



RILUNE — Revue
des littératures
européennes

n° 10, 2016,
« Mars et les muses »
www.rilune.org

Ich habe kein Wort. Sprache und Krieg im Werk August Stramms

MICHAEL DALLAPIAZZA (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

Pour citer cet article :

Michael Dallapiazza, « *Ich habe kein Wort. Sprache und Krieg im Werk August Stramms* », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 10, « Mars et les muses », (Paola Codazzi, Valentina Maini, Jessica Palmieri, Maria Shakhray eds), 2016, p. 127-138 (version *online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR August Stramm est probablement l'un des poètes les plus radicaux, du point de vue linguistique, de la littérature allemande moderne. En déconstruisant le langage, il parvient à créer des formes lexicales et grammaticales lui permettant d'exprimer à travers sa langue ce qu'aucune langue ne peut vraiment dire : l'horreur de la guerre. Sa poésie de guerre, qui ne doit pas être considérée comme une poésie contre la guerre, se charge d'une force unique et inégalée.

Mots-clés August Stramm, guerre, poésie, expressionisme allemand, déconstruction de la parole

EN August Stramm is arguably the most linguistically radical poet of German modernity. By deconstructing language he creates lexical and grammatical constructions, which enable him to express through language something that no language can mediate: the horror of war. Thus not to be considered anti-war lyric, his war poetry reaches unequalled forcefulness.

Keywords August Stramm, war, poetry, German expressionism, deconstructed language

MICHAEL DALLAPIAZZA

Ich habe kein Wort.
Sprache und Krieg im Werk August Stramms

AGUST STRAMM, GEBOREN 1874, fiel am 9. September 1915 in Weißrussland. Alfred Döblin schreibt am 21. September an Herwarth Walden, den Herausgeber der avantgardistischen Zeitschrift *Der Sturm*, in dem Stramm 1912 erste Texte publizieren konnte, eine Art Beileidschreiben, einen Nachruf. Die Zeitschrift wurde 1910 gegründet und war mit Erfolg darauf bedacht, ihrem Namen durch systematische Provokationen Ehre zu machen, vor allem aber, um den neuen künstlerischen Strömungen, der modernen Kunst, zu einer Plattform zu verhelfen. Walden und Stramm verband bald eine enge Freundschaft. In diesem Brief formuliert Döblin die erste und weitsichtige literarische Beurteilung von Stramms schmalem Werk: « Ich weiß keinen, der so, ohne zu spielen und Faxen zu machen, mit der deutschen Sprache gewaltsam umgesprungen wäre, als mit einem Stoff, den er bezwang und der nicht ihn bezwang. Niemand war von so vorgetriebenem Expressionismus in der Literatur; er drehte, hobelte, bohrte an der Sprache, bis sie ihm gerecht wurde¹ ».

August Stramm war einer der vielen Intellektuellen und Künstler, die im ersten Weltkrieg fielen, aber er gehörte nicht zu denen, die den

¹ Der Nachruf findet sich in *August Stramm Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Wolfgang Delseit*, Köln « Nylands Kleine Westfälische Bibliothek 15 », 2007, p.129. Stramms Werke liegen in verschiedenen Ausgaben vor. Einen ersten, aber sehr eindringlichen Eindruck vermittelt auch durch den Abdruck zahlreicher Briefe sowie weiterer Materialien das Lesebuch, das online verfügbar und als pdf herunterzuladen ist. Online findet man seine Werke, das Theater eingeschlossen, ebenfalls auf der homepage der *Bibliotheca Augustana* (vollständig) sowie in kleinerer Auswahl bei Spiegel Gutenberg: https://www.hsaugsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/Stramm/str_intr.html <http://gutenberg.spiegel.de/autor/august-stramm-579>. Ansonsten sei verwiesen auf August Stramm, *Gedichte Dramen Prosa Briefe*, herausgegeben von Jörg Drews, Stuttgart, Reclam, 1997. Die umfassendste Edition findet sich in der monumentalen Monographie von Sven Iwertowski, *Die Lyrik August Stramms*, Bielefeld 2014. Außer den lyrischen und in Auswahl prosaischen Arbeiten Stramms werden dort auch textkritisch bearbeitete Vorstufen einiger Gedichte geboten, so sie existieren. Iwertowski präsentiert dort auch eine erschöpfende Forschungsgeschichte zu Stramm und zu jedem einzelnen Gedicht, zusammen mit dem Versuch einer Interpretation. Iwertowski geht davon aus, über eine penible und ausführliche Analyse jedes Gedichts zu einer definitiven Auslegung gelangen zu können, unter Zuhilfenahme der Briefe und aller Verfügbaren Informationen zum Leben Stramms. Dieses Vorgehen ist jedoch problematisch. Oft, keineswegs immer, wird in den Texten das herausgefunden, was vorher hineingelegt wurde, wird ihnen eine definitive Intention zugesprochen, was der Wortlaut des jeweiligen Gedichts allein eben verweigert.

Krieg begrüßten, was gerade unter den expressionistischen Künstlern nicht selten vorkam. Deren Motive waren allerdings kaum mit denen der kriegsbegeisterten Futuristen um Tommaso Marinetti vergleichbar. Mancher aber glaubte allen Ernstes, ein Weltkrieg könne die große Reinigung herbeiführen, könne die Fäulnis hinwegfegen, um an dessen Ende dann der Erstehung des neuen Menschen, wie ihn die Expressionisten ersehnten, Raum zu schaffen. Franz Marc etwa gehörte zu denen, die freiwillig in die Schlacht eilten. 1916 fiel auch er.

Stramm ist einer der wichtigsten Figuren der Moderne, und dies wegen der Radikalität seines Umgangs mit der Sprache. Auch wenn das Neuerfinden der literarischen Sprache zum Programm (das es aber als solches gar nicht gab) des Expressionismus gehörte, findet sich unter dessen Repräsentanten kein anderer, der mit den sprachlichen Experimenten weiter gegangen wäre, als Stramm². Wahrscheinlich auch die wenig später sich formierenden Bewegungen um DADA nicht, die in den dauerhaftesten Beispielen ihrer avantgardistischen Provokationen von Stramm beeinflusst zu sein scheinen. Kurt Schwitters berühmtestes Gedicht *An Anna Blume* (1919) lässt sich als humoristisch überbordende Replik auf Stramms *Wankelmut* lesen, das 1915 in einem Band mit Liebesgedichten *Du* erschienen war. Das, was nur mit Sprache ausdrückbar ist, kann in der grammatikalisch und lexikalisch normierten Sprache aber nicht ausgedrückt werden, ob es nun um Liebe geht oder um den Tod im Krieg. Das Übersteigen der sprachlichen Grenzen, die Auflösung der strengen Regeln, war aber nicht destruktiv, sondern konstruktiv gedacht, eben um das Unsagbare doch zu sagen. Stramm nimmt mit seinen sprachlichen Techniken, wie zu sehen sein wird, fast die sogenannte Etym-Theorie Arno Schmidts vorweg, die dieser mit Blick auf die Psychoanalyse entworfen hatte. Gefühle, Liebe sind als nicht rationale Empfindungen nicht durch eine rationalisierte Sprache zu erfassen. Der Horror des Krieges ebenfalls nicht. In Stramms Briefen an die Familie oder an Walden findet man diesen Satz: « Ich habe kein Wort³. »

Darin unterscheiden sich Stramms Experimente von den linguistischen Ideen der befreiten Worte Marinettis, auch wenn er sich der italienischen Bewegung wohl nahe fühlte. 1912 war es der Freund Herwarth Walden, der in Berlin eine große Futurismus-Ausstellung organisiert hatte, und spätestens da begann seine Beschäftigung mit deren Programmen. Derselbe Döblin, der Stramms sprachliche Radikalität bewunderte, zeigte sich abgestoßen von Marinettis

² Auch nicht die durchaus experimentellen Kriegsgedichte eines Albert Ehrensteins oder gar Trakls

³ Siehe unten die Zitate aus dem *Lesebuch*.

Vorschlägen zur Zerschlagung der Sprache⁴. Man kann ohne Frage von einer genuinen Methode Stramms sprechen, die natürlich um die Traditionen weiß, in denen sie steht, und unter diesen spielt der Futurismus eine eher nebensächliche Rolle. Stramm geht es, wie generell den Strömungen der Avantgarde, auch in der Malerei, um eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihre Darstellungsmöglichkeiten, also um das, was im russischen Formalismus, praktiziert in radikaler Konsequenz, « Entautomatisierung der Wahrnehmung » genannt wird⁵. Was bei Stramms Verfremdungsstrategien als Deformierung der Sprache erscheint, ist der Versuch, damit die Gegenstände zur Kenntlichkeit zu entstellen.

Stramms sprachliche Experimente überzeugen vielleicht auch deswegen, da er zunächst Stilformen (etwa in seinen Theatertexten) des Naturalismus verwendete, dessen radikaler sprachlicher « Sekundenstil » deutlich in seinem Werk nachklingt. Wie jeder bedeutende Künstler, lässt sich Stramm keiner einzelnen Richtung zuordnen. Sein Werk ist naturalistisch, expressionistisch, dadaistisch und futuristisch zugleich. Wenige haben sich später auf ihn berufen, unter diesen aber finden wir Ernst Jandl genauso, wie Arno Schmidt. Peter Sprengel dagegen scheint in seiner großen Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918, in der er dem Werk Stramms durchaus breiten Raum einräumt, vor dessen Gedichten eher Befremden zu empfinden, hört in ihnen kosmisch-mystische Pointen⁶, gar Ausdruck von Vitalismus.

Mit welcher haarsträubend grotesker Begeisterung affirmative Lyrik den ersten Weltkrieg zu besingen versuchte, ist sein einigen Jahrzehnten ins Bewusstsein der Literaturwissenschaft gedrungen⁷. Nicht nur auf dem Gebiet der Lyrik war eine unerhörte publizistische Aktivität zu beobachten, zu der sich offenbar *vox populi* berufen sah. Eine ungeheure Zahl von Gelegenheitsdichtern fand den Weg auf die Seiten der Tagespresse⁸. Kriegsbegeisterung und Hassgesänge kennzeichnen aber

⁴ Döblin sagte sich schon im März 1913 in einem Artikel im *Sturm* demonstrativ von Marinetti los. Vgl. P. SPRENGEL, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, München, 2004, p. 110.

⁵ H. H. HIEBEL, *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Teil 1, Würzburg, 2005, p. 132.

⁶ SPRENGEL, *op. cit.*, p. 686. Später bemerkt er, Stramms Kriegsgedichte « führen auf weite Strecken die Dialektik des Kampfs und die mystische Auflösung des Einzelnen in einer kosmischen Ganzheit fort » (p. 809). Was er mit mystisch und kosmisch meint, verschließt sich mir. Dies ist jedoch einer der Fixpunkte der Forschung, die aus biographischen Details, aus Briefen oder aufgrund von Stramms Lektüren oft vom « kosmischen Mystizismus Stramms reden », Iwertowski, *op. cit.*, p. 95.

⁷ Vgl. die Bibliographie bei Sprengel *Ibid.*, p. 836 ff.

⁸ *Ibid.*, p. 768-771.

nicht nur das kriegslüsterne Volk. Mancher Schriftsteller mit großem Namen nimmt an der kollektiven Hysterie, das Wort scheint wirklich nicht abwegig, und an vorderster Front teil. Unter ihnen finden sich Richard Dehmel, Rudolf Alexander Schröder, aber auch Gerhart Hauptmann, um nur ein paar Namen zu nennen, und auch Arbeiterdichter wie Karl Bröger, glaubten wohl, wenn auch nicht mit martialischen Worten, den Krieg begrüßen zu müssen⁹.

Ausdrücke der Betroffenheit und vom *mainstream* abweichende Stellungnahmen fehlten zwar nicht, aber sie blieben eine fast verschwindende Zahl von sehr leisen Stimmen. Stramm äußerte sich auch in seinen Briefen nicht politisch zum Krieg, er war vor dem Krieg bestimmt kein Antimilitarist, und es wäre abwegig, seine Gedichte kriegskritisch zu nennen. Vielleicht sind sie gerade deswegen so authentisch. In seinen Texten und Briefen, auch vor Kriegsbeginn, lässt sich nichts entdecken, was als Begrüßung der kommenden Schlachten zu interpretieren wäre. Dabei hätte man dies durchaus annehmen können. Immerhin wurde er als Hauptmann der Reserve eingezogen und tat zunächst hinter der Front im Elsaß Dienst. Sein bürgerliches Leben als Postinspektor im Reichspostministerium, das dazu in krassestem Widerspruch zu seinen künstlerischen, avantgardistischen Ambitionen stand, wird kaum zu Zweifeln an der Notwendigkeit seines Einsatzes im Krieg Anlass geboten haben. Umso bemerkenswerter ist, mit welchem Realitätssinn er dann das Grauen wahrnahm. Er versuchte es auch in alltäglicher Sprache in seinen Briefen zu formulieren, was jeder Vorstellung, er habe den Krieg in seiner oft gewürzten Sprache mystisch überhöhen wollen, widerspricht¹⁰. In dieser Sprache aber hatte er keine Worte, wirklich das auszudrücken, was er sah und empfand. Dies gelingt ihm mit der dekonstruierten Sprache seiner Gedichte, die postum 1919 unter dem Titel *Tropfblut* erschienen.

⁹ *Ibid.*, p. 795 f.

¹⁰ Dennoch wird sein Werk, nicht nur bei Sprengel, als ambivalent eingestuft. Es ist gar von « fragwürdigen Exaltationen » die Rede, so in einem Aufsatz von Thomas Anz, der sogar soweit geht zu konstatieren, einige Gedichte Stramms sexualisierten Gewalt. Weiter heißt es dort: « Hier mischen sich Grauen und Faszination. ‚Es bäumt sich alles in mir dagegen und doch fühle ich mich hingezogen‘, bekennt Stramm in seinen Kriegsbriefen. Die Kriegsberichterstatte in den Zeitungen kritisiert er mit dem Satz: ‚Dieses Lügengeschmierre! Diese Entweihung alles Gewaltigen und Großen, das man hier durchlebt.‘ Es ist die Nähe des Todes, die das Leben zu intensivieren vermag. » THOMAS ANZ, *Literatur der Moderne und Erster Weltkrieg. Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik*. In: *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 34), herausgegeben von Wolfgang J. Mommsen, München, 1996, p. 235-247. Der sehr aufschlussreiche Beitrag findet sich in weitgehend identischer Form auch im Netz abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306&ausgabe=200408. Dass sich Stramm in seinen Briefen zu diesen ambivalenten Gefühlen bekennt, spricht für die Authentizität seiner Wahrnehmung und nimmt der Intensität seiner Kunst nichts.

Am 14. 2. 1915 schreibt er an Nell und Herwarth Walden:

Aber ein Grauen ist in mir ein Grauen ist um mich wallt wogt umher, erwürgt verstrickt, es ist nicht mehr rauszufinden. Entsetzlich. Ich habe kein Wort. Ich kenne kein Wort. Ich muß immer nur stieren, stieren um mich stumpf zu machen, um all das Gepeitschte niederzuhalten. Denn ich fühle es, ich fühle es ganz deutlich das das peitscht und krallt nach meinem Verstand [...] Hast Du schon mal einen Fleischerladen gesehen, in dem geschlachtete Menschen zu Kauf liegen. und dazu stampfen mit ungeheurem Getöse die Maschinen und schlachten immer neue in sinnreichem Mechanismus. Und Du stumpf darin gottlob stumpf Schlächter und Schlachtvieh [...] Gestern riß so ein Schlächtergeselle meinen Nebenmann mit einem einzigen Griff in Fetzen und überschüttete mich hohnlachend mit Blut und Fleisch und Dreck [...]¹¹.

Die Briefe entstehen gleichzeitig mit seinen Gedichten. Auch in der Alltagssprache wird versucht, eine literarische Form zu finden. Stabreime, Wortwiederholungen, ungewohnte Verben (stieren), eine Verknappung, rasante, dynamische Wortfolgen verweisen schon auf den hochartifizialen Stil der lyrischen Produktion, auch in der behaupteten Sprachlosigkeit. Vor allem in den Briefen an Walden ist das unübersehbar, denn das Kunstwollen bleibt Stramm auch im Grauen des Schlachtens erhalten, vielleicht als Überlebensstrategie. Seine Briefe an den intellektuellen Freund und Herausgeber drehen sich daher auch darum, er findet Worte der Freude über die Publikation seiner Gedichte, und er schreibt weiter, auch Dramen und Prosastücke.

Flammen, Krachen, Splintern. Als einer der ersten fiel unser lieber, mein geliebter, Major v. Gottberg. Viele andere noch! Ein Augenblick der Betäubung! Dann eine wilde rasende Wut! Es gibt kein Wort dafür! [...] Ich habe so etwas noch nicht erlebt, möchte es nicht mehr erleben und will auch nicht mehr darüber sprechen! Alles in der fahlen Dämmerung des kommenden Morgens! Es war nicht Welt, sondern Unterwelt!¹²

Dies schreibt er am 22. 5. 1915 an Else, seine Frau, die in ihren Briefen wiederum fürchtet, seine Kunst würde ihn von ihr entfernen¹³. Diese Briefe sind von geringerem literarischen Formwillen gekennzeichnet, sie sind privater, versuchen gleichwohl vom Grauen zu reden, ergeben sich aber in die empfundene und betonte Sprachlosigkeit: *Ich habe kein Wort dafür.*

¹¹ *Lesebuch*, op. cit., p. 94.

¹² *Lesebuch*, op. cit., p.122 f.

¹³ Else Stramm war selbst Schriftstellerin, allerdings von Unterhaltungsliteratur. Für sie war der « Futurismus » ihres Manns fast eine Bedrohung, was er von der Front durch Liebeserklärungen in seinen Briefen zu zerstreuen versucht.

Stramms Werk war, wie gesagt, bald vergessen. Da und dort tauchte sein Name in Anthologien auf, aber das kollektive literarische Bewusstsein wusste nach 1945 nichts mehr von ihm. Ein einziges Gedicht brachte es in die Lesebücher, vielleicht, weil dort noch weitgehend auf grammatikalisch-lexikalische Dekonstruktionen verzichtet wurde und eine gewisse Alltagslogik bewahrt bleibt, vielleicht aber auch, weil die Herausgeber von Lesebüchern glaubten, an diesem Beispiel rasch zeigen zu können, was expressionistische Lyrik sei. Das ist sogar richtig, vergleicht man seine Sprache aber mit anderen Beispielen des frühen deutschen Expressionismus, wird man eher wenige Parallelen finden:

Patrouille

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.

Gegenstände sind Subjekte von Tätigkeiten, während das menschliche Subjekt allein im Titel gehnt werden kann. Die sprachlich extrem komprimierte Situation des Kriegsgeschehens erlaubt ein spontanes Verständnis, auch wenn die Wortkombinationen ungewöhnlich sind, eben durch die Entautomatisierung der Wahrnehmung. Die Wortschöpfungen in diesem ja nur aus wenigen Wörtern bestehenden Gedicht (das Verb feinden¹⁴, das Adjektiv raschlig, das Verb blättern, wohl aus dem Plural Blätter abgeleitet) bleiben unvermittelt erschließbar¹⁵, und die zwar verknappte, aber noch reguläre Syntax wird vom Rhythmus der Verse und von Assonanzen gekennzeichnet. So bleibt der provokante und durchaus mimetisch angelegte Text trotzdem fast als traditionelles Gedicht erkennbar¹⁶.

¹⁴ Allerdings sind auch die Verben grinsen und würgen als Neologismen aufzufassen, da sie agrammatisch verwendet werden, indem grinsen vom intransitiven Verbum zum transitiven mit Objekt gemacht wird, würgen aber gerade umgekehrt, ein transitives Verbum wird zum intransitiven umfunktioniert. Ausführlich hat H. H. HIEBEL, *op. cit.*, p 131-141, dieses und andere Gedichte Stramms interpretiert.

¹⁵ Sie sind aber zugleich ambig, die Tätigkeit, die sie andeuten, können nicht automatisch zugeordnet werden sondern ergeben erst im Gesamtbild für den Leser eine mögliche Bedeutung. Äste würgen ist als bedrohliche Wahrnehmung erkennbar, vom restlichen Bild getrennt, das wohl eine nächtliche Patrouille entlang der Stellungen erfassen will, die mit dem Tod endet, dem zuvor ein polysemes Gellen vorausgeht, das sowohl ein grässlicher Schrei, als auch den schrillen Lärm von Granaten und Bomben benennen könnte.

¹⁶ H. H. HIEBEL, *op. cit.*, bestreitet dies jedoch entschieden, p. 132.

Keinesfalls mehr als traditionelles Gedicht erkennbar aber ist *Haidekampf*, und es ist eines der eindringlichsten Gedichte:

Haidekampf

Sonne Halde stampfen keuche Bange
Sonne Halde glimmet stumpfe Wut
Sonne Halde sprenkeln irre Stahle
Sonne Halde flirret flaches Blut
Blut
Und
Bluten
Blut
Und
Bluten Bluten
Dumpfen tropft
Und
Dumpfen
Siegt und krustet
Sonne Halde flackt und fleckt und flackert
Sonne Halde blumet knosper Tod.

Dieses Gedicht gab den Titel zur postum erschienenen Kriegsslyrik. Es ist auf den ersten Blick ein Figurengedicht, da es ein großes E zu formen scheint, ohne dass aber ein Bezug erkennbar wäre. Es imitiert sprachlich und rhythmisch tropfendes, unregelmäßig tropfendes Blut: Blut/ Und/Bluten/Blut/Und/Bluten Bluten. Blut ist durch eine starke Hebung gekennzeichnet, das Und dagegen durch Senkung, was eine Pause zwischen beiden erfordert, während der Vers mit doppeltem Verb Bluten, mit starker Hebung auf der ersten Silbe, den Sprechrhythmus beschleunigt. Fast meint man den dazugehörigen Herzschlag zu vernehmen. Man hört das Tropfgeräusch förmlich und glaubt, die Lache am Ende zu sehen, in den letzten zwei langen Versen. Das Blut scheint sozusagen aus den ersten vier längeren Versen zu fließen, und so formt das Gedicht das Massensterben im Kampf. Diese vier Verse sind jeweils in zwei Einheiten gegliedert, die syntaktisch nicht verbunden sind, wobei die erste Einheit in allen Versen gleich bleibt: Sonne Halde. Der zweite Teil besteht aus einer Verbform und einem Objekt, geformt aus Adjektiv und Substantiv. Die drei Wörter sind dabei grammatikalisch korrekt verbunden, doch kann in keinem Fall der erste Teil (Sonne Halde) als fehlendes Subjekt dienen. Das Adjektiv *keuch* existiert nicht, doch hört man sowohl keuchen als auch keusch. Ebenso wenig gibt es das Verb dumpfen. Die Wortverbindungen sind ungewöhnlich, lassen aber einen konkreten Zusammenhang erkennen (Angst, Wut, Stahl, Blut). Dazu bilden sie regelmäßige Fünfheber mit regelmäßigen

Hebungen und Senkungen, in trochäischer Form, die einen monotonen, schlagenden, fast bedrohlichen Rhythmus erzeugen. Der letzte Vers wiederholt Struktur und Rhythmus der ersten, während aber die abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenz (Bange – Wut – Stahle – Blut) jeweils eine Hebung der Stimme erfordern, fällt sie in *blumet knosp* *Tod* deutlich ab. *Tod* ist die definitive Senkung der Stimme. Das Verb *blumen* existiert sowenig wie das Adjektiv *knosp*, aber *Sonne Halde* scheint nun fast doch als Subjekt des ungrammatischen Satzes fungieren zu können. Unter der Sonne, an der Halde, dort, wo die Schlacht stattfand, blüht nun ein knospender *Tod*. Aber das formt sich erst im Kopf des Lesers. Die ungrammatische Verdichtung schafft erst jenseits des regelkonformen Sprachgebrauchs auf eindrückliche Weise die Plastizität und Anschaulichkeit des Geschehens.

Anschaulichkeit in höchster Komprimierung erreicht auch das ebenfalls schon durch den Titel auf eine konkrete Situation hin konstruierte Gedicht *Sturmangriff*¹⁷:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen.
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen

Aus der Verweigerung jeder sprachlich-grammatikalischen Konvention ergeben sich strukturelle wie lexikalische Polysemien¹⁸: Ist *Fürchte* Imperativ oder ungrammatischer Plural von *Furcht*? Ist *Wollen* Substantiv Plural? Ist *Kreisch* Subjekt der nachfolgenden Wörter? Ist nach *Her* ein Punkt zu denken? *Der keuche Tod* im Akkusativ? *Peitscht das Leben den keuchen Tod* also vor sich her? Von geradezu schmerzlicher Bildkraft sind die Neologismen *schlächtern* und *wildum*, die am Ende des Gedichts wieder den *Tod* und das *Entsetzen* erfahren lassen.

Der *Tod* beendet jedes der Kriegsgedichte. Während das vorige Gedicht die Realität des massenhaften *Sich-Abschlachtens* veranschaulicht, geht es im folgenden um die Realität der menschlichen Regungen, wobei das Individuum längst nicht mehr Subjekt der

¹⁷ Ebenfalls von H. H. HIEBEL, *op. cit.*, p. 137 ff., ausführlich interpretiert.

¹⁸ Hiebel nennt dies « grammatisch dissonant », 137.

Handlungen ist. Die subjektivierten, wie oft bei Stramm anthropomorphisierenden Verben sind es, die handeln:

Krieg

Wehe wühlt
Harren starrt entsetzt
Kreißen schüttert
Bären spannt die Glieder
Die Stunde blutet
Frage hebt das Auge
Die Zeit gebärt
Erschöpfung
Jüngt
Der
Tod

Bis zum Wort Erschöpfung sind die Zeilen syntaktisch regelkonform strukturiert. Versmaß und Rhythmus der parataktischen Ordnung ist gleichmäßig, aus der allein die drei letzten Einwortzeilen herausfallen. Neologismen dominieren das Gedicht deutlich weniger zugunsten unerwarteter Wortkombinationen. Die erste stabreimende Zeile evoziert nicht nur das *vae victis* sondern auch das *wewurd* des Hildebrandliedes. Neologismen sind außer schüttern die offensichtlichen Verben jüngen und bären. Zusammen mit dem Kreißen wird durch Bären und gebärt ein beunruhigender Zusammenhang mit Geburt konstruiert. Was wird geboren? Zeit, die Erschöpfung gebärt, wäre sprachlogisch normaler Gebrauch, wohin aber gehört das Verb jüngen, das an verjüngen, jung werden denken lässt? Krieg, der Tod gebiert?

Fast von grauenvollem Realismus ist die beschriebene Szenerie nach der Schlacht:

Schlachtfeld

Schollenmürbe schläfert ein das Eisen
Blute filzen Sickerflecke
Roste krumen
Fleische schleimen
Saugen brünstet um Zerfallen.
Mordesmorde
Blinzen
Kinderblicke.

Kaum eines der Worte in der regelhaften Syntax existiert tatsächlich, aber alle, besonders in den auf den ersten Blick grotesken Kombinationen (Blute filzen Sickerflecke, was so gegenständlich und bildhaft ist, wie Sätze aus Jandls *Heldenplatz*) machen erlebbar, was

geschehen ist. Zwei Punkte bieten eine makrostrukturelle Gliederung und suggerieren die Einheit der letzten drei Zeilen. Nun ist blinzen nur auf den ersten Blick eine neologistische Deformation. Die Form entspricht nicht nur dem Mittelhochdeutschen, das blinzeln, blinken meint, es ist offenbar auch heute noch als veraltete Form gebräuchlich. Es bezieht sich auf Mordesmorde wie auch auf Kinderblicke und lässt durch die ungewohnte Schreibung auch an blitzen denken. Was auf diesem Acker aus mit Rost vermischem schleimendem Fleisch erkennbar ist, sind eben Mordesmorde, als Steigerung von Mord zu begreifen. Blinzelnde Blicke von Kindern? Das ungläubige Blicken Sterbender? Ein Prosastück, das zum Schluss erwähnt werden soll, könnte dies erhärten.

Zuvor aber noch ein fast aus dem Rahmen fallendes Kriegsgedicht, das die Konsequenzen des Schlachtens im Titel trägt:

Werttod

Fluchen hüllt die Erde
Wehe schellt den Stab
Morde keimen Werde
Liebe klaffen Grab
Niemals bären Ende
Immer zergen Jetzt
Wahnsinn wäscht die Hände
Ewig
Unverletzt.

Es sind regelmäßige dreihebige Verse, aus Trochäen bestehend, deren Staccato fast an einen lateinischen Hymnus erinnern könnte. Sie bilden hart endende Einheiten (bei wechselnd männlichen und weiblichen Kadenz), ohne Enjambement, die jeweils eine Sprechpause erfordern. Die ersten drei sind grammatikalisch exakte, vollständige Sätze, wenn auch in ungewohnten Verbalkompositionen. Die nächsten drei sind dagegen syntaktisch unverbunden, da das Verb in der Mitte im Infinitiv steht. Bären, erneut, sowie *zergen* sind Neologismen, wobei letzteres an das Verb zergehen denken ließe (die Hebung aber auf der ersten Silbe trägt). Das Gedicht endet mit einer grammatikalisch exakten und sprachlogisch traditionellen Aussage. Nach dem Tod aller Werte triumphiert der Wahnsinn, ewig.

Zuletzt also ein Prosatext zum Krieg.

Der Letzte (1914)

He! da oben! lachen! ich lache! drei Tage stürzen! brüllen! drei Tage Jahre Ewigkeiten! und bist noch nicht zerstört! verfluchter Himmel! Blaubalg! pafft Zigarren und stiebt Asche. alles zusammen. den Graben. Schützengraben. Schutz. Grab. die Stellung wird gehalten bis zum letzten Mann! vorwärts Jungens. das Blaugespenst klimmt rote Augen auf. rot. feuerrot. verschlafen. der Tag hält nicht aus. so oder so! schießt! schießt! der Wald! ja. in den Wald! Schädel. Wolken. lustig! der beste Schütze darf. Ja. darf zuerst schlafen. Teufel! schlafen. Mord Müdigkeit Rasen Wut! He! Bursche! Bursche da vorn! willst du? willst du schießen?! du? ja? der Kopf zwischen die Beine geklatscht? Drückeberger! schießen! knallen! seht! sie kommen aus dem Wald. raus aus dem Lauf! die Backe gesetzt! brav! brav! Schnellfeuer! Blaue Bohnen! Bohnen! Blaue Augen! mein Schatz hat blaue Augen. haha! drauf! drauf! sie laufen. Korn nehmen. Zielscheiben. laufen. Mädchenbeine. ich beiße. beiße. verflucht. Küsse scharfe. drauf gehalten! Standvisier Aug in Auge! Wasser? was? die Läufe glühn? alle Schläuche glühn. letzte Nacht hat die Feldflasche zerschlagen. das trockne Glas geleckt. die Zunge blutet. schluckt. schluckt. schießt die Flinten kalt. euch selber kalt! kaltes Blut! da vorne pfützt Wasser. pfui Teufel! gierig! Dreck! Blut. blutiger Dreck. Blut modert zu schnell. Feuer! Schnellfeuer! raus! nicht einschlafen! wer? nehmt ihm die Patronen aus der Tasche. wir brauchen sie. der Kerl blutet! ein kleines Loch kann so bluten! schießen! Zielpunkt. Donner! Knacken! das Flattern! so müßt ihr auch schießen. zielen. zielen. gut. ruhig. die Hunde drüben. die arme Erde. Brief in der Tasche? natürlich. schlapp und gleich tot auf der Nase. »mein lieber Mann!« ja. Männer brauchen wir. aber keine toten hier. essen. Bröckel Schokolade. Mutter. schießt Kerle. ach Mütter weinen immer. schießt! ich war ein weicher Junge. Teufel! Kopf hoch! die Nasen aus dem Dreck! was?! keiner? alle? Fauller! Verstärkung. hört ihr? Verstärkung kommt. Feind nicht ranlassen! die Flinten vor! Teufel! totsein ist Schande! seht! ich schieße. schieße. Verstärkung. hört! Trommeln. Hörner. tata trrrr! eilt da hinten! eilt! Muttertränen. Vaterbrünste. Dreck! drei Tage Dreck! Menschen! meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen. Grab. Hölle. Teufel. mein Arm schießt. Finger ladet. Auge trifft. hurrah! hurrah! die Beine in die Hand! hurrah! Tod und Leben! hurrah! Eisen! hurrah! drauf! Mein Kopf! Kopf! wo ist mein Kopf? voran. fliegt. kollert. brav. Bursche! in den Feind! beißen beißen! Säbel! ha! weich der Vaterbauch. weich. Mutter. wo bist? Mutter. seh dich nicht? Mutter du küßt. Mutter. rauh. halte mich. ich falle doch. Mutter ich falle. Mutter.

Der Text muss aus der allerersten Zeit Stramms im Kriegsdienst stammen¹⁹. Es ist von drei Tagen die Rede, von drei Tagen erbarmungslosen Stellungskriegs, Mann gegen Mann offensichtlich, die den Hintergrund für die vielleicht nur wenigen Minuten abgibt, die das erzählende ich in einem hastigen, atemlosen *stream of consciousness* wiedergibt. Was in abgehackten Worten rascher Assoziationen vor dem

¹⁹ Die Forschung ist sich dabei keineswegs einig. S. dazu IWERKOWSKI, *op. cit.*, p.684 ff.

Leser erscheint ist Jetztzeit. Erzählzeit und erzählte Zeit sind identisch geworden und fangen die letzten Gedanken eines offenbar²⁰ sterbenden Soldaten ein.²¹ Dass die Assoziationsströme auch bruchlos erotische Gedanken aufrufen, hat dabei sicherlich nichts mit Sexualisierung der Gewalt zu tun. Der Moment des Todes, so erscheint es dem Leser, wird mit dem Wort *Mutter* ausgedrückt, führt das Ich zur Mutter zurück, die Gedanken an sie sind die einzigen, die in (meist) unverstellter Sprache erscheinen: *meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen oder halte mich. ich falle doch. Mutter ich falle.*

Die Technik des rasanten Erzählens hier baut fast ausschließlich auf die Dynamik des Assoziationsflusses, aber auch in diesem Text finden sich die Neologismen der Gedichte, meist Verben, wie *zerstürzt*, neben sprachlichen Assoziationen (*Graben. Schützengraben. Schutz. Grab*), die, zumal nach dem *tata trrr*, natürlich an Jandls Gedicht *schtzngrmm* denken lassen, Reime, die in ihrer Banalität dazu beitragen, die Szenerie zur Kenntlichkeit zu verzerren: *Männer brauchen wir. aber keine toten hier.* Diese Polyphonie des Entsetzens, die aus der Aneinanderreihung von freilich sorgsam komponierten Satzketten besteht, entlarvt die Realität des Schlachtens, ohne dass eine explizite Kritik am absurden Morden ausgesprochen werden müsste.

Wenig später hat Thomas Mann versucht, etwas Vergleichbares zu beschreiben. Die letzten Seiten des *Zauberberg* führen unversehens ins Schlachtgeschehen des ersten Weltkrieges. Der Erzähler hastet in mitten des Kriegsgetümmels hinter Hans Castorp her, durch eine Szenerie, die denen in Stramms Text gleicht. Auch Mann versucht, eine Sprache dafür zu finden, auch seinem Text gelingt es, das Unsagbare einzufangen, durch einen gedrängten, atemlosen Sprachfluss, aber er realisiert sich innerhalb der Grenzen der Sprache. Stramm übersteigt sie in zuvor nie gehörter Weise. Ob er damit kritische Intentionen verfolgte, kann bezweifelt werden, aber die Authentizität der von ihm geschaffenen Bilder entlarvt den Krieg und seine Ideologie. Und damit steht er Kriegspoeten wie Ernst Jünger diametral entgegen.

Michael Dallapiazza
(Università di Bologna)

²⁰ Es ist aber zu betonen, dass dies im Gedicht in keiner Weise gesagt wird. Wie auch die anderen zitierten Texte verweigert auch dieser jede eindeutige Interpretation, jede eindeutige Aussage.

²¹ Diese Situation erinnert an die berühmte Erzählung von AMBROSE BIERCE *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, die 1891 veröffentlicht wurde. Auch dies ist ein Text, der versucht, Krieg in Worte zu fassen, den amerikanischen Bürgerkrieg in diesem Fall. Er beschreibt die Halluzinationen seiner Rettung eines vom Feind hingerichteten Soldaten im Moment seines Sterbens.