Im Aufwachen« die Grenze zwischen Tag und Nacht, Wachbewusstsein und Schlaf, wie die formal wiederum markanten Eröffnungsquartette von »Im Einschlafen« (DsM, 45) andeuten:

(... Verhängt mit Schatten alle meine Sonnen...)
Der Raum bricht hämmernd in mein Zimmer ein.
Jetzt ist das Sein
mit schwerem Schlag auf mich herab geronnen!

Und lange dämmernd, träufend, nacht-ersonnen, 5
dringt alles Außen prall zu mir herein
und wird ganz Ich: wird Arm, wird Bein...
Von Aufgeschrecktem bin ich eingesponnen!

Trotz der eingangs geäußerten Sehnsucht nach Dunkelheit ist der Schlaf keinesfalls erholsam, sondern auch in den folgenden Terzetten von alpträumen Visionen durchdrungen. Sehnte sich das Ich in früheren Gedichten nach der Verbindung mit den Dingen, leidet es nunmehr darunter, dass »das Sein« und »alles Außen« nicht nur zu ihm »herein« dringen, sondern zu seinem Wesensanteil werden, den in diätetischer Aposiopese angedeuteten Extremitäten. Es scheint, als habe es gewissermaßen einen Schutzfilter verloren, der es von dem »Sein« trennte und ihm ein eigenes Dasein ermöglichte. Doch erscheint dieser Verlust angesichts der formalen Wucht, mit der das Sein agiert, durchaus nachvollziehbar. Denn obgleich sich in Vers 2 zwar semantisch ankündigt, dass sich die binnenreimende Harmonie (»mein«/»ein«) nicht halten wird, überrascht der nahezu gewalttätige

Einbruch dennoch: In der Zusammenstellung von vier einsilbigen Wörtern in einem radikal verkürzten Zweiheber, in der tonangebenden und zeitadverbial akzentuierten Dringlichkeit bereitet Vers 3 jenen alliterierend »schwere[n] Schlag« vor, von dem sich das Ich nicht mehr erholen wird. Daher ist auch sein eingangs der Terzette unternommener assonantisch eindringlicher Versuch, sich davon zu befreien (»Und ich will schreien, doch mein Schrei versinkt | im greisenhaften Heer, das um mich drängt«, V. 9f.), zum Scheitern verurteilt. Aus derart unruhigen Träumen erwacht, kann man es dem Ich kaum verdenken, dass es »Im Aufwachen« (DsM, 46) in drei strophenübergreifenden rhetorischen Fragen dem Tag skeptisch gegenübersteht,³⁰⁸ bevor es sich in den Terzetten tagträumend hinfort sehnt und, wie die Schlussverse verdeutlichen, einem dionysischen Leben als Satyr nicht abgeneigt ist: »Dort will ich hausen als ein dunkler Schrat | und meckernd lieben und mit Hufen scharren...« (V. 13f.).

Dass diese Skepsis berechtigt ist, zeigt ein Blick auf die beiden unmittelbar folgenden Sonette »Regen-Morgen« (DsM, 47) und »Dämmerung« (DsM, 48), die durch ihre Kombination aus Kreuz- und umarmendem Reim in den Quartetten auch formal zusammengehören (*abba caca def def* und *abba a cac ded fef*). Beide sind bereits durch ihren tageszeitlichen Bezug in einer transitorischen Phase angesiedelt, an der Grenze von Tag und Nacht, und beide benennen in ihrem jeweils zweiten Vers mit dem Fenster ein Symbol, das die Trennung wie Verbindung des Innen mit dem Außen betont: Während hier ein Licht »die matten Fenster einzudrücken« scheint, klopft dort ein metaphorisch überformter wie missgestalteter Mond »dumpf an meine angst-erbebten Fenster«. Das leitmotivisch in weiteren Sonetten der »Drohenden Nacht« wiederkehrende Fenster ist jedoch zu schwach, um die Einflüsse der äußeren Welt abzuhalten.³⁰⁹ Im »Regen-Morgen« verschmelzen die wiederum bereits entindividualisierten Menschen mit den Dingen, erstarrten, sobald sie durch die Tür ihren schützenden Innenraum verlassen haben: »Die Menschen quellen mit gewölbtem Rücken | grau-spröde durch die Türen und verglasten.«³¹⁰ In einem harten, inversorisch vorbereiteten strophenübergreifenden Enjambement werden sie dessen beraubt, »was letzte Süße schien, die sie besaßen: || Heimat des Schlafs!« (V. 8f.). Schildert das erste Terzett ihr kümmer-

³⁰⁸ »Mein roter Schlaf ist nun verdröhnt. | Was werden meine Augen finden, | wenn sie sich öffnen? Wird aus den Gewinden | am Fenster neu der Tag herstürzen, unversöhnt, || wie ein Erschlagener, der mein Schreien höhnt | mit wächsernem Gesicht und blutgen Grinden? | *Werd wieder ich am Leben, wie an Rinden, | mit morschen Zähnen nagen*, hingestöhnt || wie das Geständnis einer Übeltat?...« (V. 1–9, Kursivierung im Original).

³⁰⁹ Vgl. »Schnee« (»Der Mond steigt nieder. Ist ein Vogel. Hockt | am Fensterbrett«, V. 9f.), »Ausbruch des Wahnsinns« (»Die Fenster grinsen«, V. 5), »Im Einschlafen« (»Das Fenster schwindet«, V. 11) und »Im Aufwachen« (»Wird aus den Gewinden | am Fenster neu der Tag herstürzen, unversöhnt[?]«, V. 3f.).

³¹⁰ V. 3f. – Auch im folgenden Sonett »Dämmerung« verbindet sich die menschliche Sphäre brutal mit der Dingwelt; nachdem die »Schleier-Nacht« das lyrische Ich »fest« umspannen hat, wird es inversorisch eindringlich quasi gekreuzigt: »Verbogen, regungslos, | durchkreuzt mich schräg, wie tausendfacher Dorn, | der Sterne und der Lampen spitzer Stoß« (V. 6–8).

liches Dasein, grenzt sich das zweite Terzett hiervon adversativ ab und macht in der alliterierend intensivierten semantischen Inversion einer weltumspannenden, ja -überschreitenden quasi apokalyptischen Vision deutlich, dass ein Entrinnen unmöglich ist: »Doch kommt der Himmel schnell herabgeschossen, | die Erde, schmach-geschändet, mißgestalt, | in seinen dröhnenden Morast zu schlürfen!« (V. 12–14).

Diese düstere Metaphorik führt das Sonett »Dämmerung« fort, das in seinen vier Strophen den Verlauf der Nacht vom Abend im ersten Quartett bis zum anbrechenden Morgen im zweiten Terzett schildert, wobei dem Schlaf nichts Friedliches eignet. Eigentlich könnte es erlösend sein, dass die adversative Schlusswendung vom Beginn des zweiten Terzetts bereits auf Vers 11 vorverlegt wurde, doch bringt der animalisierte »Tag, ein frisches Tier« (V. 14) keine Befreiung für das lyrische Ich.³¹¹ Und auch in der »Ahnung Golgathas« (DsM, 51)³¹² variiert Rheiner die bekannten Motive der unbestimmt bleibenden »Menschen« (V. 3) und des »Zimmer[s]« (V. 5) in einer Tageszeit des Übergangs »abends, wenn die Dinge hell verglasen«, V. 8), sodass das Ich dem »Sein« der Dinge »entgegen[zittert]« (V. 9). Dergestalt wesenlos ist es »ohne Willen, wolkenhaft bereit, | namenlos mich vor sie hinzulegen« (V. 10f.), und ahnt sein binnenreimend losgelöstes »Los durch Raum und Zeit, | kaum noch irdisch« (V. 13f.). »Ströme und Häuser, Wirbelwind und Sterne« (DsM, 55) ziehen in das Ich ein. »Verwesen wir?«, fragt es gegen Ende der »Drohenden Nacht«, um zunächst zu einer Erkenntnis zu gelangen, die gleichwohl nur in eine neue Frage mündet: »Und wir sind Stoff und Äther. Wer formt uns?« (DsM, 54).

*

Die Antworten könnten die »Buchten der Demut« geben, der dritte Teil der »Mystischen Insel«. Er umfasst sechzehn Gedichte, darunter drei Diptychen, zwei Triptychen und ein Pentptychon, mit »Erstorbene Frau IV«, »Jungfrau«, »Entfernung I« und »Liebesgedicht« indes nur vier Sonette. Mit ihnen erweitert Rheiner jedoch abermals sein thematisches wie formales Repertoire: Nach bislang fast durchweg jambischer Grundierung erprobt er trochäische Rhythmen (»Erstorbene Frau IV«), verfasst mit »Erstorbene Frau I–V« den umfangreichsten Binnenzklus der »Mystischen Insel«, verwendet innerhalb der Gedichte stärker unterschiedliche Zeitebenen und fügt den sonettistischen Kombinationsmöglichkeiten eine weitere hinzu (»Liebesgedicht«, *abba baab cdc cdc*); mit »Jungfrau« strukturiert er erstmals ein Sonett sogar lediglich durch drei Reimpaare (*abba abba cac cac*), wobei der a- und b-Reim überdies assonantisch aufeinander bezogen sind. Vor allem aber widmet er sich in den »Buchten der Demut« einem klassischen Thema des Sonetts, das bislang eher vernachlässigt wurde: der Liebe.

³¹¹ Vgl. hierzu »Nähe« mit dem Schlussvers: »Ich, neu vom Tag zerschellt« (DsM, 50).

³¹² Vgl. zum Motiv des Kreuzigungshügels, der Schädelstätte (nicht zuletzt unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs) die Gedichtsammlung von Paul Zech: *Golgatha. Eine Beschwörung zwischen zwei Feuern*. Hamburg und Berlin 1920.

»Erstorbene Frau« schildert deren Entstehen und Vergehen. Beschreibt das erste Gedicht die Hingabe einer ungenannt bleibenden Frau, die sich »allen Dingen schenkte« (DsM, 59), trifft diese im zweiten auf ihren Geliebten, der sich im dritten wieder fortbegeben hat. Im vierten Sonett löst sich die Verbindung mit der Dingwelt auf, die das erste Gedicht etablierte, paradigmatisch gefasst im Eingangsvers des zweiten Quartetts: »Fenster ging, sie zu verlassen!«. ³¹³ Dass es Rheiner weniger um eine konkrete Beziehung als vielmehr um eine Vermessung der Liebe als anthropologischer Konstante geht, zeigt sich daran, dass »sie« und »er« schablonenhaft gezeichnet und durch keine Attribute oder adjektivische Beschreibungen näher präzisiert sind. Vielmehr kommen sie nur in ihrer wesenhaften Ganzheit vor, was sich auch auf die Umwelt überträgt, in welcher »der Mensch« (V. 1) oder nicht näher bestimmte »Tiere« (V. 3) auftauchen. Der Trennungsschmerz ist so groß, dass das lyrische Ich verstummt, weshalb der Eingangsvers verblos bleibt; nach dem doppelten Abschied von den Dingen und der Dinge von ihr stirbt »sie« in dem anaphorisch bereits durch Vers 4 vorbereiteten und sich paromoiotisch verdunkelnden Schlussvers: »sterbend sank sie, Tang im Haar, zum Grund!«. Im Blick auf das letzte Gedicht des Binnenzyklus bleibt unklar, ob ihr opheliagleicher Tod tatsächlich eintritt oder nur metaphorisch ist. Das folgende Diptychon »Entfernung« (DsM, 75) verhandelt gleichfalls die Geschichte einer Liebe und Trennung, akzentuiert jedoch vor allem die innere Distanz zwischen den Liebespartnern. ³¹⁴

Demgegenüber beschreibt »Jungfrau« (DsM, 64) die Geschichte einer Annäherung zwischen dem lyrischen Ich, das in den Quartetten rückblickend sinniert, und einem »Reiter« (V. 9), der in den Terzetten zu nahen scheint. Zwischen präteritalen Rückblicken und präsentischem Konstatieren verbindet Rheiner erstmals zwei Zeitebenen miteinander:

Ich bin nur Saum. Ich habe stets geträumt.
 Mein Haar verfliegt im Herbst-Wind unter Bäumen.
 Der Wald ist fremd. – Enteil ich? – Soll ich säumen? –
 Was wird im Flüster-Holz emporgeschäumt?

Ich sah es nicht. Ich hab die Welt versäumt. 5
 Mein Haar ist glatt von meinen matten Träumen,
 und niemals fühlt' ich Becher überschäumen.
 Nie hat ein Bild in mir sich aufgebaumt.

³¹³ Vgl. auch weitere Belegstellen, wobei sich die Dingwelt insbesondere in Bauwerkselementen materialisiert: »Stumm der Mensch, und grau die Wand! | Feuchter Zug weht in dem Raume«, »Von den Möbeln fernes Wehen | schien sie heftig anzufassen!–«, »Alle Brücken müd gebrochen, | an der Türe fremdes Pochen« (V. 1f., 7f., 12f.).

³¹⁴ In den Quartetten blickt das lyrische Ich auf die als glücklich empfundene gemeinsame Vergangenheit zurück (»Einst warst du noch dem Glanz der Abende verwoben, | warst naher Himmel, der im Blau vergeht«, V. 1f.), während das Wiedersehen in den Terzetten dem Ich die Tränen in die Augen treibt (»die welten-voll in Gärten ich geweiht!«, V. 12), bevor die Schlussverse von größtmöglicher Distanz zwischen Ich und Du künden: »*Mein Du ist fern von dir* auf überhangenen Wegen: | ein Schleier, der ins Transzendente scheint« (V. 13f.).

Das lyrische Ich eröffnet die syntaktisch kleinteiligen Quartette mit einem formelhaften Bekenntnis, nur »Saum« zu sein und somit nie das Eigentliche, die Substanz, aus der die Dinge sind. Aufgrund dieser lokal peripheren Situation glaubt das Ich in einer versübergreifenden *Figura etymologica*, die »Welt versäumt« zu haben. Vielmehr flüchtete es sich stets in Traumwelten (V.1, 6), sodass es ob der Herausforderungen der Umwelt (V.3) etwas ratlos wirkt, wie die drei Fragen des ersten Quartetts verdeutlichen. In doppelt artikulierter Ausschließlichkeit hat es »niemals«, »[n]ie« eine Form exzessiver Maßlosigkeit erfahren, sodass sich auch kein (möglicherweise poetologisch zu deutendes) »Bild« einzustellen vermag (V.7f.). Doch konterkarieren die Quartette zumindest formal diese Aussage: Die assonantische Engführung der Reimwörter, die *Figurae etymologicae* »Saum«/»versäumt«, »geträumt«/»Träumen«, »Bäumen«/»aufgebäumt«, »emporgeschäumt«/»überschäumen«, das paronomastische Spiel mit »Saum«/»säumen« und »versäumt«/»überschäumen«, alliterierende Anklänge in zahlreichen Versen, die tongebeugte rhythmische Auflockerung in Vers 8, die anaphorische Verklammerung der Verse 2 und 6 sowie die mitunter paromoiotisch unterstützte, grundierende i-Assonanz, die in den Versen 2 und 8 gipfelt, zeugen von Rheiners souveränem Gestaltungsvermögen. Dass sich auch das lyrische Ich gewissermaßen zu befreien weiß, legen die Terzette nahe, welche die syntaktische Kleinteiligkeit unter anderem in einem Enjambement polysyndetisch großzügig auflösen.

In nicht minder feinsinniger klanglicher Gestaltung, die bereits zeitgenössisch als ein Wesensmerkmal seiner Dichtung erkannt wurde,³¹⁵ stimmt Rheiner sein inniges »Liebeslied« (DsM, 77) an, das in den Quartetten durch die Umkehrung von umarmendem und eingeschlossenem Reim (*abba baab*) die Verschmelzung der Liebenden zeigt:

Des Mondes Sichel, die mir innig glänzt,
entschwebte deinem Haar sie letzte Nacht?
Du bist das Weite, das mich müde macht
und mich ins Weltall auflöst unbegrenzt.

O innerer Frühling, der mir schäumend lacht! 5
Langsamer Schwung des Kleids, der mich umkränzt!
Die du mein Hohes und mein Tiefes kennst,
welch großes Wunder hat dich dargebracht? –

Dein Blick ist mir ein dichter Lauben-Gang,
in dem ich wandle, leis und unbeschwert, 10
in seiner Bläue dunklem Abend-Klang.

Und deine Hände sind mir ein Gesang
von fernen Freunden, wie im Traum gehört,
der stets sich nähert, kühl wie Meer und Tang.

³¹⁵ Vgl. Schwab: [Rezension] (1919).

In der Apostrophe des lyrischen Ich wird das Wesen der Liebe umkreist, insbesondere jedoch deren Wirkung auf das Ich, das in Personal-, Possessiv- und Reflexivpronomen zehnmal präsent ist, während das angesprochene Du nur fünfmal erwähnt wird. Zwei rhetorische Fragen rahmen die Quartette, die zugleich den Gefühlsüberschwang des Ich artikulieren; anders als zuvor der »Jungfrau« lacht ihm »schäumend« nicht nur ein »innrer Frühling«, sondern es erfährt die erdenthobene, »unbegrenzt[e]« »Weite« eines womöglich zum Küssen stets bereiten Mundes, es genießt die tongebeugte Verlangsamung im »Schwung des Kleids«. Das Ich weiß, dass seine Stärken wie Schwächen dem Du bekannt sind (V.7), sodass es aus einer sicheren Position heraus agieren kann. Dies führen die Terzette fort, die sich durch die i-Assoziation in ihrem Eingangswort auf Vers 1 beziehen. Zugleich beruhigt sich die Szenerie, denn obwohl das Ich noch immer ausschließlich auf das Du bezogen ist (V.9f.), kann es diese Beziehung fortan »leis und unbeschwert«, gewissermaßen befreit genießen. In diätetischen Resten eines Schönheitspreises (»Haar«, »Blick«, »Hände«) klingt die Feier einer synästhetisch vermittelten, allumfassenden Liebe (»Bläue [...] Abendklang«, »Hände [...] Gesang«) nahezu bar jeder Erschütterung aus, denn da die »Tiefe[n]« bereits bekannt sind, eignet auch dem Schlussbild »kühl wie Meer und Tang« wenig Bedrohliches.

*

Die sechzehn Gedichte im »Garten der Gestalten« beschließen sodann die »Mystische Insel«. Hier stehen – neben der Schilderung einzelner Menschen³¹⁶ – vor allem die Vertreter anderer Künste und ihre Werke im Mittelpunkt.³¹⁷ Drei Fünftel des »Gartens« mit wiederum drei mehrteiligen Binnenzyklen sind Sonette oder Gedichte, bei denen ein Bezug zur Sonettform naheliegt, und abermals erprobt Rheiner Stilmittel wie etwa die Kombination unterschiedlicher Verslängen, erweitert aber die Mittel seines formalen Repertoires. Nur ein Reimschema wird innerhalb des »Gartens« doppelt verwandt,³¹⁸ während er in acht Gedichten nach einem stets umarmend gereimten ersten Quartett mit unterschiedlichen Reimkombinationen experimentiert. Doch eignet sich Rheiner die Form nicht nur produktiv an, sondern umspielt die Sonettgrenzen und verabschiedet sich

³¹⁶ »Bettlerin«, »Diabolo-Spiel«, »Bettler und Jude«, »Hoboken F«, »Ein junger Mann« (DsM, 99–101, 104, 108f.).

³¹⁷ »Tänzerin«, »Sängerin«, »Pianistin«, »Asta Nielsen«, »Bildnis«, »R. R. Junghanns: Variationen über ein weibliches Thema. Radierung: Kopf«, »Pierrot«, »Ein Maler«, »Ein Schauspieler« und »Ein anderer Maler« (DsM, 89–98, 103, 105–107). – Aus diesem Rahmen fällt »Kaffern-Kraal« (DsM, 102), ein Sonett, in dem sich Rheiner – nicht frei von zeitgenössischen kolonialistisch-exotistischen Klischees – mit Bräuchen der Angehöriger afrikanischer Stämme befasst; möglicherweise könnte der Besuch einer Völkerschau äußerer Anlass hierfür gewesen sein, denn es erwacht »der Himmel Afrikas« nur mehr »in ihren Augen« (V.2), und das Ritual ist lediglich »ein Schein« (V.3) des eigentlich zelebrierten Brauches.

³¹⁸ *abba cddc eef ggf* in »R. R. Junghanns: Variationen über ein weibliches Thema. Radierung: Kopf« und »Ein Maler«.

einerseits von der normativen Vorstellung des Sonetts als einer streng regulierten Form, um andererseits deren Spektrum zu erweitern.

Dies gilt etwa für den Mittelteil des Triptychons »Asta Nielsen« (DsM, 92–95), in dem Rheiner den dänischen Stummfilmstar feiert. Das Eröffnungssonett im traditionellen Reimschema *abba cddc efe gfg* liefert in den Quartetten ein Musterbeispiel des intermedialen Austauschs in der Frühzeit des Films, eines filmischen Dichtens.³¹⁹ Denn in die Beschreibung des Gesichts Niensens, ihrer schauspielerischen Darstellung sowie deren Wirkung auf das lyrische Ich, das im pluralischen Wir der Kinobesucher aufgeht, sind andere Szenen – sozusagen ein filmisches Zwischenbild – mithilfe harter Schnitte in der Parenthese der Verse 4 bis 6 integriert:

Deines Gesichtes bleiche Orchidee
geht in uns auf, wenn du dich kaum bewegst.
Ist über uns, wenn du die Lippen regst
und deine Augen öffnest. (... Dunkler See

blinkt durch die Straßen an die Häuser-Wände, 5
und Wolken ziehn die Stadt zu sich hinauf!...)
Nun wacht der Rhythmus deiner Arme auf
und schwebt vergehend über deine Hände

zu jenem Meer, aus dem dein Auge taucht
und deines Haars Nacht-Krone reif sich rundet. 10

Hieran knüpft der Mittelteil von »Asta Nielsen« semantisch unmittelbar an (»Dein Haar steht wie eine Krone | von Nacht dir um das Haupt«, V. 1f.). Bemerkenswert ist hierbei weniger, dass Rheiner wiederum ein kreuzgereimtes erstes Quartett mit einem umarmend gereimten zweiten kombiniert, sondern dass er sich in der gesamten Durchführung des Sonetts einerseits auf ein einziges Reimpaar beschränkt und andererseits das abschließende Terzett um einen Vers erweitert (*abab abba aba aaab*). Das Gedicht entsteht somit aus der Spannung zwischen der radikalen Reduktion der Endreime und der Erweiterung des vierzehnversigen Korsetts; von einer poetischen Reduktion kann indes keine Rede sein, da Rheiner etwa ohne identische Reime auskommt und sich zahlreicher rhetorischer Figuren bedient; die Reste eines weitgespannten Schönheitspreises in den Bildern einer diätetischen Körpersemantik fallen hierbei deutlicher erotisch konnotiert aus als im ersten Gedicht des Zyklus,³²⁰ den mit dem dritten Teil ein Prosatext beschließt.

³¹⁹ Während narratologisch das filmische Erzählen bereits ein etablierter Terminus ist (vgl. hierzu Stephan Brüssel: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin 2017 [Narratologia 40; zugl. Wuppertal (Diss.) 2012]), ist demgegenüber eine filmische »Dichtweise« in der Lyrik noch nicht ausreichend erforscht. Hinsichtlich der zeitgenössischen Sonettistik ist etwa zu konstatieren, dass die dreißig »Kriminal-Sonette« (Friedrich Eisenlohr/Livingstone Hahn/Ludwig Rubiner: *Kriminal-Sonette*. Leipzig 1913; wieder Stuttgart [u. a.] 1962) vom jungen Medium des Films inspiriert sein könnten.

³²⁰ Das Ich beschreibt über die Quartette hinweg, oftmals verbunden mit dem Possessivpronomen, »Haar«, »Haupt«, »Augen«, »Mund«, »Stirne« und »Schläfen« (V. 1f., 5 und 7f.), bevor es in den Terzetten auf die »Lippen« zu sprechen kommt und bei den »sanften Brüste[n]« (V. 11 und 13) endet.

Mit dem zweiteiligen »Bildnis« (DsM, 96f.) führt Rheiner die formale Errungenschaft von »Asta Nielsen [II]« weiter, wobei das Sonett »Bildnis [I]« diesen Bezug auch in seinen Bildern unmittelbar aufnimmt,³²¹ die in Details gar an den barocken petrarkistischen Katalog der Körperschönheiten denken lassen.³²² Zwar verwendet Rheiner wiederum sieben Reimpaare, hält jedoch an der um einen Vers erweiterten Sonettform fest und integriert diesmal gar eine Weise in das zweite Terzett (*abba cddc efe gfg*):

Am Horizont der Sonne blasses Rad
dreht sich vorbei in geisterhaftem Lauf.
Doch ihre transparente Silhouette
hinwandelt schlafend auf der Felsen Grat.

15

Nicht nur trennt die adversative Wendung in V. 14 das abschließende Couplet von den vorgehenden Versen und verschiebt somit den Akzent der Sonettgrenze an den Schlusspunkt des Gedichts; vielmehr wird durch die Weise die »transparente Silhouette« der im durchgängigen Präsens bedichteten Frau auch formal freigestellt.

In drei weiteren Sonetten wendet sich Rheiner Vertretern anderer Künste und deren Ausdrucksformen zu. Mit der »Tänzerin« (DsM, 89) gelingt ihm ein klanglich ungemein dichtes Sonett, das etwa allein innerhalb von vier Versen durch eine paromoiotisch intensivierte Kombination von Anapher, Schlag-, Anfangs- und Binnenreim die »blitzende[n] Takte« (V. 8) fühlbar werden lässt, zu denen sich die Tänzerin bewegt.³²³ Der präteritale Rückblick des ersten Quartetts weicht in den folgenden Strophen einer imperativischen Reihung, die zuletzt in der Apostrophe an die Tänzerin und ihr entgrenztes Dasein mündet: »Tanze dein Träumen weiter, sei entblüht | dem Ewigen« (V. 12f.).

Neben dem Tanz, der den zeitgenössischen Ausdruck revolutionierte und auch deshalb von Rheiner geschätzt wurde, verweist »Pierrot« (DsM, 103) auf jene Bühnenfigur, die Rheiner von seinem Parisaufenthalt her bekannt gewesen sein dürfte. In dem Sonett, das Rheiner lediglich aus drei Sätzen und zahlreichen Enjambements heraus dichtet, sind Reste des charakteristischen »Masken-Kleids« (V. 9) mit den »schwarz-blau vermalten Augen« (V. 6) erkennbar, während sich das »Lachen« (V. 1) der Theaterfigur in den Terzetten zum »Grölen« (V. 10) steigert. Ist hier das Schauspiel ins Groteske überformt, parodiert Rheiner in »Ein Schauspieler« (DsM, 106) den Typus eines eitlen, selbstverliebten Akteurs, wie es Max

³²¹ Auch hier finden sich mit »Mund«, »Haar«, »Arm«, »Schultern« und »Augen« (V. 5 und 8–11) zahlreiche Körperteile.

³²² So bedichtet Rheiner in V. 3 »ihres Munds Koralle«, was etwa an die »lippen von corall« Heinrich Mühlports (in: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte. Benjamin Neukirchs Anthologie. Nach dem Erstdruck vom Jahre 1703 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten hg. von Angelo George De Capua und Erika Alma Metzger. Tübingen 1970, 68) denken lässt.

³²³ »Warfst deine Arme, schlank und grausam beide, | warfst deinen Körper wirr mir ins Gesicht! || Licht Schreitende auf sommerlicher Heide, | flicht mild dein Lockengold in dies Gedicht.« (V. 3–6).

Herrmann-Neisse in seinen *Porträten des Provinz-Theaters* gelingt.³²⁴ Der Geck genießt das »Masken-Glück geschminkter Illusion« (V. 6), das ihm den Erfolg insbesondere beim weiblichen Publikum sichert: Dieses gibt sich »seinem Lächeln« (V. 4) hin, sodass er sich »[v]ielfach verliebt, in klugen Kreisen [...] | [...] zwischen Frauen« (V. 12f.) bewegt. So macht er wett, dass er eigentlich nur ein kleiner Nebendarsteller ist, was nicht nur das Gegensatzpaar klein-groß verdeutlicht, welches das erste Terzett rahmt: »Auf Bühnen steht er klein, Gesicht in Gips, | in schmaler Nische, wo Portiere weht. | Er spiegelt sich in großer Herren Schlips.« (V. 8–11). Integrierte Rheiner in »Asta Nielsen« durch Parenthesen ein filmisches Zwischenbild, dienen ihm hier zwei Einschübe dazu, das Aparte-Sprechen des Schauspielers sowie eine Regieanweisung (V. 4 und 14) einzubeziehen. Doch vor allem erschließt sich Rheiner mit dieser kleinen Satire eine neue Untergattung, die er etwa in den »Warenhaus-Sonetten« weiterverfolgen wird.

Breiteren Raum gesteht Rheiner der Malerei zu. Das Sonett »R. R. Junghanns: Variationen über ein weibliches Thema. Radierung: Kopf« verweist konkret auf Reinhold Rudolf Junghanns' gleichnamige Mappe (im Format 57 × 41 cm), die 1913 in einer Auflage von neunzig Exemplaren bei Kurt Wolff erschien und die neben zwei Lichtdrucken auf Velin sowie einem schwarzen Druck auf beiger Seide sechs Radierungen auf Japan enthielt; alle zeigen Porträts und Aktdarstellungen von Emmy Hennings, der langjährigen Freundin von Junghanns und späteren Frau von Hugo Ball.³²⁵ Die 1912 und 1913 entstandenen Radierungen zeigen Hennings nicht als verlockende Muse der Expressionisten, sondern wie etwa das titelgebende 44,5 x 25,5 cm große Porträt ihres Kopfes mit tief verschatteten, leidvollen Augen. Rheiner übernimmt in den Quartetten Junghanns' graphische Umsetzung dieser Zermürbtheit: So werden die Augen zu »abgebrannte[n] Häuser-Wände[n]«, und er sieht sie im Enjambement »Aufgetrieben | von innen aufgegornem Schaum und Todes-Wein« (V. 6–8). Doch weitet Rheiner die Terzette zu einer Eloge auf die »dreimal Wunderbare!«, die er klimaktisch als »Erd-Geborne! Welt-Geschaute! Hohe!« (V. 11f.) preist. Zugleich liefert das Gedicht ein weiteres Beispiel des intermedialen Austauschs, in dem eine Literatin als Muse und Modell bildkünstlerisch gestaltet wird, wobei diese Darstellung ihrerseits im Sonett poetisiert wird.

Demgegenüber rückt Rheiner mit »Ein Maler« (DsM, 105) sowie »Ein anderer Maler« (DsM, 107) den Künstler in den Mittelpunkt.³²⁶ Im ersten durchgängig im Zeilenstil verfassten Sonett stellt er den Maler als Einzelgänger dar, der mit sei-

³²⁴ Max Herrmann-Neisse: *Porträte des Provinz-Theaters*. Berlin-Wilmersdorf 1913. Vgl. Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

³²⁵ Vgl. zu Hennings neben Erika Süllwold: *Das gezeichnete und ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*. Stuttgart und Weimar 1999, die exzellente Biographie von Bärbel Reetz: *Das Paradies war für uns. Emmy Ball-Hennings und Hugo Ball*. Berlin 2015, sowie Regina Bucher/Bernhard Echte (Hg.): *Emmy Ball-Hennings. Muse, Diseuse, Dichterin*. Erweiterte Ausgabe. Wädenswil 2015.

³²⁶ Vgl. hierzu auch die thematisch verwandten Sonette von Johannes R. Becher (»Maler«. In: J. R. B.: *An Europa*. Neue Gedichte. Leipzig 1916, 29), Max Herrmann-Neisse (»Für Ludwig

nem »goldne[n] Auge« (V.3) alles durchdringt. Über die Anschauung gelangt der *pictor vates* im ersten Terzett zur schöpferischen Produktion: »Die Augen kreiseln. Hand bewegt sich zag« (V.9). Mit dem »andere[n] Maler« erweitert Rheiner die sonettistische Formgeschichte um eine weitere Spielart, denn er fügt zwei weitere Terzette hinzu (*abab cdcd efg efg hij ijh*). In den ruhig dahinfließenden jambischen Fünfhebern schildern die abwechselnd weiblich und männlich schließenden Quartette sowie das erste der durchgehend männlich schließenden Terzette, wie sich der Maler durch Anschauung die städtische Umgebung aneignet. Hieraus bezieht er sein anaphorisch intensiviertes Wissen um die Menschheit und ihre Schattenseiten, er »weiß« vom betrunkenen Polizisten und »kennt« die Prostituierten: »Er weiß den Schutzmann, der in Regen-Gassen | betrunken zornig um Laternen streicht. || Er kennt die Damen, die an dunklen Ecken | verwirrte Kreise ziehn, Signale stolz!« (V.3–6). Zeichnen die Eingangverse das Bild eines Jünglings mit »blonde[m] Schopf«, »der unbekümmert durch die Wirrnis schleicht« (V.1f.), stellt das erste Terzett klar: »Das Antlitz ist sehr alt« (V.9). Dieser Alterungsprozess liegt in den umfassenden sozialen Missständen begründet, die so groß sind, dass sie auch das Überfließen der Terzette erklären. Eingeleitet durch das adversative Pronomen »Doch« (V.12), das die Sonettgrenze an den Beginn von Vers 12 verschiebt, schildern die folgenden drei Terzette die Armut des Bettlers, die soziale Kälte der Menschen untereinander und gegenüber Tieren, sowie den umgreifenden Hunger, der von allen Besitz ergriffen hat, wie das doppelt artikulierte Indefinitpronomen »man« (V.16f.) verdeutlicht. Dass der Maler trotz seines Außenseiterdaseins in seiner beobachtenden Distanz emotional involviert ist, zeigen die Verben spüren und hören (V.16 und 18). So schildert das abundante Sonett den genau in der Mitte beschriebenen, alliterierend intensivierten und im Enjambement akzentuierten »Triumph | des donnernden Verfalls in dieser Stadt«. ³²⁷

Den »Garten der Gestalten« beschließt das Diptychon »Ein junger Mann« (DsM, 108f.), dessen zweiter Teil »Im Kriege« überschrieben ist. Damit hält der Erste Weltkrieg erstmals explizit Einzug in die Gedichte Rheiners, der zuvor im Sonett »Hoboken F« ³²⁸ nur mittelbar präsent war. Fügt Rheiner in »Ein anderer Maler« zwei Terzette hinzu, kürzt er hier ein Quartett, um auf die Verheerungen und den möglichen Tod des jungen Mannes im Kriege hinzuweisen (*abab cde ced*). ³²⁹ Folglich schließt der »Garten der Gestalten« wenig optimistisch mit dem

Meidner«. In: Herrmann-Neisse: GW [1987], Band 3, 255, sowie DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 36) und Hugo Maier (»Der Maler«. In: Aufschwung 1 [1919], Nr. 9/10, 70).

³²⁷ V. 10f. – Die Motivik könnte Rheiner von Johannes R. Becher: Verfall und Triumph. Berlin 1914 (Repr. Nendeln 1973), übernommen haben.

³²⁸ DsM, 104. – Dieses Widmungsge-dicht bezieht sich auf Hoboken F. Karger (vgl. Anm. 254); Rheiner widmete ihm auch ein »Totengebete« (DsM, 152; zuerst u. d. T. »Toten-Gebet« in: Die Aktion 7 [1917], Nr. 7/8, 95).

³²⁹ Auch in diesem Fall könnte sich der Schlussvers, durch den »Europas Melodie in Hymnen-Klängen!« (V. 10) braust, auf Johannes R. Becher und seine Dichtung »An Europa« beziehen (Becher: Europa [1916], Kursivierung im Original).

metaphorisch verschlüsselten Bild des sterbenden Christus (»Er sitzt geneigt...«, V. 8), dem die Gaswolken zum »Essig-Schwamm« (V. 9) werden, doch leitet der Sonetttorso damit zugleich zu den Gedichten des »schmerzlichen Meeres«.

*

»Das schmerzliche Meer« eröffnet mit »Einsamer Strand«, in dem einem Proömium neunzehn Gedichte folgen, darunter drei Diptychen und fünf Sonette; der zweite Teil, »Die Anrufung des Engels«, widmet sich – nach dem titelgebenden Diptychon – in seinem ersten Teil der Zeit »Zwischen den Schlachten« (zehn Gedichte, davon zwei Diptychen und zwei Sonette), während der zweite »Über den Schlachten« steht und ein Sonett enthält. Diese insgesamt acht Sonette beschränken sich zwar auf vierzehn Verse; Rheiner integriert weiterhin Waisen (»Der Aufbruch«, »Irdische Auferstehung«), experimentiert jedoch stärker mit unreinen Reimen, wie etwa in »Der Freund«, »Operation« oder »Café«, wobei er – wie in »Der Aufbruch« (DsM, 117) – auch beide Stilmittel kombiniert.

In diesem Gedicht macht sich Rheiner eine spezifisch sonettistische Eigenschaft zunutze, denn nur bei einer feststehenden Form wird eine Abweichung von ihr – und damit die individuelle Positionierung des Dichters – erkennbar. Er löst das homoioteleutisch starre Korsett durch unreine, lediglich assonantisch verbundene Endreime, die mitunter zur Reimlosigkeit tendieren, da sie lediglich in einer Silbe übereinstimmen. Hiervon zeugt paradigmatisch das erste Quartett:

Der Wind vermählt sich grauen Haus-Fassaden
Durch alle Straßen orgeln die Gerüche.
Von allen Dächern brennen Sonnen-Bäche.
Die Stadt wächst warm in einem großen Atem.

Jeder Vers enthält einerseits ein architektonisches oder städtebauliches Element, welches das Gedicht klar in einer synästhetisch verdichteten großstädtischen Atmosphäre verortet. Doch zeugen die kaum mehr zusammengehaltenen Verschlüsse von der Brüchigkeit der »grauen Haus-Fassaden« und lassen ihren Verfall erahnen. Dieser wird im ersten Terzett in einer apokalyptisch-futurischen Vision beschworen, die zugleich die kirchliche Deutungsmacht destruiert,³³⁰ während sich das Gedicht in den Verschlüssen (»brechen«/»Symphonie«/»lächeln«/»Reise«/»umkichert«/»Schweigen«) in die Reimlosigkeit begibt. Der Aufbruch des lyrischen Ich, das sich im pluralischen Wir »zu goldner Sternen-Reise« (V. 12) rüstet, ist somit ein Aufbrechen der tradierten Form, die folgerichtig im Schlussvers in einem weltlich-»orphisch[en] [...] Äther-Schweigen« mündet.

Das Stilmittel des unreinen Reimes wendet Rheiner auch im zweiten Teil des Diptychons »Die innere Landschaft« (DsM, 124f.) an, den er dem expressionistischen »Sonderfall« Theodor Däubler widmet. Däubler zählt zwar einerseits mit

³³⁰ Dies führt die Bilder des zweiten Quartetts fort, in dem sich dieser Verlust der Deutungshoheit durch das Reimpaar »Gerechten«/»Schächer« (V. 5/8) bereits andeutete.

knapp 200 Sonetten zu den produktivsten Sonettisten seiner Zeit,³³¹ doch ist seine Wirkung auf und die Rezeption durch die expressionistische Generation bislang nur unzureichend erforscht. Obgleich sich die Textgrundlage mit Erscheinen der historisch-kritischen Ausgabe deutlich verbessert hat,³³² erschwert nicht zuletzt das »Wuchern der Textur«³³³ bei Däubler intertextuelle Analysen wie interpretatorische Annäherungen. Rheiner hatte den 1876 in Triest geborenen »letzten Griechen«³³⁴ im Dezember 1917 in Dresden kennengelernt, wobei Däubler sich von Rheiners Sprachmächtigkeit beeindruckt zeigte.³³⁵ Die Begegnung kam vermutlich auf Initiative Heinar Schillings zustande, der bereits in seinem Versuch einer Definition und literarischen Standortbestimmung des Expressionismus auf Däubler verwiesen hatte.³³⁶ Rheiner revanchierte sich seinerseits unter anderem mit einer Rezension der Däubler-Studie, die der Trakl-Freund Erhard Buschbeck verfasst hatte.³³⁷ Rheiner spricht Däubler darin – wie überdies zahlreiche zeit-

³³¹ Vgl. neben den zeitgenössischen Ausgaben von Theodor Däubler: *Das Nordlicht*. Florentiner Ausgabe. München 1910, *Der sternhelle Weg*. Dresden-Hellerau 1915 (Leipzig ²1919), *Das Nordlicht*. Genfer Ausgabe. Leipzig 1921, *Perlen von Venedig*. Leipzig 1921, und *Attische Sonette*. Leipzig 1924, die beiden Werkausgaben: *Dichtungen und Schriften*. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1956, und *Kritische Ausgabe* in 7 Bänden. Hg. von Paolo Chiarini, Stefan Nienhaus und Walter Schmitz. Dresden 2003–2017.

³³² Vgl. etwa die äußerst knappen Ausführungen von Georg Kierdorf-Traut: *Theodor Däubler und der »Brenner«-Kreis*. In: *Der Schlern* 63 (1989), 20–22. – Allgemein zu Däubler neben der zeitgenössischen Studie von Carl Schmitt: *Theodor Däublers »Nordlicht«*. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes. München 1916 (Repr. Berlin 1991), Ernst Werner Hüllen: *Mythos und Christentum bei Theodor Däubler*. Versuch einer Darstellung und Deutung seines Werkes. Köln (Diss.) 1951; Hannelore Wegener: *Gehalt und Form von Theodor Däublers dichterischer Bilderwelt*. Köln (Diss.) 1962; Joachim Müller (Hg.): *Die Akte Theodor Däubler*. Berlin und Weimar 1967; Rudolf Eppelsheimer: *Mimesis und Imitatio Christi bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*. Bern und München 1968; Herbert Wehinger: *Sprache und Stil Theodor Däublers*. Innsbruck (Diss.) 1973; H. W.: *Mythisierung und spekulative Vergeistigung. Anmerkungen zum Sprachstil Theodor Däublers*. In: *Untersuchungen zum »Brenner«*. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hg. von Walter Methlagl, Eberhard Sauermann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, 201–217; Friedhelm Kemp/Friedrich Pfäfflin: *Theodor Däubler 1876–1934*. Marbach/N. 1984; Thomas Rietzschel: *Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie*. Leipzig 1988; Dieter Werner (Hg.): *Theodor Däubler, Biographie und Werk. Die Vorträge des Dresdener Däubler-Symposions 1992*. Mainz 1996; Juliane Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne. Gerhart Hauptmann, Stefan George und Theodor Däubler im Porträt*. Dresden 2017 (*Kulturstudien* 14; zugl. Dresden [Diss.] 2016).

³³³ Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen 1994 (*Studien zur deutschen Literatur* 134; zugl. Tübingen [Diss.] 1993), insb. 60–78 (*Das Sternspiel. Vom Wuchern der Textur* [Theodor Däubler]).

³³⁴ Walter Jens: *Theodor Däubler, der letzte Grieche*. In: *Die Zeit* vom 17. Januar 1957, Nr. 3.

³³⁵ Vgl. Huder: *Rheiner* (1969), 21.

³³⁶ Heinar Schilling: *Expressionismus*. In: *Menschen* 1 (1918), H. 3, 3f., der Däubler als Vorbild feiert.

³³⁷ Erhard Buschbeck: *Die Sendung Theodor Däubler. Eine Streitschrift*. Wien, Prag und Leipzig 1920. Hierzu Walter Rheiner: [Rez.]. In: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 2 (1920), H. 12, 256.

genössische Dichtergedichte belegen³³⁸ – eine Schlüsselrolle für die Entwicklung einer avantgardistischen Dichtung zu, preist ihn als Vorläufer und sieht in ihm eine poetische Vaterfigur:

Der Kampf beginnt, der Kampf des jungen Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Wendepunkt ist nahe. »Doch was wir wollten, war auf einmal schon da: Theodor Däubler! [...] Keine Kritik, keine Literatur, sondern eine heftige und glückliche Gewißheit strömt ihn hin zu Däubler, wie wenn ein gläubiger Sohn sagt: Vater!³³⁹

So verwundern die mitunter pretiöse Metaphorik und der episch-hymnische Tonfall weniger, in dem Rheiner die Sonette »Frauenbildnis« (DsM, 130) und »An die Frau« (DsM, 134) verfasst. In beiden Gedichten erneuert er den tradierten Schönheitspreis unter modernen Vorzeichen (»in solcher Wangen Chrom«, DsM, 134, V. 10) und in gesteigerter klanglicher Dichte, wie das zweite Quartett des letzteren, seiner Frau »Fo« gewidmeten Gedichts belegt. Dort rahmen die i-asonantischen Verse 5 und 8 zwei anaphorisch verbundene Verse, deren Reimwörter überdies in den letzten fünf Silben paromoiotisch eng geführt werden:

Wird es Verwirrtem jemals mir gelingen
durch Mund-Gestirn und mondne Augen-Tore,
durch Schlafes-Brust bewegte Traum-Empore,
zu deinem Wissen mystisch hinzudringen?

Der klanglichen Übererfüllung mit reinen Reimen in allen Versen stehen in »Der Freund« (DsM, 136) wiederum zahlreiche unreine Reime gegenüber. In diesem Lob der Freundschaft dankt ein lyrisches Ich dem allein anaphorisch sechsmal apostrophierten Du dafür, dass es trotz Wahnvorstellungen, Trauer und Armut des Ich, die sich in den unreinen Reimpaaren »Kammer«/»Flamme«, »Straßen«/»Rasen«, »betäubt«/»treibt« und »zeigte«/»neigt« spiegeln, nicht von seiner Seite weicht, aber auch die Freude mit ihm teilt. Die Eloge gipfelt in dem Schlusscouplet des hier erstmals von Rheiner verwendeten englischen Sonetttyps, in der epanaleptischen Bitte des lyrischen Ich, nicht verlassen zu werden.

³³⁸ Kim: Dichtergedichte (2007), 220–223, versammelt zwar die Dichtergedichte von Viktor Bitterlich: »An Theodor Däubler«, Jakob Hegner: »Ecce homo, ecce genius (An Theodor Däubler 1911)«, Else Lasker-Schüler: »Theodor Däubler«, Mynona: »Fast göttlich ist der schöne Theodor...«, Robert Seitz: »An Theodor Däubler« und Franz Werfel: »Einer Chansonette (Th. D.)«, ohne weiter auf Däubler einzugehen.

³³⁹ So Rheiner in der Rezension Buschbecks (Rheiner: [Rezension] [1920]) Vgl. zu dem Generationenmodell überdies die Einleitung dieser Arbeit. – Auch Heinar Schilling bedient in seinen einleitenden Worten zur Standortbestimmung seiner Zeitschrift »Menschen« (1 [1918], H. 3, 1) auf ein solches Modell: »Es ist als Flugblatt Ausdruck von Dichtern, Literaten, Malern und Musikern, denen Kunst ein Mittel zur Änderung der Menschen und Ruf zu Einigung und Sammlung bedeutet. Von der Fixierung unseres Lebensgefühls, dass man heute mit dem Worte Expressionismus bezeichnet, bis zur letzten Konsequenz, der Tat, enthält diese Folge vorwiegend Beiträge, denen Cliquentum und Radikalismus bisher den Weg versperrten. Verbunden mit den uns nahestehenden der älteren Generation, die wir als Voraussetzung unseres Handelns erkennen, hoffen wir auf die Propaganda derer, die ihrerseits in uns Jungen die Vollender (nicht die Vollendeten) sehen«.

Ähnlich verfährt Rheiner in »Operation« (DsM, 154), dessen Reime zunehmend unreiner werden: Nach der ersten Erschütterung im zweiten Quartett durch das Reimpaar »gebahrt«/»Haar« (V. 6f.) bestehen die Terzette nur mehr aus unreinen Reimen (»brodeln«/ »Odem«/»rodet«, »Gewölb«/»gesellt«/»gelb«). Diese Entwicklung korrespondiert mit dem voranschreitenden medizinischen Eingriff: Nach der Betäubung im ersten Quartett, bei der das Motiv des Äthers (V. 2) erstmals nicht nur metaphorisch, sondern auch in konkret medizinischem Sinn gemeint sein könnte, beschreibt das zweite Quartett das pluralisch gefasste, narkotisierte lyrische Wir und seinen totengleichen Zustand auf »schneeige[m] Sarg« (V. 6). Zu Beginn des ersten Terzetts leiten drei Auslassungspunkte das Erwachen des temporär betäubten Ich ein, das sich im Aufwachraum in guter Gesellschaft zu befinden scheint, denn es spürt den »brüderlichen Odem« (V. 11) anderer Verwehrter. Doch ist mit dem geglückten Eingriff nicht alles überstanden, wie das zweite Terzett versinnbildlicht, denn der Tod macht mit »Sensen-Klang« (V. 13) auf der Station die Runde, wobei er »nasse Stirne rodet« (V. 13). Gleichwohl »vergeht« (V. 14) er im letzten Vers, sodass sich auf dem mitgenommenen, »gelb[en]« Gesicht des Wir dennoch die »Morgenröte« zeigt.

So scheint die überstandene Operation in gewisser Weise direkt zu dem folgenden Sonett der »Irdischen Auferstehung« (DsM, 155) überzuleiten, mit dem Rheiner abermals die Kombinationsmöglichkeiten der Sonettistik um eine Variante erweitert: Der eingeschlossene Reim des ersten Quartetts wird zum umarmenden des zweiten, erhält aber ein neues Reimpaar, das seinerseits in den Terzetten weitergeführt wird und in jenen auch eine Weise umspielt (*abba bccb cxc dcd*).³⁴⁰ Und schließlich knüpft mit »Café« (DsM, 163) das letzte Sonett des *Schmerzlichen Meeres* an das gleichnamige an, das den Zyklus eröffnete. Expressionistisch überformt beschreibt es, anders als sein Pendant, keine tiefe Verbundenheit des Ich mit den Dingen, sondern entwirft eine allumfassende Szenerie des Verfalls, die sich in den fortgesetzten unreinen Reimen »Wänden«/»Hände«, »Vitrinen«/»Galerien«, »Trompete«/»Flöte« und »zerhacker«/»Katarakt« (V. 1–4, 9–14) ebenso äußert wie in der apokalyptischen Vision, welche die Terzette skizzieren: So sollen die in Vers 9 epanaleptisch apostrophierten »Leichen« wieder auferstehen und sich zuletzt – nach einer klimaktisch-imperativischen Reihung – »in der Landschaft Katarakt« (V. 14) ergießen.

Das tönende Herz, Der bunte Tag und Das Fo-Buch

Kurt Pinthus war in seiner Einschätzung Rheiners, die ursprünglich wohl einem Brief an Alfred Wolfenstein entstammt, mit dem Dichter nicht unkritisch umgegangen, sah zwar Talent, aber auch die »Gewalt fremder Form« in seinen Gedichten am Werk und schloss mit der Empfehlung:

³⁴⁰ In dieser Spielart wiederholt Rheiner überdies den zweiten Vers wortidentisch in Vers 5, während die Verse 7 und 9 semantisch eng aufeinander bezogen sind.

Man sollte mit psychischen Methoden Rheiner von dem Alpdruck fremder Form befreien oder ihm für drei Jahre das Dichten verbieten. Dann würden neue Versuche vielleicht zeigen, daß nicht das analytische Gedicht und nicht der wilde Ausbruch, sondern einfaches Lied und tönender Gesang die seiner Begabung gemäßen Formen sind.³⁴¹

Sollte Rheiner diesen Vorschlag des neun Jahre älteren Dichterkollegen gekannt haben, beherrzte er ihn nicht – im Gegenteil, und so waren insbesondere die Jahre zwischen 1918 und 1920 von einer ungeheuren Produktivität geprägt; »[n]ur wenige Lyriker haben in so kurzer Zeit so viel publiziert«,³⁴² Doch obgleich zahlreiche Sonette in *Das tönende Herz* und *Der bunte Tag* eingestreut sind, kommt der Form quantitativ nicht mehr dieselbe Bedeutung zu wie in *Das schmerzliche Meer*. Ein weiterer projektiertes Gedichtband mit dem zeittypischen Titel »Die Flamme«, auf den Rheiner mehrfach rekurriert, kam nicht zustande;³⁴³ die dafür vorgesehenen und teilweise in Zeitschriften veröffentlichten Gedichte zeugen indes davon, dass Rheiner die kombinatorischen Möglichkeiten der Sonettform weiterhin erprobte. In *Das tönende Herz* und *Der bunte Tag* setzt Rheiner wiederum durch binnenzyklische Zusammenstellungen wie den siebenteiligen Zyklus »Der junge Dichter« oder die satirischen »Warenhaus-Sonette« gezielt sonettistische Akzente.

*

Im *Tönenden Herzen* gewähren nach dem vierzehnteiligen »Oster-Gedicht« und den dreizehn »Berlin«-Gedichten sieben Gedichte – darunter vier Sonette – poetischen Einblick in das Leben des »jungen Dichters«, bevor ein zwölfteiliger »irdischer Gesang« den lyrischen Teil des *Tönenden Herzens* beschließt.³⁴⁴ Inhaltlich erweitert Rheiner sein Spektrum der Sonettistik vor allem um politische und satirische Gedichte. So ist das »Oster-Gedicht« eine pazifistische Stellungnahme: Das Sonett »Gebet« etwa sucht in den Quartetten zunächst den Krieg klanglich eindringlich zu erfassen,³⁴⁵ bevor sich die Terzette an ein lyrisches Du richten und mit dieser Apostrophe die dreifach artikulierte Hoffnung auf die Ankunft einer neuen Zeit verknüpft wird, auf eine »verklärte Macht, | In der die neuen Tage jubelnd glosen« (DtH 28, V. 13f.). Eine ähnliche Erwartung äußert das lediglich unselbständig veröffentlichte, aber thematisch eng verwandte »Ostergedicht XIIa«,

³⁴¹ Pinthus: Rheiner (1919), 189.

³⁴² Rietzschel: Nachwort. In: K, 295.

³⁴³ Vgl. etwa den Vermerk bei »Der schöpferische Mensch«; »Aus dem unveröffentlichten neuen Gedichtwerk »Die Flamme«« (in: Saturn 5 [1919], H. 6, 264) bzw. »Aus | Die Flamme | ungedruckt« (in: AdK, Rheiner, 7), sowie bei den sieben Gedichten Rheiners, die in »Menschen« (2 [1919], H. 13–77, 17–20) veröffentlicht wurden (»Sämtliche Gedichte aus Walter Rheiners unveröffentlichtem Gedichtband »Die Flamme««).

³⁴⁴ Neben Gedichten enthält der Band in seiner ersten Fassung überdies die Prosatexte »Der Tod des Schwärmers Gautier Fémin (Ein Abschied und eine Begrüßung)« sowie »Die Erniedrigung (Ein Totentanz)«.

³⁴⁵ Beispielhaft steht hierfür der assonantisch wie alliterierend intensivierte Vers 5: »Noch trommeln Tode der Kanonen Krämpfe...«.

in dem nach einer Zustandsbeschreibung in den beiden ersten Quartetten das Terzett der Verse 9 bis 11 die Hoffnung auf einen Neubeginn beschreibt: »Europa! Traum voll Frauen, Gift und Abenteuer! | Bleib uns!! Musikisch brausend ungeheuer, | Flamm ob den Trümmern neu in Festes-Feuer!«.³⁴⁶ Zwei weitere Quartette positionieren die unterschiedlichen politischen Akteure, namentlich die Hauptstädte der Triple Entente und Amerika einerseits, Berlin und Wien andererseits, bevor das Schlussterzett nur mehr das insgesamt sechsfach genannte »Europa« kennt und sich eindeutig positioniert: »ZUM FRIEDEN AUF! Unendlich wir dich loben!«³⁴⁷

Diese politische Akzentuierung verschwindet in den dreizehn, teils mehrteiligen »Berlin«-Gedichten. Rheiner knüpft mit ihnen an die entsprechenden Zyklen seiner expressionistischen Schriftstellerkollegen an, denen die Hauptstadt ebenfalls bevorzugtes Sujet wurde, und bedient sich bewährter Motive wie beispielsweise des »Hochbahn-Viadukt[s]« (DtH 18, 30). Neben zwei Gedichten mit vierzeiligen Strophen (»Berlin I« und »III«) ist vor allem die Terzine Rheiners bevorzugte Strophenform (II, IV, V, VII, IX–XIII), wobei er im Mottovers von »Berlin V« überdies auf eine pindarische Ode des italienischen Barockdichters Fulvio Testi rekurriert, der seinerseits zahlreiche Sonette verfasste.³⁴⁸ Beide Strophenformen – Vierzeiler wie Terzinen – synthetisiert Rheiner gewissermaßen in »Berlin VI« und »VIII« in zwei Sonetten, die das Großstadterleben übersteigert verdichten. Stehen bei Georg Heym »[d]ie Menschen [...] vorwärts in den Straßen« und schauen auf »Himmelszeichen, [...] die Kometen«, gehen die »Selbstmörder... nachts in großen Horden«,³⁴⁹ bei Rheiner »stürzt« einer von ihnen »vom Neubau« (»Berlin VI«, DtH 49, V. 8) in den Tod, und in Zeit wie Raum transgredierenden Bildern ist das im pluralischen Wir geborgene lyrische Ich den »Kometen nahe« (V. 11). Oskar Loerke erkannte in einer spezifischen Form der Transgression gar einen Wesenszug der Gedichte des *Tönenden Herzens*, merkte indes kritisch an: »ein oft sehr zartes, dennoch seiner selbst gewisses Gefühl weiß bei Rheiner keinen anderen Weg in die Welt, als sich an nervös wilden, umherschießenden und -tastenden Assoziationen hinaustragen zu lassen.«³⁵⁰ Doch nicht nur in die Welt,

³⁴⁶ In: Menschen 2 (1919), H. 5–25, [2].

³⁴⁷ V. 22. – Vgl. hierzu Johannes R. Bechers Gedichtsammlung: An Europa (Europa [1916]), die ebenfalls die Erneuerung der Menschheit fordert (»Menschheit heißt der unerhörte Sieg!«, 124). – Derlei Ähnlichkeiten mögen Oskar Loerke (Vielerlei Zungen. In: Die neue Rundschau 29 [1918], H. 2, 1228–1240, hier 1231f.) in seiner Rezension des »Tönenden Herzens« bestärkt haben, die beiden Dichter in Beziehung zueinander zu setzen: »In vizzel Außenlichkeiten hat eine große Ähnlichkeit mit ihm [Johannes R. Becher] Walter Rheiner.«

³⁴⁸ »La doglia mia cresce coll'ombra« (DtH 18, 31). Während es bei Testi in präpositionaler Varianz »con l'ombra« heißt (The Oxford Book of Italian Verse, 13th–19th Century. Hg. von St. John Lucas. Oxford 1910, 299), zitiert Kurt Striepe in seiner Skizze »Maja« (in: Der Sturm 8 [1917/18], H. 12, 180 und 182, hier 182) semantisch fehlerhaft »La doglia mia cresce coll'ambra«.

³⁴⁹ Heym: DS (1964), Band 1, 440.

³⁵⁰ Loerke: Zungen (1918), 1232. – Trotz einiger Kritikpunkte schloss Loerkes Rezension letztlich nicht gänzlich ohne Anerkennung: »Man darf an ihnen [den Assoziationen] nur den

sondern auch wieder aus ihr heraus, und so »braust die Stadt ins gnadenlose All« (»Berlin VI«, V. 1) oder »führt die Allee in goldnen Himmel« (»Berlin VIII«, DtH 51, V. 5). Dort wartet jedoch keinerlei christliche Heilsgewissheit auf das lyrische Wir, wie in »Berlin VIII« drei unreine Reimpaare andeuten; vielmehr wird Gott verflucht und dem lyrischen Wir ein irdisches Dasein anempfohlen: »Wir wollen uns an warmer Erde halten« (V. 11).

Diese Motive kehren zunehmend ironisch gebrochen auch in dem Binnenzyklus »Der junge Dichter« wieder. Das Auftaktsonett »Sein Tag« (DtH 19, 63) schildert in jambischen Fünfhebern die Überfülle der sinnlichen, insbesondere der akustischen und visuellen Eindrücke, die auf den jugendlichen Poeten einströmen: »So auferstanden aus gehaßtem Bett... : | Sein Tag: er dröhnt! Gewölb-Orchester klingt!« (V. 1f.). In dem syntaktisch zumeist knappen und nur in den Versen 3/4 und 5/6 durch Enjambements leicht dynamisierten Geschehen geht der junge Dichter ganz in der urbanen Szenerie auf, wird Teil der Stadt und zu ihrem Agens: »Dann Hochbahn er durch Haus und Gärten rast« (V. 8). Im zweiten Terzett, das anaphorisch an das erste Terzett anschließt, resümiert der ungenannt bleibende Sprecher des Gedichts schließlich:

*Er überschwemmt die Stadt. Und klar, geschliffen,
starrt jedes Antlitz neu im Augen-Prisma.
Komet er fährt ekstatisch ob Berlin!*

So wird einerseits der junge Dichter von der Stadt mit Eindrücken überschwemmt, revanchiert sich indes seinerseits auf ähnliche Weise mit seiner Omnipräsenz, um zuletzt als zeitgenössisch adäquater Himmelskörper ins obligatorische Berlin einzuschweben, wobei ihm das Prinzip des Endreims unbekannt ist. Ähnliches gilt für die beiden Sonette »Die Geliebte« und »Tedeum!« (DtH 19, 71f.), die den Binnenzyklus beschließen, auch hier experimentiert Rheiner mit der Reimlosigkeit. Die fügende Funktion von Endreimen übernehmen insbesondere Assonanzen (»Allee dunkel zergehend«; DtH 19, 71, V. 1), Alliterationen (»Mund flattert Flöt-Vogel«, V. 3) sowie Anaphern und bisweilen Binnenreime (»Aus seiner Hand schwingt [...] | »Aus Stern-Eck singt«, V. 7f.) oder Parallelismen (»hängt er triefend«/»kreist er pfeifend«; DtH 19, 72, V. 1 und 3). Die Sonettform erweitert Rheiner in »Tedeum!« um eine weitere Spielart, denn er fügt – wie insbesondere in der Terzinendichtung üblich – einen einzelnen Schlussvers hinzu, der nahezu

einen Punkt sehen und muß ihn rasch aus Tausenden erkennen, an dem das innerliche Gespinst hängt. Sie dienen gleichsam der geographischen Orientierung über die Ausdehnung des Gefühls. Ihre eigene Ausdehnung darf nicht in das Bewußtsein dringen, sollen sie das Gefühl, dem sie dienstbar wurden, nicht erdrücken und sollen sie selbst miteinander gleichzeitig möglich sein. In paradoxem Vergleiche ausgedrückt, heißt das: wir empfangen die Wirkung eines Mikroskopes; Verborgenes erscheint, Offenbares versinkt, aber das erste wäre ohne das zweite nicht vorhanden. Haben wir die Anstrengung, nicht doppelt zu sehen – das ist hier eine Anstrengung – überwunden, so überraschen zuweilen wohlgebildete Gedichte, und zuweilen kommt Rheiner ohne die kunstfertige Zauberei allein mit seinem tönenden Herzen aus« (ebd.).

wortidentisch Vers 13 wieder aufnimmt: »Vampyr! daß dich mein Hasses-Wort entzünde!«/»(Daß dich, Vampyr! mein Hasses-Wort entzünde!)« (V. 13/15).

In den Binnenzyklus eingelagert sind überdies zwei weitere Sonette, in denen Rheiner im intertextuellen Bezug auf Max Herrmann-Neisses *Porträte des Provinz-Theaters*³⁵¹ das Sonett erstmals für satirisch-humoristische Zwecke nutzt, etwa in »Die Provinz-Bekannt«:³⁵²

Pracht-Karussell, sie drehn sich auf den Plätzen,
wohlsituierte Bürger! Hochmut hängt,
blecherne Glock, aus Nas. Mit Armen schwengeln
am Abend sie im Kintopp mit den dicken Schätzen.

Der Doctor juris mit dem Kneifer brüllt. 5
Gefreiter schleicht zur ältlichen Madame.
Buchhändler und der Dichter deklamierend schwillt,
an Buch und Schnaps berauschte Funzel-Flamme.

Mit großem Mut sie hocken im Café,
betastend ihrer Liebsten Hinterbacken. 10
(Mund platzt, ein Strumpf. Und Zunge dicke Zeh.)

Bald werden sie saftige Würste knacken
und witzeln, rauchen, trinken Tee. –
... Ein sanfter Dämon kitzelt sie im Nacken...

Rheiner kannte Herrmann-Neisse, hatte er doch seinen Gedichtband *Empörung, Andacht, Ewigkeit* begeistert besprochen, es als »eines der besten des ›jüngsten Tags« gelobt und »[m]it Dank für den Dichter [...] das Buch warm allen denen empfohlen, die letzte Aufrichtigkeit und Rauschlosigkeit im Erlebnis fordern«.³⁵³ Doch während Herrmann-Neisse in seinen *Porträten* zehn typisierten Figuren je ein Gedicht widmet, komprimiert Rheiner in seinem Panoptikum, dem »Pracht-Karussell« der Menschlichkeiten, fünf Charaktere in einem einzigen Sonett. Sie entstammen zumeist dem Bürgertum, sind »wohlsituiert« und gehören teilweise – ein promovierter Jurist, ein Buchhändler, ein Dichter – der intellektuellen Mittelschicht an. Ergänzt werden diese allesamt im zweiten Quartett erscheinenden Typen in Vers 6 durch ein Figuren paar, das Rheiner nur unwesentlich verändert aus Arthur Schnitzlers *Reigen* übernommen hat, den »Gefreiten« und die »Madame« beziehungsweise den Soldaten und die Dirne. Demgegenüber

³⁵¹ Max Herrmann-Neisse: *Porträte des Provinz-Theaters*. Berlin-Wilmersdorf 1913. – Vgl. hierzu Hans Peter Buohler: »Und lächelt spöttisch Unbefangenheit«. Max Herrmann-Neißes »Porträte des Provinz-Theaters«. In: *Exzentrische Moderne. Max Herrmann-Neisse (1886–1941)*. Hg. von Sibylle Schönborn. Bern 2013 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 111), 77–95, sowie Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

³⁵² DtH 18, 49; DtH 19, 69; AdK, Rheiner, 53, 49.

³⁵³ Max Herrmann-Neisse: *Empörung, Andacht, Ewigkeit*. Leipzig [1917] (Der jüngste Tag 49; Repr. Frankfurt/M. 1970); Rez. von Walter Rheiner. In: *Menschen* 1 (1918), Nr. 5, 4. – Zu der Schriftenreihe »Jüngster Tag« Ludwig Dietz: Kurt Wolffs Bücherei »Der jüngste Tag«. Seine Geschichte und Bibliographie. In: *Philobiblon* 7 (1963), Nr. 2, 96–118, sowie Josef Smolen: *Der jüngste Tag. Eine neue Bibliographie*. Wien²2015.

tauchen die »Bürger« in den übrigen Strophen des jambisch grundierten, rhythmisch jedoch uneinheitlichen Gedichts nur im pluralischen Personalpronomen »sie« auf. Rheiner hebt in seiner karikierenden Dichtung insbesondere auf die Diskrepanz zwischen dem Selbstbild der Bürger und ihrer tatsächlichen Erscheinung respektive ihrem Verhalten ab. Denn sie sind keinesfalls so »wohlsituiert« und wohlherzogen wie es den Anschein hat, da sie sich in der Öffentlichkeit nicht angemessen sittlich verhalten können (V.3f., 10f.). Rhetorisch werden die spötelnd gezeichneten Protagonisten des Sonetts überdies durch die zahlreichen Inversionen entlarvt, die die Künstlichkeit ihres Handelns herausstellen (etwa V.1–4, 9f.), wobei die vier futurisch verwandten Verben des zweiten Terzetts aufzeigen, dass keinerlei Änderung zu erwarten ist. Allenfalls der Schlussvers deutet an, dass bisweilen eine übergeordnete schelmische Macht ihre Finger mit im Spiel hat. In ähnlichem Tonfall, wenngleich sprachlich etwas drastischer, ist das zweite Sonett, ein »Doppel-Porträt«, gehalten (DtH 19, 70); zwei typisierte Figuren werden ihrem Schein nach als »äußerst vornehm« oder »sehr bedeutend« geschildert, doch ist ihr Sein nur »billige Lüge« (V.7, 9, 11).

*

Dasselbe Verfahren nutzt Rheiner auch in »Fünf Scherzi«, die er in seine 1919 erschienene Gedichtsammlung *Der bunte Tag* integriert (DbT, 68–72). Neben dem humoristischen Sonett auf den »Bar-Manager« dient im Triptychon der »Warenhaus-Sonette« der Vierzehnzeiler dazu, die Spannung zwischen (hoher) Form und (profanem) Sujet auszuloten. In synästhetischer Verdichtung »entduftet Licht« (Warenhaus I, DbT, 68, V.2) den Kronleuchtern im Kaufhaus, die Hüte werden dem lyrischen Ich zu »schillernde[n] Kolibris« (V.10) oder »Wunderblume[n]« (II, DbT 69, V.4) und schließlich der gesamte »Hutsalon«, dem der Mittelteil des Triptychons gewidmet ist, zu einem »Heiligtume« (V.1). Erschien im ersten Sonett noch ein lyrisches Ich, das sich im zweiten – ungenannt bleibend – an ein Du richtet, fordert im abschließenden dritten Sonett (der »Damenkonfektion«, DbT, 70) ein ungenannt bleibender Sprecher hymnisch ein kollektives Wir auf, die Schaufensterpuppen zu begrüßen. In floraler Metaphorik, die alle drei Gedichte durchzieht,³⁵⁴ steht eine der Gliederpuppen mit »verklärten Augen hell im Gras | künstlichen Gartens, erdentrück« (V.7f.). In ironischem Rekurs auf die dichterischen Gärten Hofmannsthals und Georges wird das Kaufhaus damit zu einem artifiziiellen, lebensfernen Ort, bevor im abschließenden Terzett »[d]er Wachfiguren Herz [...] zu schlagen [beginnt]« (V.12). Rheiner entlarvt in seiner ironischen Synthese aus Kunst und Kommerz die Künstlichkeit der bunten Warenwelt, die dennoch dem Menschen zur zweiten Natur wird.

³⁵⁴ »Acht riesenhafter Kronenleuchter hellen Blumen« (I, V.1); »Das Licht fließt langsamer und leiser mit | und steht in Ehrfurcht zart vor mancher Wunderblume, || die still und grad auf Silberstengeln stehn« (II, 3–5).

Demgegenüber sind die weiteren Sonette des *Bunten Tages* lose eingestreut. Formal äußerst variantenreich, ist wie der Titel der Sammlung insgesamt ihr thematisches Spektrum ebenso weit gefasst, was auch daran liegen mag, dass Rheiner nach eigenen Angaben »Versuche« mit aufnahm, deren Entstehung bis in das Jahr 1911 zurückreicht.³⁵⁵ Folglich verwundert es nicht, dass Rheiner in dem Sonett »Selbstgespräch« (DbT, 11) zunächst poetologisch über das Selbstverständnis des lyrischen Ich als Dichter reflektiert, wobei sich das Ich in der Nachfolge Hölderlins wie Novalis' zum »Fremdling« stilisiert.³⁵⁶ Sodann erprobt Rheiner insbesondere in den Sonetten, die er unter der titelgebenden Überschrift »Der bunte Tag« subsumiert, vielfältige kombinatorische Möglichkeiten. Bereits in dem frühen, mutmaßlich 1911 entstandenen Sonett »Abendlandschaft« (DbT, 38) kürzt er das Oktett um einen Vers und setzt auf formal wie klanglich enge Fügungen anstatt auf das starre Prinzip des Endreims: Beispielsweise verbinden Anaphern die Verse 4, 6, 11 und 13, und ein stimmhafter, bilabialer Doppelkonsonant durchzieht nicht weniger als sechs Verse. Demgegenüber transgrediert Rheiner in »Gewitterabend« (DbT, 41) die vermeintliche Beschränkung des Sonetts: Dem tradierten Reimschema *abab cdcd efe gfg*, das etwa Stefan George für seine Umdichtung von Baudelaires böser Blume »La mort des amants« verwendet,³⁵⁷ fügt Rheiner ein unmittelbar durch ein Enjambement angeschlossenes Verspaar hinzu – ein Couplet, wie es den englischen Sonetttyp kennzeichnet. Schildern die Quartette in einer an Georg Heym gemahnenden drastischen frühexpressionistischen Bildersprache die Gravidität eines nicht näher bestimmten »Untiers«, leitet das deiktisch-adverbiale »Da« zu Beginn der Terzette die Geburt ein, wobei die meisten der diätetisch genannten Körperteile des Oktetts im Sextett wiederkehren:

Da bläht es sich im Leib. Der Schoß erschwilt,
Die Zitzen bäumen sich. Es zieht
Ein Muskel überstark, zerreißt: schon quillt

10

³⁵⁵ »Die in diesem Buch gesammelten Gedichte, Gedicht-Fragmente, Prosa-Versuche und Skizzen entstanden in den Jahren 1912–1914 in Paris und Köln. Die novellistischen Bruchstücke aus dem Kriege stammen aus 1915 im Felde. Einzelne Versuche aus 1911 sind ebenfalls beigelegt und durch Anmerken der Jahreszahl bezeichnet. Mit der Herausgabe dieses Sammelbandes, die nur aus Gründen der Vollständigkeit und der Übersicht über die literarische Entwicklung des Verfassers (des damals 17- bis 19-jährigen) erfolgt, soll kein Anspruch auf kritische Bewertung und künstlerische Geltung erhoben werden. – Immerhin mag der Weg [...] von Interesse sein. Es ist, bei unerschütterlich gleicher Grundlage, der Weg vom naiven, unbeholfenen, naturalistisch-impressionistischen Gedicht zur bewußt sprachrevolutionären radikal expressionistischen Symphonie« (DbT, [7]).

³⁵⁶ DbT, 10. – Vgl. zum »heiligen Fremdling« Novalis' »Hymnen an die Nacht« sowie seiner Rezeption bei Trakl Klessinger: *Krisis* (2007), 151.

³⁵⁷ Vgl. Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*. Umdichtungen von Stefan George. Berlin 1901, 177 (wieder in: St. G.: *Gesamt-Ausgabe der Werke*, Band 13/14. Berlin 1930, 181, bzw. *Sämtliche Werke* in 18 Bänden, Band 13/14. Stuttgart 1983 [2004], 181. Der französische Originaltext u. a. in: *Sämtliche Werke/Briefe* in acht Bänden. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Band 3: *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*. München und Wien 1989, 322).

Schaumig das Blut der Vorgeburt heraus.
Die Qual entzündet rot das Augenlid,
Das kraß sich hochschiebt – und ins Land hinaus

Ein weher grüner Blick flieht müd gehetzt,
Dem schmalen Aug entleuchtend wie entsetzt.

15

Die Geburt ist mit Vers 14 also noch nicht abgeschlossen, und mit der formal kühnen Erweiterung durch die Verse 15 und 16 verschiebt Rheiner den Blickwinkel auf das Untier und lässt subkutan geradezu Mitleid mit ihm erkennen. Gleichwohl ist auch diese Spielart der Sonettform nicht ohne historisches Vorbild, ist das *Sonettus retornellatus* beziehungsweise Schweifsonett bereits nahezu seit den Anfängen der Sonettistik bekannt, geriet jedoch sukzessive in Vergessenheit beziehungsweise fiel »kanonisierenden Tendenzen zur Reduktion der Vielfalt von Sonettformen« zum Opfer.³⁵⁸

Das Sonett »Ankunft« (DbT, 49) beschreibt demgegenüber eine doppelte Ankunft, und zwar zunächst die des lyrischen Ich in Berlin.³⁵⁹ Schildert Heyms »Berlin III« erst im zweiten Terzett die Einfahrt in den Bahnhof, ist hier der Bahnhof der Ausgangspunkt des Gedichts. Durch den Untertitel auf den 28. Juli 1914 datiert, bezieht sich das Sonett aber zugleich auf den Ausbruch des Ersten Weltkriegs: Die Quartette schildern die äußere Erscheinung der kriegstumelnden Stadt, die Terzette demgegenüber das innere Erleben des lyrischen Ich. Die Fragilität und der Verlust der bislang herrschenden Ordnung deutet sich in den zahllosen Enjambements an, da die Verse kaum mehr in der Lage sind, das Geschehen zu bändigen. Die Uniformität der »tausend Menschen«, die assonantisch »stumm und dunkel« (V. 3) in der Bahnhofshalle stehen, »als gingen sie zur Schlacht« (V. 4), zeigt sich ferner in dem ungewöhnlichen Reimschema *abba baab aba cac*, wobei der c-Reim zusätzlich mit den Reimwörtern »Wall«/»Ball« assonantisch auf den b-Reim (»Halle«/»alle«/»Schalle«/»falle«/»Kralle«) rekurriert.

In dem zweiteiligen Gedicht »Die Umarmung« (DbT, 62f.) lotet Rheiner zunächst in einem Sonett dessen syllogistische Struktur aus. Das Reimschema *abba cddc efe gfg* kontrastiert mit den temporal markierten Einschnitten zu Beginn der Verse 7 und 11 (»Mit einem Mal«, »Doch plötzlich«), sodass der Inhalt in spannungsvollem Gegensatz zur äußeren Form steht. Beschreiben die Verse 1 bis 6 die postkoitale Verbundenheit eines Liebespaars, zweifelt in den folgenden vier Versen der männliche Part an dieser Verbindung, bevor er in den vier Schlussversen diese Bedenken überwindet: Es wächst »eine Liebe still in ihm empor, |... Und Lächeln, daß er bei ihr lag, so nah...« (V. 13f.). Der zweite Teil der »Umarmung« verschiebt sodann die Perspektive von der dritten Person Singular zur ersten, sodass in drei Strophen ein lyrisches Ich ein Du apostrophiert; in den dreizehn Versen (*abcbbc* addef ef*) ist die Sonettform indes allenfalls mittelbar präsent.

³⁵⁸ Vgl. Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138; zugl. Frankfurt/M. [Habil.] 2001), insb. 191–210, hier 209.

³⁵⁹ Vgl. K, 288.

Dies gilt ebenfalls für das Gedicht »Eine Prostituierte« (DbT, 66), das sich einerseits stark der Reimlosigkeit annähert, andererseits die Sonettform noch entfernt zitieren könnte – in einer Spielart, bei der das Oktett um einen Vers erweitert, das Sextett um einen Vers verkürzt wird. So umfasst das Gedicht zwar vierzehn Verse, doch nimmt die Anzahl der Verse von Strophe zu Strophe um je einen Vers ab (*xxxxa xbbc xcx xa*), bis zuletzt das lyrische Ich im Schlusscouplet dreifach um Vergebung bittet. Auch inhaltlich ist Rheiners Gedicht ungewöhnlich, da es anders als weitere zeitgenössische Gedichte Prostituierte nicht nur als Staffage nutzt oder zum Objekt degradiert,³⁶⁰ sondern das lyrische Ich Verständnis für ihre Situation äußert und sich überdies für sein eigenes Fehlverhalten – einen unbedachten Blick – entschuldigt.

Zuletzt versammelt Rheiner im vierten Teil des *Bunten Tages* fünfzehn »Lieder vom Menschen«, darunter sieben Sonette, von denen sechs formal jedoch weitaus konventioneller ausfallen und inhaltlich insbesondere eine aktivistische Feier des Lebens sind. Dem »Fragment VI« (DbT, 86), dem letzten der Sammlung, kommt hierin jedoch eine Sonderrolle zu, da in ihm die beiden Eingangsverse des zweiten Quartetts wie des ersten Terzetts sowie ein mutmaßlich einsilbiges Wort in Vers 13 fehlen, Rheiner jedoch durch Auslassungsstriche andeutet, dass er dieses Gedicht als Sonett gedacht wissen wollte:

Peitscht unser Haupt durch grünende Alleen,
 Flackt unser Herz in jeglicher Laterne!
 – *Blutige Tiere sind wir*, die von ferne
 Einbrachen in dies klingende Geschehen!

– – – – –
 – – – – –

5

Die Abendröte ist das wehe Rot
 Unserer Herzen, die dies alles tragen.

– – – – –
 – – – – –

10

Und unser Mund blüht wie verfluchte Gemme.

In unsern Häuptern, die zu bersten drohn,
 Aus Not und und stinkender Kaschemme
 Seh'n wir die Jubelfeuer immer höher lohn!

Als poetischer Torso kündigt es von Rheiners Versuch, an literarische Traditionslinien insbesondere seit der Frühromantik anzuknüpfen, wobei er überdies auf die historisch weit zurückreichenden Spielformen der *Bout-rimés* ebenso rekurriert wie auf die gezwungenermaßen oder intentional mit Zensurstrichen veröffentlichten Gedichte Heines und des Jungen Deutschland; zugleich überführt Rheiner die Ästhetik des *Non-finito* aus der Bildenden Kunst wie der Bildhauerei

³⁶⁰ Vgl. paradigmatisch etwa Paul Boldts Sonett »Friedrichstraßendirnen«. In: Die Aktion 3 (1913), Nr. 33, 779 (weitere Druckbelege in der Sonettbibliographie in Kapitel 6.2 dieser Arbeit).

in die Literatur.³⁶¹ Daher integriert Rheiner bereits zuvor fünf »Fragmente« in den *Bunten Tag* und kennzeichnet überdies das Proömiälgedicht »Der Dichter« (DbT, 9) im Untertitel als »Fragment«. Doch weisen die übrigen Gedichte keine derart großen textlichen Lücken auf wie »Fragment VI«. Poetologisch kommt ihm eine Doppelfunktion zu, da es die Sonettform, die insbesondere dem Kreis der Frühromantiker als Verständigungsform diente,³⁶² in gleicher Weise stärkt und schwächt, ja transgrediert. Zunächst bringt das Gedicht im äußeren Erscheinungsbild seine »Sonetthaftigkeit« deutlich zum Ausdruck: Es bedarf der kanonisierten Form, um es unmittelbar wie eindeutig der Gedichtform zuordnen zu können, und folglich stärkt dieser Rekurs das Formbewusstsein; ohne den tradierten formalen Rahmen wäre Rheiners fragmentarische Ästhetik schlicht nicht als solche erkennbar. Zugleich jedoch erfährt die Form durch das Fehlen der Verse eine empfindliche Schwächung, denn die Lücken werden optisch markiert und fallen folglich umso deutlicher auf; überdies werden die semantischen Leerstellen im Sinnzusammenhang nicht gefüllt, und auf einen Endreim hinzielende Verse haben kein homoioteleutisches Pendant, der Reim bleibt unbeantwortet. Rheiner stellt deutlich heraus, wie ein Sonett aussehen könnte – und es zugleich als Gedichtform zur Debatte.

Mit seinen vielfältigen variantenreichen Sonettbeispielen hat Rheiner gezeigt, wie ein poetischer Weg aus diesem vermeintlichen Dilemma aussehen könnte. Sein »Fragment VI« ist zugleich Ausdruck dichterischer Modernität, die Verse bleiben ungedichtet, sodass die dergestalt undefinierten Texträume zu Platzhaltern für neu zu bestimmende Inhalte werden. So bestätigt sich der Befund, dass das »Sonett [...] nach über 750 Jahren weiterhin die Phantasie von Autoren [bewegt], die sich als lyrische Avantgarde verstehen, und die dabei nicht Traditionspflege im Sinn haben, sondern sich dem literarischen Experiment verpflichtet fühlen«.³⁶³

*

Allzu viel Zeit, seine Vorstellungen einer modernen Poetik umzusetzen, weitere literarische Experimente zu wagen, blieb Rheiner nicht mehr. 1921 erschien mit dem *Fo-Buch* sein letzter Gedichtband,³⁶⁴ und »[i]m Nachlaß finden sich kaum

³⁶¹ Vgl. Christiane Wohlrab: *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*. Paderborn 2016 (zugl. Berlin [Diss.] 2011; Berliner Schriften zur Kunst), sowie Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 2001. – Vgl. zum Fragment im allgemeinen Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München 1991 (zugl. Münster [Diss.] 1989), E. O.: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*. Athenäum 1 (1991), 189–205, sowie im Blick auf die Frühromantik den Textband von Friedrich Strack/Martina Eicheldinger (Hg.): *Fragmente der Frühromantik. Edition und Kommentar*. Berlin 2010, sowie Johannes Weiß: *Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte*. Paderborn 2015 (zugl. Jena [Diss.] 2013).

³⁶² Vgl. Borgstedt: *Topik* (2009), insb. 444–452.

³⁶³ Borgstedt: *Topik* (2009), [1].

³⁶⁴ Walter Rheiner: *Das Fo-Buch. Gedichte 1918–1920*. Dresden und Leipzig 1921.

zehn Gedichte, die nach 1920 entstanden sind« (K, 302); der fortgesetzte Drogenkonsum zerstörte sein Leben. Bei Rudolf Kaemmerer verlegt, nahm Rheiner den zuvor selbständig erschienenen Lyrikband *Insel der Seligen* in *Das Fo-Buch* auf, machte es zu dessen erstem Abschnitt und ergänzte drei weitere Teile, »Das kleine Paradies«, »Die Traumsonate« sowie »Des Herzens Sturz und Erhebung«. ³⁶⁵ Alle Verse stellte er unter ein Motto, das er einem 1896 entstandenen Gedicht Alfred Momberts entlehnt hatte: »Aus dem Qualm der Sprache kehrt' ich heim, | um nie mehr zu sprechen, | ewig | als lichte Aetherwelle | an den Klippen deines schönen Leibes mich zu brechen«. ³⁶⁶ Und in gewisser Weise beschreiben die Gedichte tatsächlich den Weg hin zu Sprachlosigkeit und Verstummen. Fünfmal bedient sich Rheiner der Sonettform, etwa in zwei der »Abendlieder« des ersten Teils. Noch einmal wagt er im sechsten Abendlied (DFB, 11) ein formales Experiment, bei dem er Reimschema und Strophenform gegeneinander ausspielt: Der umarmende Reim des ersten Quartetts wird durch ein Strophenspatium nach dem dritten Vers abgeteilt, das eine Weise umarmende Reimpaar des zweiten Terzetts in ein Quartett integriert, sodass sich die ungewöhnliche Versabfolge 3-4-3-4 mit dem Reimschema *abb acxc dxx dexe* ergibt. Der formalen Fragmentierung und Verkehrung entspricht, dass das lyrische Ich sukzessive die Verbindung mit einem Du infrage stellt: Sind zunächst beide im pluralischen Personalpronomen »wir« (V.1, 11) verbunden, zweifelt das Ich zuletzt gar an der Anwesenheit seines Gegenübers (»Bist du hier?«, V.13). Dieser innere Widerstreit durchzieht das folgende sonettistische Abendlied (DFB, 12), das Rheiner explizit seiner »Frau zum Geschenk« übereignete, gleichwohl in ihm in ruhig dahinfließenden trochäischen Vierhebern konstatiert: »Schatten wächst in unsren Herzen« (V.1). Noch einmal schöpft er aus dem vollen Fundus seiner poetischen Bilder und Symbole, wobei Stern und Mond besondere Bedeutung zukommt, die Rheiner im Blick assonantisch schlüssig oftmals mit Stirn und Mund kombiniert. ³⁶⁷ Dies gilt auch für das im »kleinen Paradies« situierte, reimlose »In dir« (DFB, 24), wo das lyrische Ich zu Beginn des zweiten Quartetts bekennt: »Wie kreise ich dunkel Gestirn in dir!« (V.5); Rheiner reflektiert in diesem Teil des *Fo-Buches*, dessen fünfzehn Gedichte er spiegelsymmetrisch anordnet, über die Geburt seines zweiten Kindes, wenngleich das Glück, das sich in diesen Gedichten ausdrückt, nicht von Dauer war. ³⁶⁸

³⁶⁵ Walter Rheiner: *Insel der Seligen*. Ein Abendlied. Dresden 1918 (Das neuste Gedicht 3).

³⁶⁶ Alfred Mombert: Die Schöpfung. Gedicht-Werk. In: A. M.: *Dichtungen*. Gedicht-Werke. Gesamtausgabe in drei Bänden. Hg. von Elisabeth Herberg. Band 1: *Gedicht-Werke*. München 1963, 141, sowie den editorischen Kommentar dazu in Band 3: *Überlieferung, Lesarten, Hinweise*. München 1963, 101.

³⁶⁷ Nimmt man allein die Sonette Rheiners als Textgrundlage, finden sich – Komposita eingeschlossen – 37 Belege für Stern/Gestirn, 26 für Mond, 32 für Stirn und 28 für Mund.

³⁶⁸ »Bei der Geburt seines zweiten Kindes, am 4. Februar 1920, schöpfte er noch einmal Hoffnung und versicherte Fo, daß er die Verantwortung für sie und die Kinder »freudig und in tiefem Glück weitertragen« werde. Doch schon im Mai mußte die Familie auseinandergehen, weil das Geld für ein Zusammenleben nicht mehr reichte« (K, 301).

Nach dem Intermezzo der »Traumsonate« folgen im abschließenden Teil mit »Ewiges Geschehnis« und »Amor fati« die mutmaßlich letzten beiden Sonette Rheiners. Das »Ewige Geschehnis« verdeutlicht noch einmal die Grundkonstellation der Liebesgedichte Rheiners: Ein drängendes lyrisches Ich trifft – in den voranschreitenden kreuzgereimten Quartetten – auf ein abwartendes, zurückhaltendes Du, und beide verschmelzen nur ein einziges Mal im gemeinsamen Personalpronomen (V. 10). Im steten Wechsel zwischen Präsens und Präteritum ist das Ich zwischen einer vergleichsweise glückhaften Vergangenheit und einer leidvollen Gegenwart hin und her geworfen; das abschließende Terzett gerät zu einer assonantisch eindringlichen, polysyndetisch intensivierten und in den beiden Schlussversen anaphorisch verbundenen Bitte des Ich, die sich für Rheiner persönlich jedoch nicht erfüllen sollte:

–! O sieh mich an und fühle wie mein Atmen dich, mein Herzschlag trägt,
durch Nacht und Tag und großes Jahr und Ewiges so mich bewegt,
– durch Schmerz der Ferne und durch schwere Dämmerungen.

Dem Ich bleibt nichts anderes übrig, als sich in sein Schicksal zu fügen, da sich die beiden Partner offenbar nicht auf Augenhöhe miteinander befinden. Und so beschließt den Gedichtband nicht zufällig ein Sonett, das auf Nietzsche rekurriert. Darin vernimmt das lyrische Ich *de profundis*, »Aus den Tiefen [...] die Stimme strahlend meines Gottes« (V. 7), mit dessen Hilfe es zu Beginn des ersten Terzetts »aus den Schluchten« (V. 9) entrinnt, in denen es sich zuvor gefangen fühlte.³⁶⁹ Obgleich das »Schicksal rauscht« (V. 2), ist es dem Ich dank der Liebe zum Unausweichlichen wie Notwendigen möglich, zu »Traumes-Ufer« und »Lichtmeer-Küsten« zu gelangen (V. 9), bevor es im zweiten Terzett seinen Tod vorwegnimmt:

Ich verbrenne groß im Feuer meiner Nächte, meiner Tage.
Einer ungekannten Liebe hingegeben; Jubel, Klage
auf den Lippen! Tod-verbunden. Trunken einer letzten Lust.

4.2.3 Zusammenfassung

Walter Rheiner zählt zu den produktivsten wie experimentierfreudigsten Sonetisten der unmittelbaren Nachkriegszeit. 1895 geboren, musste er sich anders als etwa Georg Heym gewissermaßen nicht an früheren Epochen »abarbeiten«, sondern konnte bereits auf frühexpressionistische Vorarbeiten und Publikationen aufbauen. Doch wäre es deutlich zu kurz gegriffen, ihn als spätexpressionistischen Epigonen abzutun, denn insbesondere seine formalen Innovationen sind beachtlich. So macht er sich das »kombinatorische Moment der variablen Reimschemata«³⁷⁰ zunutze und lotet die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten *in extenso* aus. Hierzu zählen etwa die Kombination von Kreuz- und umarmen-

³⁶⁹ »Ich geh im Dunkel. | Schwarze Sonne ausgeflossen in mein Herz« (V. 2f.).

³⁷⁰ Borgstedt: Topik (2009), 479.

dem Reim in den Quartetten ebenso wie die Beibehaltung eines durchgehenden Reimpaars in Quartetten und Terzetten. Ebenso innovativ sind die Kombinationen aus Lang- und Kurzversen; Rheiner löst die formale Begrenzung anders als Anton Schnack: nicht durch eine Prosaannäherung, obwohl er dazu in der Lage wäre,³⁷¹ sondern durch vielfältige Formerweiterungen. Damit diskutiert Rheiner die Sonettform an sich, transgrediert sie mitunter und dringt zuletzt bis zu einer modernen Poetik des Fragments vor. Seine zahlreichen Innovationen wie etwa versweise verkürzte Strophen blieben gleichwohl ohne größere Rezeption, da sein Werk allzu rasch in Vergessenheit geriet.³⁷²

Verantwortlich hierfür war nicht zuletzt Rheiners früher Tod. Neun Tage zuvor, am 3. Juni 1925, hatte er von Berlin aus einen letzten Brief, einen Hilferuf, an seine Mutter gesandt:

Ich bin ganz verzweifelt. Diese Stadt ist erbarmungslos und erbärmlich! Erbärmlich und gnadenlos in ihrer *mit Stolz* zur Schau getragenen *Brutalität*. – Und ich? – Ich bin, ich armer Satan, in den 7 Monaten Irrenanstalt so schauderhaft »moralisch« geworden, daß ich *meine Ellenbogen* nicht zu gebrauchen wage, wie es hier *alle* tun. Hier haut in jeder Minute zweimal der Eine den Anderen in die Fresse, bloß um eine Reichsmark damit zu gewinnen. [...]

Ich hungere! – Ich bin gottseidank *nicht* rückfällig, weder in den alten Giften, noch etwa in Alkohol. Ich bin auch fest entschlossen, mir lieber dieses elende Jammerleben voll Schmerz und Kummer vom Halse zu schaffen, als *so* zu leben! Bitte liebe, gute Mutter, ich kämpfe in der letzten Verzweiflung. Bitte, bitte, gib mir noch einmal Dein mütterliches Vertrauen! [...] Ich *mag* das alte Leben, wenn auch gottseidank, gottseidank *ohne* Morph. oder Kokain *nicht* weiterführen.

Ich bin fest entschlossen, *entweder* bis zum 15. VI. Stellung zu finden, die mich ernährt, *oder* mir selbst die gute Ruhe des Todes zu geben, *oder* zu Dir, *Du* meine letzte gute Ankerkette, zurückzukehren, um dort ganz als ein braver Arbeiter zu leben – auch für meine armen Kinderchen. [...] Bitte, laß mich nicht im Stiche!!! [...]

Rette mich! (K, 280–282).

*

Zwei Tage nach Rheiners Tod eröffnete am 14. Juni in der Kunsthalle Mannheim die von Gustav Friedrich Hartlaub kuratierte Ausstellung mit dem programmatischen Titel »Neue Sachlichkeit«.

³⁷¹ Vgl. »Asta Nielsen« (Anm. 275).

³⁷² So ließ sich beispielsweise lediglich ein Dichtergedicht anlässlich Rheiners 100. Geburtstag eruieren, vgl. Norbert Weiß: Die große Krankheit. Hommage für Walter Rheiner. In: Edit 9 (1995), 49f. – Auch Helmuth Kiesel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München 2017 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 10), erwähnt Rheiner nicht.

