
**DER AUFBRUCH IN DIE MODERNE:
HERWARTH WALDEN
UND DIE EUROPÄISCHE AVANTGARDE**

Irene Chytraeus-Auerbach, Elke Uhl (Hrsg.)

KULTUR UND TECHNIK

Schriftenreihe des Internationalen Zentrums
für Kultur- und Technikforschung (IZKT)
der Universität Stuttgart

Herausgegeben von:

*Helmut Bott, Gerd de Bruyn, Walter Göbel,
Georg Maag, Wolfram Pyta, Ortwin Renn*

BAND 24

LIT

**DER AUFBRUCH IN DIE MODERNE:
HERWARTH WALDEN
UND DIE EUROPÄISCHE AVANTGARDE**

Irene Chytraeus-Auerbach, Elke Uhl (Hrsg.)

LIT

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION
DER DEUTSCHEN BIBLIOTHEK

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-12273-5

© LIT VERLAG Berlin 2013
Schumannstr. 18 D-10117 Berlin
Tel.: 0251 62 03 20 Fax: 0251 23 19 72
E-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Satz: Nora Heinzelmann
Design nach Entwürfen von 2Schwertfeger

INHALT

- 7 *Irene Chytraeus-Auerbach, Elke Uhl*
Vorwort
- 13 *Irene Chytraeus-Auerbach*
Herwarth Waldens frühe Aktivitäten:
Networking im Namen des „Verein für Kunst“
- 35 *Günter Berghaus*
Kokoschka's "Murderer, Hope of Women":
An Early Specimen of Expressionist Theatre
- 45 *Hansgeorg Schmidt-Bergmann*
„Ja, wir sind jung, und unsere Kunst ist unersehen revolutionär“ –
„Der Sturm“. Zweite Ausstellung
Die Futuristen Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo,
Gino Severini
- 55 *Renée M. Silverman*
“La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France” (1913):
Abstraction, Materiality, and an Alternative “Simultaneisme”
- 79 *Hubert van den Berg*
„Der Sturm“ und die niederländische literarische Avantgarde.
Eine kleine Bestandsaufnahme
- 115 *Marina Bressan*
Theodor Däubler: Vermittler zwischen Italien und Deutschland für
„Der Sturm“ und „Die Aktion“
- 137 *Andreas Meyer*
Der Komponist Herwarth Walden.
Eine musikalische Recherche im „Sturm“
- 157 *Sina Walden*
Der unbekannte Herwarth Walden.
Mit einem Faksimile seines letzten Briefes vom 10. April 1941

„DER STURM“ UND DIE NIEDERLÄNDISCHE LITERARISCHE AVANTGARDE.

EINE KLEINE BESTANDSAUFNAHME

Hubert van den Berg

Der Sturm war eine deutsche Zeitschrift, die gleichnamige Galerie eine Berliner Kunsthandlung, die in erster Linie im deutschen Kunstmarkt operierte, sowie ein Kreis von Literaten und Künstlern um die Zeitschrift und Galerie, der gelegentlich als „Sturm-Bewegung“ bezeichnet worden ist und sich primär im deutschen literarischen und künstlerischen Feld bewegte, insbesondere in deren expressionistischen und später konstruktivistischen Sparten.

Zugleich war *Der Sturm* von Anfang an jedoch auch eine internationale Zeitschrift und die Galerie eine international operierende Kunsthandlung, die sich nicht nur außerhalb der Grenzen des Deutschen Reichs manifestierten, sondern auch eine Vielzahl ausländischer Künstler und Schriftsteller präsentierten.¹ Dieser internationalen Dimension des *Sturm* wurden seit der ersten umfassenden Würdigung in der großen, 1961 von der Berliner Nationalgalerie veranstalteten Retrospektive *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde. Berlin 1912-1932* bereits viele Ausstellungen und Publikationen gewidmet.² Nun mag es in den letzten fünfzig Jahren Brauch geworden sein, auf die internationalen Verbindungen des *Sturm* hinzuweisen, auf seine Präsenz im Ausland wie auch auf die Präsenz von ausländischen Künstlern und Autoren in der Zeitschrift und Galerie. Meistens begnügen sich die Beiträge zur Internationalität des *Sturm* bzw. zu den Beziehungen zu dem einen oder anderen Land damit, den Nachweis zu liefern, dass *Der Sturm* außerhalb Deutschlands zu finden war und über solche Beziehungen verfügte. Damit mag die internationale Präsenz des *Sturm* und seine Einbindung in das Netzwerk der europäischen Avantgarde unter Beweis gestellt worden sein, die Frage, welche Bedeutung *Der Sturm* außerhalb des deutschen literarischen und künstlerischen Feldes innehatte, bleibt jedoch in der Regel außen vor.

Das gilt nicht zuletzt für die Niederlande, die auffällig absent sind in der letzten großen Veröffentlichung zum *Sturm*, dem zweibändigen Katalog zur Ausstellung *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, die zum hundertsten Jahrestag der Gründung der *Sturm*-Galerie 2012 in Wuppertal gezeigt wurde.³ Zwar ist ein längerer Beitrag darin der niederländischen Künstlerin Jacoba van Heemskerck van Beest als einer von der bisherigen Kunstgeschichte übersehenen Malerin gewidmet. Ob zu Recht oder zu Unrecht, van Heemskerck

1 Der folgende Beitrag wurde ermöglicht durch ein Forschungsprojekt, das von der Niederländischen Organisation für wissenschaftliche Forschung (NWO) gefördert und durch Forschungsstipendien des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar fortgesetzt werden konnte.

2 Vgl. Reidemeister, Leopold (Hg.), *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde. Berlin 1912-1932*, Berlin 1961.

3 Vgl. Birthälmer, Antje/Finckh, Gerhard (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Bd. 1, Wuppertal 2012; von Hülsen-Esch, Andrea/Finckh, Gerhard (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Bd. 2 (Aufsätze), Wuppertal 2012.

war – historisch gesehen – im niederländischen künstlerischen Feld eine periphere Gestalt, die zwar im *Sturm* als „Hollands größte Malerin, die auch alle holländischen Maler überragt“,⁴ gefeiert wurde und die in der Beziehung der Waldens und des *Sturm* zu den Niederlanden eine sehr wichtige Rolle spielte, nicht zuletzt im Rahmen der nachrichtendienstlichen Tätigkeiten der Waldens im Ersten Weltkrieg⁵, aber als Künstlerin dennoch eine Randfigur blieb. Vermutlich trug sie wesentlich dazu bei, dass Theo van Doesburg, der 1914-16 sehr stark unter dem Eindruck des *Sturm* stand, von Walden entfremdet wurde.⁶

1. BEZIEHUNGEN ZUM NIEDERLÄNDISCHEN KÜNSTLERISCHEN UND LITERARISCHEN FELD

Wer die Jahrgänge der Zeitschrift *Der Sturm* durchblättert, die Teilnehmer an *Sturm*-Ausstellungen in der Berliner Galerie und anderswo betrachtet und dazu auch die Korrespondenzen berücksichtigt, die insbesondere im *Sturm*-Archiv in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten sind, kann unterdessen feststellen, dass Herwarth Walden und *Der Sturm* mit einer Vielzahl niederländischer Künstler und Schriftsteller in Verbindung standen, darunter viele große Namen der niederländischen Literatur- und Kunstgeschichte wie Frederik van Eeden und Albert Verwey, der frühe Piet Mondrian und – in den letzten Jahren des *Sturm* – der Typograf Piet Zwart.⁷

Ebenso lässt sich aus Übersichten zur niederländischen Kunst- und Literaturgeschichte ableiten, dass *Der Sturm* in den 1910er und 1920er Jahren in Holland als Zeitschrift, aber auch als Galerie sehr präsent war, indem sie mehr als ein Dutzend Ausstellungen (mit-)veranstaltete.⁸ An den ersten Auftritten der italienischen Futuristen in den Niederlanden wie auch an der Einführung von Wassily Kandinsky und Franz Marc waren Walden und *Der Sturm* in den frühen 1910er Jahren maßgeblich beteiligt. Da die Niederlande zu den Operationsgebieten der Waldens als Mitarbeiter diverser deutscher Nachrichtendienste im Ersten Weltkrieg zählten und Ausstellungen moderner Kunst zum Programm der deutschen Kulturpropagandapolitik gehörten, war *Der Sturm*

4 Blümner, Rudolf, „Jacoba van Heemskerck“, in: *Der Sturm*, Jg. 15, Monatsbericht März 1924, 47.

5 Vgl. van den Berg, Hubert, „... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen“. Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche „Nachrichtenbüro „Der Sturm““, in: Josting, Petra/Fähnders, Walter (Hg.), „Laboratorium Vielseitigkeit“. *Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karenbrock*, Bielefeld 2005, 67-87.

6 Ebd., 86.

7 Vgl. für eine Übersicht: Fähnders, Walter, „Vlaamse en Nederlandse avantgarde in Berlijn en rond de Berlijnse Sturm“, in: van den Berg, Hubert/Dorelijn, Gillis (Hg.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen 2002, 17-36. Vgl. für die darin genannten und weiteren niederländischen bzw. in den Niederlanden lebenden Künstler und Schriftsteller, die in der Zeitschrift und Galerie *Der Sturm* zu finden waren, insbesondere Sjoerd Broersma, Paul Citroen, Frederik van Eeden, Emil Filla, Leo Gestel, Vincent van Gogh, Lajos d'Ebneth, Jacoba van Heemskerck, Friedrich Markus Huebner, Adriaan Korteweg, Sophie van Leer, Piet Mondrian, Albert A. Plasschaert, Otto van Rees, Adya van Rees-Dutilh, Lodewijk Schelfhout, Jan Sluyters, Albert Verwey, Erich Wichman, A.C. Willink und Piet Zwart, auch die Register in: Brühl, Georg, *Herwarth Walden und „Der Sturm“*, Leipzig 1983.

8 Vgl. Loosjes-Terpstra, A.B., *Moderne Kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht 1959; Imanse, Geurt, „Van Sturm tot Branding“, in: Dittrich, Kathinka/Blom, Paul/Bool, Flip (Hg.), *Berlijn-Amsterdam, 1920-1940, wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, 251-264; de Vries, Jan (Hg.), *Nederland 1913. Een reconstructie van het culturele leven*, Amsterdam/Haarlem 1988; Langfeld, Gregor, *Duitse kunst in Nederland 1919-1964*, Zwolle/Den Haag 2004.

in den Niederlanden auch in den Kriegsjahren nicht nur als Zeitschrift, sondern auch als Galerie weiterhin aktiv.⁹ Eben diese kontinuierliche Präsenz, die auch in den frühen 1920er Jahren ihre Fortsetzung fand, führte nicht zuletzt dazu, dass *Der Sturm* zum Inbegriff für Avantgarde wurde, zu einem Zeitpunkt als der Begriff „Avantgarde“ selbst noch kaum Verwendung fand.¹⁰

Gerade im Hinblick auf die Rolle, die Walden und *Der Sturm* bei der Lancierung der Futuristen wie auch von Kandinsky und Marc spielten, wobei Walden eher als Impresario der Avantgarde¹¹ oder im Fall der futuristischen Ausstellung, die aus der Pariser Galerie Bernheim-Jeune übernommen wurde, als *road manager* auftrat, stellt sich die Frage, welche Bedeutung *Der Sturm* als eigenständiges Projekt mit eigenen Konturen in den Niederlanden erfüllt hat.

Hier ist in erster Linie festzuhalten, dass die Funktion des *Sturm* als international operierende Galerie und Zeitschrift zunächst darin lag, den grenzüberschreitenden Kulturtransfer zu ermöglichen, quasi als Plattform und Forum der Avantgarde, zu deren Transnationalität *Der Sturm* durch Wanderausstellungen und die internationale Verbreitung der Zeitschrift wesentlich beitrug. Anders gesagt: Die Rolle des *Sturm* bestand zunächst vor allem darin, Kunst und Literatur zu präsentieren und dabei, im Hinblick auf die Niederlande, niederländischen Künstlern und Schriftstellern Ausstellungs- und Publikationsgelegenheit in der Berliner Galerie und Zeitschrift zu gewähren und – umgekehrt – einen Beitrag zu liefern, um Künstlern und Literaten aus anderen Ländern und Sprachgebieten in den Niederlanden Bekanntheit zu verleihen. Die Bedeutung des *Sturm* ist in dieser Hinsicht nicht zu unterschätzen. Es waren Walden und *Der Sturm*, die den italienischen Futurismus und den Expressionismus in der Fassung des *Blauen Reiters* nach Holland brachten und den Hinweis auf Kandinsky sowohl als Maler als auch als Autor der theoretischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* lieferten.¹² Werke, die vom *Sturm* ausgestellt bzw. für Ausstellungen niederländischer Galeristen und Kunstvereine geliefert wurden, fanden ihren Weg in niederländische Kunstsammlungen.¹³ Das galt auch für Werke aus dem engeren *Sturm*-Kreis, wie u.a. von Georg Muche, oder in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre für Glasfensterentwürfe Lothar Schreyers, die in der Haager Steiner-Klinik ausgeführt wurden.¹⁴

9 Vgl. Winskell, Kate, „The Art of Propaganda: Herwarth Walden and ‚Der Sturm‘, 1914-1919“, in: *Art History*, Bd. 18, 1995, 315-344; van den Berg, „... wir müssen“ (Fn. 5); van den Berg, Hubert, „*Der Sturm* als Kunsthandlung und Nachrichtenbüro in der deutschen Propagandapolitik in den neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs“, in: Briens, Sylvain/Mohnike, Thomas (Hg.), *Capitales culturelles et Europe du Nord. Kulturhauptstädte Nordeuropas*, Strasbourg 2009, 135-152.

10 Vgl. Dorleijn Gillis, „Weerstand tegen de avantgarde in Nederland“, in: van den Berg, Hubert/Dorelijn, Gillis (Hg.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen 2002, 137-155.

11 De Vries, Jan, „Impresario's van de avantgarde“, in: *Kunstschrift*, Bd. 45, H. 2, 2001, 18-31.

12 *Über das Geistige in der Kunst* sollte nicht nur einige Jahre später Theo van Doesburg sehr beeindruckt, sondern fand auch in anderen Kreisen Anklang, nicht zuletzt in einer älteren Schriftstellergeneration der so genannten ‚Bewegung von Achtzig‘, zu der auch Albert Verwey (s.u.) zählte. So bereitete die Schriftstellerin Martha van Vloten, Ehefrau Frederik van Eedens, 1914 eine Übersetzung vor, die vermutlich durch den Krieg nie veröffentlicht wurde, vgl. Imanse, „Van *Sturm* tot *Branding*“ (Fn. 8), 256. Auszüge einer Übersetzung von *Über das Geistige in der Kunst* erschienen in *Het Getij*, Jg. 6:2, 1921, 138-142.

13 Vgl. Huebner, Friedrich Markus, *Moderne Kunst in den Holländischen Privatsammlungen*, Leipzig/Amsterdam 1921; Langfeld, *Duitse kunst* (Fn. 8).

14 Vgl. DLA-Marbach NL Schreyer, Lothar, Zugang 1990, Kasten 29, Bauplan.

Insofern *Der Sturm* in den 1910er Jahren, so wie es auch im Untertitel von Herwarth Waldens Buch *Einblick in Kunst* hieß, für „Expressionismus, Futurismus, Kubismus“¹⁵ stand, dürfte er wesentlich dazu beigetragen haben, dass Dada gerade in seiner Züricher Fassung in den Niederlanden wenig Anklang finden konnte, da eben auch diese drei Ismen in Zürich von Dada als Agentur für „neue Kunst“ vertreten wurden. Wenn man bedenkt, dass die *Sturm*-Ausstellung, die 1917 in der Galerie Dada gezeigt wurde, schon 1916 in Den Haag zu sehen war, so wird deutlich, dass Dada zunächst einmal wenig Neues zu bieten hatte.¹⁶ Berücksichtigt man außerdem, dass auch Kurt Schwitters, der 1923 eine Hauptrolle in einer von Theo van Doesburg arrangierten niederländischen Dada-Tournee spielte, in den vorangehenden Jahren zu den wichtigsten Beiträgern der Zeitschrift *Der Sturm* zählte, so scheint *Der Sturm* auch hier zum einen dazu beigetragen zu haben, dass Schwitters enge Beziehungen in den Niederlanden knüpfen konnte (nicht nur über van Doesburg und *De Stijl*, sondern gerade auch über andere konkurrierende Künstlergruppen, wie z. B. „De Branding“ aus Rotterdam), zum anderen aber, dass Dada der Wind aus den Segeln genommen wurde.¹⁷

Somit ist *Der Sturm*, gerade als vermittelnde Instanz bei der Präsentation neuester Entwicklungen der internationalen Avantgarde in den Niederlanden in den 1910er Jahren, zweifelsfrei von größter Bedeutung gewesen – im weiteren künstlerischen und literarischen Feld war seine Bedeutung sogar größer als jene der 1917 gegründeten Zeitschrift *De Stijl*. Doch war diese Rolle gewissermaßen austauschbar. Wie in Deutschland kann man auch in den Niederlanden feststellen, dass andere Kunsthandlungen nach wenigen Jahren den *Sturm* aus seiner Monopolstellung drängten. Zwar war *Der Sturm* als internationales Schaufenster wichtig, letztendlich ging es aber nicht um die Etalage, sondern um die etalieren Künstler und Werke. In dieser Hinsicht lässt sich zudem feststellen, dass *Der Sturm* als Zwischenglied in den Beziehungen z. B. der Futuristen, Kandinskys oder auch Schwitters zu den Niederlanden verschwand, nachdem die Verbindung hergestellt war, oder auch von anderen Zwischengliedern, Kunsthandlungen, Zeitschriften usw. ersetzt wurde.

Bezeichnend ist hier, dass die italienischen Futuristen 1913 selbständig bzw. über direkte Kontakte von Bernheim-Jeune nach Holland zurückkehrten, ohne Walden, oder dass im November 1915 in Amsterdam eine Ausstellung moderner Künstler zugunsten des russischen Roten Kreuzes stattfand, in der Kandinsky, Jawlensky und Werefkin zusammen mit Mondrian und Lodwijk Schelfhout ausgestellt wurden. Letztere zählten zu den Holländern im *Ersten Deutschen Herbstsalon*. Die Amsterdamer Ausstellung unter der Schirmherrschaft von Lydia Heemskerk-von Zaremba, der russischen Frau des Staatsratsmitglieds Theodorus van Heemskerk (mit k,

15 Walden, Herwarth, *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Berlin 1917.

16 Vgl. van den Berg, Hubert, „Originalitätssucht' en de noodzaak tot distinctie. Dada en de Nederlandse avantgarde“, in: van den Berg, Hubert/Dorleijn Gillis (Hg.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen 2002, 157-179; van den Berg, Hubert, *How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915-1919)*, New York 2002, 199-200; van den Berg, Hubert, „Deutsche ‚Kunst- und Kulturpropaganda‘ in der Galerie Dada? Die Sturm-Ausstellung und ihre Hintergründe“, in: *Hugo Ball Almanach*, Neue Folge Bd. 3, 2012, 11-33.

17 Vgl. Brinkman, Els, *De Branding 1917-1926*, Rotterdam 1991; Knol, Meta (Hg.), *Kurt Schwitters in Nederland. Merz, De Stijl & Holland Dada*, Heerlen/Zwolle 1997.

nicht ck), dem Direktor des Rijksmuseums und dem bekannten Künstler A. J. Derkinderen, mit Werken bekannter französischer Künstler (Manet, Gauguin, Redon, Rodin, Renoir, Le Fauconnier, Toulouse-Lautrec), sowie niederländischer (van Gogh, Toorop, Roland Holst und Derkinderen selbst) und russischer Maler¹⁸, ging aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine französische Initiative zurück (da auch die Schreibweise der russischen Namen der französischen Transkription folgt). Sie war durch ihre Solidarisierung mit dem russischen Roten Kreuz eine Geste gegen die deutsche Kriegspolitik, die unter niederländischen Künstlern und Intellektuellen eine sehr breite Parteinahme für die Entente bewirkt und eine Abwendung von allem Deutschen hervorgerufen hatte. Die Teilnahme von Mondrian und Schelfhout, die vor und nach dem Krieg in Paris lebten, und das Ausstellen von Werken Kandinskys, die aus anderer Quelle bezogen wurden, lässt sich zugleich als Absage an den *Sturm* verstehen. Mag die Ausstellung im November 1915 Teil des Propagandakriegs in den Niederlanden gewesen sein, so war sie doch nichts Anderes als die *Sturm*-Ausstellung in Den Haag im März und April 1916¹⁹, die abermals Kandinsky zeigen sollte, nunmehr als Nachweis der liberalen Weltoffenheit der Deutschen, die sogar Künstler aus Ländern präsentierten, mit denen man sich im Krieg befand. Dass Kandinsky in beiden Ausstellungen zu sehen war, zeigt aber vor allem, wie wenig Kandinsky an die eine oder andere Galerie gebunden war, so dass sein Erfolg in den Niederlanden zwar auch durch Walden und den *Sturm* ermöglicht wurde, aber kaum als *Sturm*-Erfolg gewertet werden kann.

2. THEORIE UND DICHTUNG

Der Sturm hatte unterdessen die Ambition, mehr als eine Etalage der Avantgarde zu sein. Von Walden und anderen Mitarbeitern des *Sturm*, wie Lothar Schreyer und Rudolf Blümner, wurde ja seit Mitte der 1910er Jahre ein eigenes ästhetisches Programm entwickelt,²⁰ das zum einen in der Verkündung einer umfassenden „Kunstwende“²¹ und eines universalistischen und überzeitlichen Expressionismuskonzepts eine allgemeingültige Theorie „der künstlerischen Werte und der künstlerischen Entwicklung“²² vorzulegen beanspruchte. Zum anderen war dieses Programm, insbesondere in der Dicht-

18 Vgl. Anzeige in der Wochenzeitung *De Amsterdammer* vom 21. November 1915: „Tentoonstelling ‚Modernen‘“.

19 Wie sich aus der Korrespondenz zwischen Jacoba van Heemskerck und Herwarth Walden im *Sturm*-Archiv in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin sowie aus Akten der Zentralstelle für Auslandsdienst im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde ergibt, wurde die Planung dieser *Sturm*-Ausstellung im November 1915 aufgenommen. Herwarth und Nell Walden waren im Oktober und November 1915 bei Jacoba van Heemskerck zu Besuch und fuhren am 13. November 1915 zurück, vgl. Huussen, A.H., „Jacoba van Heemskerck und Herwarth Waldens ‚Der Sturm‘ in Berlin, 1913-1923“, in: Henkels, Herbert/Huussen, A.H. (Hg.), *Jacoba van Heemskerck 1876-1923. Eine expressionistische Künstlerin*, Den Haag 1983, 15. Die Ausstellung zur Unterstützung des russischen Roten Kreuzes öffnete am 14. November 1915. Es ist denkbar, dass die Waldens am Vortag aus Den Haag bei van Heemskerck abreisten und noch vor ihrer Rückkehr nach Berlin in Amsterdam die Ausstellung besichtigten. Zur Rolle van Heemskercks in der Planung und Durchführung der Ausstellung vgl. van den Berg, „...wir müssen“ (Fn. 5).

20 Vgl. Pirsich, Volker, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herzberg 1985, 86-333.

21 Walden, Herwarth (Hg.), *Expressionismus. Die Kunstwende*, Berlin 1918.

22 Blümner, Rudolf, *Der Sturm. Eine Einführung*, Berlin 1917, 1.

tung, mit einer neuen Form verbunden, die sehr spezifisch für den *Sturm* war – eben jene, die zunächst bei August Stramm zu finden ist und nach dessen Tod von anderen „*Sturm*-Dichtern“ und – wie es manchmal abwertend heißt – „Stramm-Epigonen“ weiter elaboriert wurde. Zwar formulierte die *Sturm*-Kunsttheorie auch eigentümliche Thesen zu den anderen Künsten, doch lässt sich im Bereich der bildenden Kunst, des Theaters und der Musik eine praktische Ausführung der von Walden, Schreyer, Blümner und anderen vorgebrachten Theoreme wohl kaum als eine deutlich erkennbare *Sturm*-Kunst beschreiben, da sie sich in ihrer Ausführung höchstens tendenziell von anderen Gruppierungen unterscheidet, z. B. in der Tendenz zu einer nicht-geometrischen Abstraktion. In Bezug auf andere Kunstsparten bildete die *Sturm*-Kunsttheorie vielmehr eine Reflexion auf eine Kunstpraxis, deren Grundlinien sich aus anderen, manchmal sehr verwandten ästhetischen Überlegungen nährten, wie in etwa im Fall der Maler des *Blauen Reiters*, deren eigene Reflexionen in die *Sturm*-Kunsttheorie einfließen. Dagegen lässt sich gerade im Bereich der Literatur, jedenfalls im Fall der *Sturm*-Dichtung in den Fußstapfen August Stramms, eine eigene Entwicklung erkennen, die einerseits für den *Sturm* charakteristisch ist, andererseits jedoch auch anderswo im literarischen Feld zu finden war.

Was die *Sturm*-Kunsttheorie und die *Sturm*-Dichtung anbelangt, so lässt sich für die Niederlande festhalten, dass erstere nur sehr beschränkt Eingang fand. Als *Der Sturm* die Futuristen und anschließend Kandinsky und Marc in den Niederlanden vorstellte, erschienen mehrere Beiträge aus der Zeitschrift, u. a. von Walden, Alfred Döblin und den italienischen Futuristen, in der holländischen Presse sowie in der an und für sich wenig avantgardistischen Zeitschrift *De Kunst*.²³ In den Jahren 1912-13 gab es noch keine elaborierte *Sturm*-Kunsttheorie und auch Waldens Eröffnungsrede zur *Sturm*-Ausstellung 1916 in der Galerie d'Audrets, die sich als Paradebeispiel dieser Theorie lesen lässt,²⁴ stieß auf Ablehnung und Hohn.²⁵ In der kurzlebigen Zeitschrift *Het Woord* findet man 1926 sowohl einen Beitrag von Herwarth Walden als auch einen Beitrag von Lothar Schreyer über ihn,²⁶ die zunächst vermuten lassen, dass die Herausgeber von *Het Woord* Walden und dem *Sturm* eine gewisse Bedeutung beimaßen. Allerdings deuten theoretische Reflexionen der Redakteure an, dass die *Sturm*-Texte eher dem Nachweis der internationalen Vernetzung der Zeitschrift als der programmatischen Orientierung dienen: Die eigenen Beiträge sprechen eine andere Sprache.²⁷

23 Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst* (Fn. 8), 112-113, 197-199.

24 Walden, Herwarth, „Bilder. Vortrag zur Eröffnung der Sturm-Ausstellung in Den Haag“, in: *Der Sturm*, Bd. 7, 1916, 2-4. Vgl. auch Waldens Text „Wissen um Kunst“ im Katalog *Zweite Ausstellung / Expressionisten / Kubisten. Der Sturm / Ständige Kunstaussstellung / Berlin W 9, Potsdamerstraße 134a, Leitung: Herwarth Walden. Kunstzalen d'Audrets, Hooze Wal 16a, Den Haag, Holland. Vom 17. März bis 16. April 1916*, Den Haag 1916.

25 Vgl. Anon., „Kunstzalen d'Audrets“, in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18. März 1916; Anon., „Kunst in Den Haag“, in: *Algemeen Handelsblad*, 17. März 1916.

26 Walden, Herwarth, „Theater“, in: *Het Woord*, Nr. 3, 1926, 1; Schreyer, Lothar, „Herwarth Walden. Der Expressionist“, in: *Het Woord*, Nr. 4, 1926, 4.

27 Demets, Jean, „Kunstenaar en maatschappij“, in: *Het Woord*, Nr. 3, 1926, 2; Demets, Jean, „Wegen der literatuur“, in: *Het Woord*, Nr. 4, 1926, 3; d'Ebneth, Lajos, „Doel der ismen“, in: *Het Woord*, Nr. 4, 1926, 4; vgl. Entrop, Marco/Verhoeff, Maurits, „Een vechttijdschrift, of de absolute nul. Over *Het Woord* (1925-1926) van Jan Demets“, in: *De Parelduiker*, Jg. 2, Nr. 5, 1997, 2-19.

Programmatische Überlegungen, die sich zur *Sturm*-Kunsttheorie zählen lassen, haben in den Niederlanden nur in den theoretischen Reflexionen eines Schriftstellers eindeutig nachweisbare Spuren hinterlassen. Der Dichter Hendrik Marsman bezieht sich um 1920 wiederholt und teilweise auch explizit auf die Zeitschrift *Der Sturm* und auf Gedanken, die in der Zeitschrift artikuliert wurden. So findet man in einem programmatischen Aufsatz Marsmans, „Divagatie over expressionisme“, den er 1921 in *Den Gulden Winckel* veröffentlichte, einen expliziten Hinweis auf Lothar Schreyers Artikelreihe „Die Neue Kunst“, die im Vorjahr im zehnten Jahrgang des *Sturm* erschienen war.²⁸ Marsman berücksichtigt zwar Schreyers Überlegungen, stellt sie aber als eine mögliche Option zwischen andere Auffassungen des Expressionismus, wie sie z. B. von Kasimir Edschmid, Yvan Goll, Friedrich Markus Huebner, Franz Werfel, Ludwig Rubiner, Georg Kaiser und – ebenfalls aus dem *Sturm* – Kurt Heynicke vertreten wurden. Marsman, der vorgab, über solch umfassende Kenntnisse des expressionistischen „modernen Deutschlands“ zu verfügen, um ein „germanisches“ Gegengewicht zur dominanten „gallischen“ Tendenz in der niederländischen Literatur liefern zu können²⁹, hatte auch den Anspruch, souveräner Wortführer der jungen niederländischen Dichtergeneration zu sein und hätte sich daher nicht auf einen Theoretiker festlegen können. Zwar bildete *Der Sturm* für ihn eine wichtige Orientierung, doch tendierte er dazu, sich Überlegungen aus dem *Sturm* anzueignen, deren genaue Herkunft aber zu kaschieren und sie als seine eigenen zu präsentieren.³⁰

Das galt umso mehr für sein dichterisches Werk, und zwar für eine Reihe von Gedichten, die er 1922-23 als „Seinen“ (Signale) präsentierte. Diese Gedichte weisen eindeutige Spuren der *Sturm*-Dichtung auf, so dass ihre Erwähnung in Literaturgeschichten meistens mit einem Hinweis auf August Stramm verbunden ist.³¹

Während der Hinweis auf den *Sturm* und auf Stramm ein Gemeinplatz der niederländischen Literaturgeschichte ist, wenn es um Marsmans „Seinen“ geht, reicht der Einfluss der *Sturm*-Dichtung Stramm'scher Provenienz viel weiter. Vorwegzunehmen ist hier, dass zwar einerseits kein Zweifel bestehen kann, dass *Der Sturm* für die niederländische literarische Avantgarde eine sehr wichtige Orientierung bildete, andererseits eine genauere Untersuchung, die insbesondere einen präzisen Vergleich der niederländischen Gedichte mit den Vorbildern aus dem *Sturm*-Kreis erfordert, bislang noch aussteht.

Diese Forschungslücke hat wohl zunächst damit zu tun, dass die literarische Avantgarde in der niederländischen Literatur eher eine Randscheinung war und somit größtenteils kaum Aufmerksamkeit in der Niederlandistik gefunden hat, und wenn, dann eher dokumentarisch als analytisch. Nur zu wenigen Ausnahmen, wie Marsman oder Theo van Doesburg (bzw. I. K. Bonset – van Doesburgs wohlgehetetes Pseudonym), gibt es eine aus-

28 Marsman, Hendrik, „Divagatie over expressionisme“, in: *Den Gulden Winckel*, Jg. 20, Nr. 1, 1921, 5; Schreyer, Lothar, „Die Neue Kunst“, in: *Der Sturm*, Jg. 10, 66-70, 83-90, 103-106, 118-124.

29 Goedegebuure, Jaap, *Op zoek naar een bezielend verband*, Bd. 1, Amsterdam 1981, 112.

30 Van den Berg, Hubert, „Doch knap als imitatie is het.‘ Marsmans ‚Seinen‘, August Stramm en de Sturm-poëzie na de Eerste Wereldoorlog“, in: *Nederlandse letterkunde*, Jg. 12, 2007, 130-136.

31 Ebd., 118-119.

führliche wissenschaftlich-historiografische Auseinandersetzung, die sich bei Letzterem aber eher auf sein bildkünstlerisches Oeuvre oder auf die Eigenheit von van Doesburgs/Bonsets Dichtung im Rahmen der literarischen Komponente des *Stijl*-Programms konzentriert. Sie beginnt mit dem zweiten, der Literatur gewidmeten Manifest von *De Stijl*, das im April 1920 erschienen ist. Mit der Verwendung der deutschen Bezeichnung „Wortkunst“ wie auch mit der radikalen Ausklammerung der Dichterpersönlichkeit lehnt es sich zwar noch an zentrale poetologische Kategorien im *Sturm* an, weist jedoch „kurzatmige und gefühlselige Poesie“, die Subjektives artikuliert und von „ich“ und „sie“ spricht radikal zurück und spricht sich also nicht zuletzt gegen jene Gefühlsexplosionen aus, denen man bei Stramm begegnet.³² Gerade in dem Bemühen (das nicht nur für die niederländische Kunst- und Literaturgeschichte lange Zeit typisch war), den „eigenen“, quasi nationalen Beitrag zur internationalen Avantgarde zu erfassen, richtete sich die Aufmerksamkeit primär auf *De Stijl* als eigenständige Bewegung, die dann als der niederländische Beitrag zur europäischen Avantgarde präsentiert wurde, gelegentlich sogar mit dem Anspruch, dass der – auch von *De Stijl* vertretene – Konstruktivismus neben einem deutschen Expressionismus, französischen Kubismus und italienischen und russischen Futurismus als der wesentliche niederländische Ismus zwischen den Avantgardebewegungen anzusehen sei, obwohl der Begriff selbst ja bekanntlich russischer Herkunft ist.³³ Nun mag eine solche Herangehensweise mittlerweile zunehmend einer transnationalen Perspektive gewichen sein, indes gilt gerade für die philologische Betrachtung avantgardistischer Dichtung in niederländischer Sprache, dass sie primär Gegenstand der Niederlandistik ist und dazu tendiert, sich in der Betrachtung des Gegenstands eben auf Erzeugnisse in der niederländischen Sprache zu konzentrieren. Somit ist eine eingehende Untersuchung der niederländischen avantgardistischen Dichtung im internationalen, vielsprachigen Rahmen, in dem sie entstand, weiterhin ein Desideratum.

In dieser Hinsicht kann die folgende kleine Bestandsaufnahme nur einen bescheidenen Beitrag leisten.³⁴ Die unverkennbare Nähe zur *Sturm*-Poe-

32 Van Doesburg, Theo/Mondrian, Piet/Kok, Antony, „Kundgebung II des ‚Stijl‘ 1920. Die Wortkunst“, in: *De Stijl*, Jg. 3, 1919-20, 51-52.

33 Fontijn, Jan, „Het constructivisme“, in: Driekoningen, Ferdinand/Fontijn, Jan (Hg.), *Historische Avantgarde. Programmatiek teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme en het Tsjechisch poëtisme*, Amsterdam 1991, 213-214; van den Berg, Hubert, „Übernationalität“ der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung“, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, 255-256.

34 Eine umfassende Anthologie niederländischsprachiger Avantgardepoesie ist in Vorbereitung: van den Berg, Hubert/Buelens, Geert (Hg.), *Dan Dada doe uw werk! Avant-gardistische poëzie uit de lage landen*, Nijmegen 2012. Anders als in dieser Anthologie beschränkt die folgende Darstellung sich auf niederländischsprachige Avantgardepoesie aus den Niederlanden. Hier sei darauf hingewiesen, dass es nicht nur im Kreis der Antwerpener Zeitschrift *Het Overzicht* enge Beziehungen zum *Sturm* gab, sondern auch von dem zeitweilig in Berlin wohnenden flämischen Dichter Paul van Ostaïjen, vgl. Buelens, Geert, *Van Ostaïjen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen/Gent 2001; Bulhof, Francis (Hg.), *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaïjen 1919-1927*, Oldenburg 1992; Hadermann, Paul, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaïjens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen 1970; Leen, Frederik/Adriaens-Pannier, Anne (Hg.), *Avant-garde in België 1917-1929*, Brüssel/Antwerpen 1992; Missinne, Lut/Geeraedts, Loek (Hg.), *Paul van Ostaïjen, die Avantgarde und Berlin*, Münster 1998; Paenhuysen, An, *De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde (1918-1939)*, Antwerpen 2010; Reynebeau, Marc, *Dichter in Berlijn. De ballingschap*

sie, die sich bei einer Reihe meistens „kleinerer“ Dichter und bei einigen „größerer“ – in der Regel nur für kürzere Zeit – beobachten lässt und die zeigt, dass *Der Sturm* für die niederländische literarische Avantgarde eine wichtige Orientierung bildete, darf zugleich nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch eine Vielzahl kleinerer und größerer individueller Unterschiede gibt, die im einen oder anderen Fall vielleicht dadurch verursacht wurden, dass dem betreffenden Autor die optimale Reproduktion des Originals nicht gelang und folglich nur eine dürftige Imitation entstand. Der Avantgardedichter war jedoch kein Renaissance- oder Barockpoet, der in der Nachahmung klassischer Vorbilder sein Metier sah, sondern hatte ein anderes Verhältnis zur dichterischen Mimesis³⁵, litt eher unter „Originalitätssucht“³⁶ und versuchte vielmehr permanent Neues zu schaffen als vorgegebene Beispiele nachzuahmen. Wird im Folgenden eine kleine Übersicht niederländischer avantgardistischer Poesie mit deutlicher Nähe zur *Sturm*-Dichtung geboten, so ist zu betonen, dass diese Orientierung am Beispiel des *Sturm* zwar die Bedeutung des *Sturm* in der avantgardistischen Peripherie des niederländischen literarischen Feldes nachweist, für ein ausgewogenes Bild des Verhältnisses der involvierten Dichter aber noch zu untersuchen wäre, in welcher Weise die Poesie vom Vorbild abwich. Dass sie nicht vollkommen identisch war, daran besteht kein Zweifel. Pierre Ménard war kein niederländischer Avantgardedichter.

3. ERSTE NIEDERLÄNDISCHE AUTOREN IN „DER STURM“

Herwarth Walden hatte schon vor der Gründung der Zeitschrift *Der Sturm* Beziehungen zum niederländischen literarischen Feld. In der ersten Nummer der Zeitschrift *Der neue Weg*, die von Walden 1909 herausgegeben wurde, wird der niederländische Schriftsteller Frederik van Eeden als künftiger Beiträger angekündigt.³⁷ Dazu kommt es nicht. Im März 1910 schickt Walden ihm die erste Nummer des *Sturm* mit der Frage, ob van Eeden bereit wäre, Beiträge zu liefern. Van Eeden antwortet ihm, dass er keine Zeit habe.³⁸

Erste Beiträge aus den Niederlanden erscheinen 1912 in *Der Sturm*. Sie zeugen von Verbindungen, die Walden während eines längeren Aufenthalts in den Niederlanden von August bis Oktober 1912 geknüpft hatte, als er die Futuristen-Wanderausstellung begleitete, die im Frühling 1912 in Berlin gezeigt wurde und dann auf Reisen ging. Die Ausstellung, die in den Monaten August bis Oktober 1912 in Den Haag, Rotterdam und Amsterdam Station machte, erregte großes Aufsehen. Das galt ebenso für eine erste Ausstellung von Werken Kandinskys, eine umfassende Retrospektive, die im Oktober 1912 in Berlin und im November 1912 in der Galerie Oldenzeel in Rotterdam gezeigt wurde und danach noch in Utrecht zu sehen war.

van Paul van Ostaijen (1918-1921), Groot-Bijgaarden 1995; Weisgerber, Jean (Hg.), *Les avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, 1991.

35 Van den Berg, Hubert, „Dada – mimesis en anti-mimesis. Voor een andere opvatting van het dadaïstische kunstwerk“, in: *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, Jg. 1, 1996, 216-230.

36 Partens, Alexander, „Dada-Kunst“, in: Huelsenbeck, Richard (Hg.), *Dada-Almanach*, Berlin 1920, 88.

37 Brühl, *Herwarth Walden* (Fn. 7), 333.

38 Brief von Frederik van Eeden an Herwarth Walden vom 5. März 1910 im *Sturm*-Archiv, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin.

Der erste niederländische Beitrag in *Der Sturm* war eine kleine polemische Glosse von Erich Wichman, einem jungen Maler, Dichter und Bohemien (gestorben 1929), der in der niederländischen Kunst- und Literaturgeschichte nicht zuletzt deshalb eine Randfigur wurde, weil er in den 1920ern zu den Ersten zählte, die sich lautstark zum Faschismus bekannten, und weil er sich zuvor schon durch allerlei Konflikte weitgehend unmöglich gemacht hatte.³⁹ In den frühen 1910er Jahren zählte Wichman zu den ersten jungen Künstlern, die sich jener Avantgarde zuwandten, die von Walden in Holland gezeigt wurde. Neben einem Pamphlet, in dem er Kubismus, Futurismus und Expressionismus verteidigt,⁴⁰ trat er in der niederländischen Presse wie in *Der Sturm* als Verehrer und Verteidiger Kandinskys hervor.⁴¹ Wichman zählte auch zu den niederländischen Künstlern im *Ersten Deutschen Herbstsalon*. Sein erster Beitrag im *Sturm* war eine Attacke gegen die *Kölnische Zeitung*, die sich kritisch darüber geäußert hatte, dass die Kölner Sonderbundaussstellung 1912, die auch mehrere (in Paris ansässige) niederländische Künstler zeigte, durch städtische Mittel ermöglicht worden war – eine Polemik von einer Schärfe, die auch Walden nicht fremd war und von ihm mit eigenem Zusatz erweitert wurde.⁴²

Der erste im engeren Sinne literarische Beitrag niederländischer Provenienz stammt von Albert Verwey, dessen Gedicht „De schilder. Aan Kandinsky“⁴³ – verfasst unter dem Eindruck der Kandinsky-Ausstellung, die Ende 1912 in Holland gezeigt wurde –, im Februar 1913, unmittelbar vor der Protestnummer „Für Kandinsky“, auf dem Titelblatt des *Sturm* erschien.⁴⁴ Wie Frederik van Eeden zählte Albert Verwey zu den wichtigsten Vertretern des Durchbruchs der modernen Dichtung, der sogenannten „Bewegung von Achtzig“, die in den 1880ern radikal mit der damaligen niederländischen „Pfarrerpoesie“ brach und eine neue, an Impressionismus und Symbolismus anschließende Poesie schuf. Dass ausgerechnet ein Schriftsteller aus dieser Generation der erste Niederländer ist, der im *Sturm* veröffentlicht, mag verwundern, da Verwey im Grunde ein Dichter des späten 19. Jahrhunderts ist. Allerdings war er ein in das deutsche literarische Feld eingebundener niederländischer Dichter. Er stand in enger Beziehung zu Stefan George und Karl Wolfskehl und kann selbst zur „Kosmischen Runde“ gezählt werden. Als Herausgeber der niederländischen Zeitschrift *De Beweging* (1905-1919) zeigte er sich unterdessen gegenüber neueren, avantgardistischen Tendenzen durchaus aufgeschlossen. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass auch Walden selbst – wie Kandinsky – zu einer älteren Generation zählte, die lange vor dem expressionistischen Jahrzehnt, an dessen Anfang die Gründung des *Sturm* steht, künstle-

39 Vgl. van Burkom, Frans/Mulder, Hans (Hg.), *Erich Wichman 1890-1929. Tussen idealisme en rancune*, Utrecht 1983; Haffmans, F. J. (Hg.), *Geest, koolzuur en zijk. Briefwisseling van Erich Wichman*, Westervoort 1999.

40 Wichman, Erich/Dake, C.L., *Nieuwe Richtingen in de schilderkunst (cubisme, expressionisme, futurisme etc.)*, Baarn 1914.

41 Vgl. den Boef, August Hans/van Faassen, Sjoerd, „Verrek, waar is Berlijn gebleven?“ *Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918-1945*, Amsterdam/Den Haag 2002, 21; Wichman, Erich, „[Protest gegen die Kandinsky-Hetze]“, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 1913, 288.

42 Vgl. Wichman, Erich: „Etwas im Jahre 1845“, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 1912, 206.

43 Verwey, Albert, *Oorspronkelijk dichtwerk. Eerste deel. 1882-1914*, Amsterdam 1938, 838-9.

44 Verwey, Albert, „Der Maler“, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 1913, 269.

risch und literarisch tätig war. Weiterhin ist festzuhalten, dass man im *Sturm* z. B. auch den dänischen Schriftsteller Herman Bang findet oder Detlev von Liliencron, deren Präsenz andeutet, dass das Spektrum des *Sturm* zumindest in der Anfangszeit weiter gefächert war als in späteren Jahren.

In diesem Sinne ist es nicht verwunderlich, dass Verwey über Kandinsky dichtete und sein Gedicht zunächst im *Sturm* erschien (in einer Übersetzung von Paul Zech, mit der Verwey sehr unzufrieden war), und 1913 dann in einem von Walden publizierten Kandinsky-Katalog (diesmal in einer Übersetzung von Karl Wolfskehl)⁴⁵:

An Kandinsky

Seele nun sieh gleich dem leuchtenden Morgen
Offen um Gipfel erblühtes Bunt
Keinerlei Ding doch bezwungen verborgen
Ursinn von Feuchte und Dampf und Grund

Welch Gefüge das Flammen zerreißen
Welch ein Gepralle von Seufzern geduckt
Linien die schneidend den Abgrund zerreißen
Ringelndes Weben das Lüfte durchzuckt

Himmel und Erde Geheimes verheißen
Äther und Trübung quirlend in Eins
Dunkel Gedröhn aus den Tiefen die kreisen
Himmliche Weide voll zitternden Scheins

In mir empfangen die Pole einander
Knisternder Funke schweißt Gluten hinein
Nimmer für mich der antike Meander
Mein von den Blitzen das Zick-Zack Gebein

Was gilt es mir ob Formen sich klären
Ob Euer Kind-Herz Gewesenem anhangt
Wo sich in Farben dem Auge gebären
Wunder: das Seele zwie seelig vor – bangt

Wunder das All in Bewegung verflossen
Sichtbare: Drinnen ihr Spiegelgesell
Ewiger Wechsel enthüllt und verschlossen
Stürzt in uns ein endloser Quell
Quelle des Alls sein flutendes Leben
Wirbel und Wurl von Farb und Gezack
Mit ihm zerrinnen wir mit ihm verweben
Wir in ein strömendes Glimmer – Geflack

45

Vgl. Nijland-Verwey, Mea (Hg.), *Wolfskehl und Verwey. Dokumente ihrer Freundschaft 1897-1946*, Heidelberg 1968.

Dies unser Wesen, das Licht und die Glänze
 Wo sich fahren und formen verloren
 Wo inmitten der endlosen Tänze
 Augenblicks Starre kein Nu sich erkor.⁴⁶

Verweys Gedicht hat formal gesehen mit avantgardistischer Dichtung nichts zu tun. Es folgt konventionellen Mustern, inhaltlich lässt es sich jedoch als Ekphrasis von Kandinskys abstrakter Malerei lesen. Es zeugt von einer Öffnung zur Avantgarde, jedoch ohne Aufgabe der klassischen Form, die – nebenbei bemerkt – auch von Dichtern wie Georg Trakl, Georg Heym, Gottfried Benn oder Else Lasker-Schüler, die man gemeinhin zum Expressionismus zu zählen pflegt, beibehalten wurde. Verwey gehört aber – dies gilt es zu bedenken – in den 1910er Jahren in den Niederlanden bereits zu den etablierten Schriftstellern der „Bewegung von Achtzig“.

4. „STURM“-DICHTUNG UND NIEDERLÄNDISCHE AVANTGARDISTISCHE POESIE

Nach Verweys Gedicht vergeht ein Jahrzehnt, bis wieder neue Dichtung aus den Niederlanden im *Sturm* veröffentlicht wird. In der Zwischenzeit erscheint im *Sturm* – namentlich zwischen Juni 1915 und März 1917 – eine größere Anzahl von Gedichten und kurzen Prosastücken der Niederländerin Sophie van Leer, die in dieser Periode als Sekretärin für Walden arbeitet.⁴⁷ Aufgrund ihrer Staatsangehörigkeit war van Leer Niederländerin, auch ihre Muttersprache war Niederländisch, und Übersetzungen ins Niederländische gibt es von ihr sowohl in der deutschen Propagandazeitschrift *De Toekomst* (eine davon von ihr als Autorin signiert⁴⁸) als auch – wie sich aus der Korrespondenz mit ihrem damaligen Geliebten Georg Muche ableiten lässt – unsigniert in verschiedenen niederländischen Tageszeitungen, für die sie im Rahmen der nachrichtendienstlichen Aktivitäten und Propagandatätigkeit der Waldens und des *Sturm* während des Ersten Weltkriegs arbeitete.⁴⁹ Doch zählen ihre Gedichte eher zum Bestand der deutschen Literatur, und auch in ihrem Fall – als Dichterin trat sie nur im *Sturm* hervor – dürfte Herwarth Walden als Lektor und Redakteur ihre Gedichte wesentlich mitgeprägt haben, so wie dies auch bei anderen Autoren der Fall war.⁵⁰ Nach Kriegsende kehrt sie aus der Emigration nach Holland zurück, wird in katholischen Kreisen wirksam und schreibt religiöse Texte auf Niederländisch, veröffentlicht jedoch keine Gedichte mehr. Das thematische Repertoire ihrer Gedichte im *Sturm* umfasst Liebe, Sexualität, Kindheit, Tod und

46 Verwey, Albert, „An Kandinsky“, in: Kandinsky, Wassily (Hg.), *Kandinsky 1901-1913*, Berlin 1913, 2. Eine weitere Übersetzung, „Der Maler: An Kandinsky“ von Paul Cronheim erschien in: Verwey, Albert, *Gedichte*, Leipzig 1917, 118.

47 Vgl. Huussen, A.H., *Sophie van Leer. Een expressionistische dichters. Leven en werk 1892-1953*, Haren 1997; Poorthuis, Marcel/Saleminck, Theo, *Op zoek naar de blauwe ruiter. Sophie van Leer, een leven tussen avantgarde, jodendom en christendom*, Nijmegen 2000.

48 Vgl. van Leer, Sophie, „Hoe de oorlog uitbrak“, in: *De Toekomst*, Jg. 1, 1916, 106-107, vermutlich verfasst von Herwarth oder Nell Walden.

49 Vgl. Korrespondenz im Nachlass Muche in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, teils wiedergegeben in Huussen, *Sophie van Leer* (Fn. 47).

50 Vgl. Pirsich, *Der Sturm* (Fn. 20), 67.

Glauben. Sie sind alle in freier Versform, jedoch weitgehend die deutsche Syntax beibehaltend verfasst, ohne Neologismen, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, wie z. B. in drei 1916 im *Sturm* erschienenen „Liedern“, in denen vereinzelte Zeilen zu der für Stramm typischen dichterischen Form tendieren:

I

In meinem Blut
tanzt
Du

Säule

trägst Du mich
Wellen schlägst Du um mich her
Mantel aus Meer
Kühle säst Du
in mein heißgepochtes Herz

Nacht singt Du
Traum träumt Du
Sinn sinnt Du
Fern
Du

II

In meine Schultern hülle ich Dich
und trage Dich zu mir

Ich wiege Dich im Kahne meines Bluts
und pflanze hoch die Wälder meiner Glieder
um Dich
ich bette Dich in das rausche Gestrüpp meiner Locken

III

Wunde mich nicht
wende Dich nicht
weile
wölbe Dein Lauschen

Bieg Deine Glieder
beuge Dein Lächeln

Neige die Wange
in meinen Schoß

lausch meiner Sehnsucht
Rausche Rausche⁵¹

Diese Gedichte blieben in den Niederlanden nicht vollkommen unbemerkt. Ohnehin hatte *Der Sturm* in Holland seit 1912-13 einen vielleicht nicht großen, aber dennoch festen Leserkreis, zu dem auch der Dichter Herman van den Bergh zählte, der in den Kriegsjahren als Wortführer einer neuen Dichtergeneration hervortrat, die sich um die eher gemäßigt modernistische Zeitschrift *Het Getij* (1916-24) sammelte und 1919 in der Anthologie *De Jongeren* zu finden ist.⁵² Obwohl van den Bergh als wichtiger Vertreter einer neuen Poesie gesehen wurde, war er in seinen poetologischen Auffassungen eher konservativ eingestellt, auch seine Gedichte zeugen nicht gerade von Experimentierfreudigkeit. Er hielt wenig vom Expressionismus, mit dem er in späteren Literaturgeschichten gelegentlich in Verbindung gebracht wird. Insgesamt zeigte sich van den Bergh dem „Internationalismus“ in der Dichtung sehr kritisch bis ablehnend gegenüber⁵³ und war in seiner ausländischen Orientierung eher auf die französische Literatur gerichtet (wie sich später zeigte, beruhte sogar ein Teil seines Frühwerks auf Plagiaten aus dem Französischen). In diesem Kontext polemisierte er auch gegen „Experimente mit dem Wort“, zu denen sich insbesondere die germanischen Sprachen eignen würden. „Und in dieser unheiligen Suche nach dem Kunstwort, nach Bildausdruck, hat Holland sogar die anderen Germanen ausgestochen. Erst seit einigen Jahren wird (von Holländern) das althergebrachte Verfahren im Berliner Blatt ‚Der Sturm‘ angewandt; Skandinavien und Engländer blieben bislang frei davon.“⁵⁴ Van den Bergh kann sich mit dieser Bemerkung zu Holländern (Mehrzahl) im *Sturm* eigentlich nur auf van Leer bezogen haben. Es gab ja nach Verweys durchaus traditionell gestaltetem Gedicht für Kandinsky keine anderen holländischen Dichter im *Sturm*, abgesehen von einem kleinen Aufsatz des Malers Paul Citroen über Marc Chagall und einer weiteren Glosse von Wichman.

Van den Bergh wendet sich jedoch mit seiner Polemik in *Het Getij* an eine niederländische Leserschaft und an seine niederländischen Dichterkollegen. In diesem Kontext richtet sich seine Ablehnung von „internationalistischen“ Experimenten in der niederländischen Dichtung wohl auch gegen die Aneignung dichterischer Formen aus dem *Sturm*, die wenige Jahre zuvor bei einigen jungen Literaten einsetzt, die – wie van Doesburg – auch in *Het Getij* publizieren oder – wie Agnita Feis, van Doesburgs erste Ehefrau – in *De Beweging* zu finden sind, sich insgesamt jedoch am Rand des literarischen Feldes befinden und – wie Louis Saalborn und nochmals van Doesburg – sich in erster Linie als bildende Künstler einen Platz zu erobern suchen.

Zusammen mit Erich Wichman bilden Saalborn und van Doesburg 1916 die Gruppe „De Anderen“, die im Mai 1916 eine Ausstellung in jener Haager Galerie d’Audretsch präsentiert, in der in den vorangegangenen Monaten die bereits genannte *Sturm*-Ausstellung gezeigt wurde.

52 Groenevelt, Ernst, *De Jongeren. Bloemlezing uit het werk der jongere Nederlandsche dichters*, Amsterdam 1919.

53 Van den Bergh, Herman, „Studiën (Tweede reeks). V. Internationalisme en poëzie“, in: *Het Getij*, Jg. 3, 1918, 134-138.

54 Van den Bergh, Herman, „Studiën“, in: *Het Getij*, Jg. 2, 1917, 17.

Obwohl van Doesburg 1921 in einer imaginären Rückschau seines dichterischen Alter Egos I. K. Bonset, *Anthologie-Bonset*, sowie in einem späteren Gedichtkonvolut *Nieuwe woordbeeldingen* erste „kubistische und expressionistische Verse“ auf 1913 vordatieren wird,⁵⁵ weist Vieles darauf hin, dass er erst 1914-15 in avantgardistisches Fahrwasser gerät. Er kommt mit Erich Wichman in Kontakt und fängt an, den *Sturm* zu lesen. Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* lernt er im Atelier des Utrechter Malers Janus de Winter kennen; de Winter wie Kandinsky machen großen Eindruck auf ihn.⁵⁶ Vor 1914-15 zeichnet sich van Doesburgs bildkünstlerisches und literarisches Oeuvre noch durch ein hohes Maß an Konventionalität und Traditionalismus aus, und man findet seine literarischen Texte in erster Linie in der esoterischen Zeitschrift *Eenheid*. Damit mag er für die esoterisch angehauchten Überlegungen Kandinskys ebenso die ideale Prädisposition besessen haben wie für die weihevoll-religiöse Rhetorik, die auch die *Sturm*-Kunsttheorie kennzeichnet. Seine verspätete Entdeckung von Kandinsky geht vermutlich auch mit der Lektüre des *Sturm* einher. Jedenfalls begegnet man Waldens Komposition „Heeresmarsch“ im Programm einer „Soirée Intime“, die er zusammen mit Agnita Feis und dem Dichter und Eisenbahnbeamten Antony Kok am 12. Mai 1915 in Tilburg organisiert.⁵⁷ Neben Agnita Feis trägt auch Theo van Doesburg „Moderne Verse“ vor, bei denen es sich teilweise um die vordatierten „kubistischen und expressionistischen Verse“ aus der *Anthologie-Bonset* handeln dürfte. Im Folgejahr hält er im Leidener Künstlerkreis *De Sphinx* einen Vortrag über moderne Dichtung, in dem er über Feis, Kok, eigene Gedichte und August Stramm spricht.⁵⁸

Van Doesburgs zeitweilige Nähe zum *Sturm* zeigt sich zunächst in seinem Versuch, im Oktober 1914 mit Walden in Verbindung zu treten.⁵⁹ Ein Jahr später tritt van Doesburg nochmals an Walden heran. Obwohl van Doesburgs Briefe nicht erhalten geblieben sind, geht aus der Korrespondenz zwischen Jacoba van Heemskerck und Walden hervor, dass van Doesburg im Oktober 1915 als Vertreter von „De Anderen“ Walden einen Plan unterbreitete, in den Niederlanden eine gleichgeartete Zeitschrift zu beginnen; er wurde aber nicht realisiert, was letztendlich – nach van Doesburgs Ausscheiden aus „De Anderen“ – zur Gründung von *De Stijl* führte. In diesem

55 Bonset, I.K., *Anthologie-Bonset*, in: *De Stijl*, Jg. 4, 1921, 161-172; Hoek, Els, et alii (Hg.), *Theo van Doesburg. Oeuvrecatalogus*, Utrecht/Otterlo 2000, 611-683; deutsche Übersetzungen von Hansjürgen Bulkowski in: Theo van Doesburg, *Das Andere Gesicht. Gedichte, Prosa, Manifeste, Roman 1913-1928*, München 1983, 9-55.

56 Vgl. Gevers, Ine, „De Winter en Van Doesburg en Van Doesburgs De Winter“, in: *Jong Holland*, Jg. 1, H. 3, 1985, 38-48; Hoek, *Theo van Doesburg* (Fn. 55), 143.

57 Dautzenberg, J.A./Tromp, Will, *Kok van De Stijl. Spoorwegbeamte te Tilburg*, Oosterbeek 1989, 20. In diesem Buch findet sich eine umfassende Darstellung von Koks schmalem Oeuvre, von dem in den 1910er und 1920er Jahren nur wenige Gedichte im Druck erschienen, davon die meisten in *De Stijl*, ein Gedicht in *Merz*, zwei in *Eenheid* und eins in *Holland Express*. Kok stand damit außerhalb des literarischen Feldes, trotz seiner Bemühungen in *De Beweging* und *Het Getij* zu publizieren, vgl. ebd., 42-43. In Veröffentlichungen zur literarischen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg findet man gelegentlich auch Gedichte von Kok. Erst in den 1980ern erscheinen seine Gedichte posthum in bibliophilen Ausgaben wie Kok, Antony, *Met weinig woorden. De experimentele gedichten 1915-1923*, Woubrugge 1984.

58 Vgl. Wintgens Hötte, Doris (Hg.), *Dageraad van de moderne kunst. Leiden en omgeving 1890-1940*, Zwolle 1999, 176.

59 Vgl. Karte von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 14. Oktober 1914, *Sturm*-Archiv, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin, in der sie angibt, van Doesburg nicht zu kennen.

Zusammenhang kontaktierte er auch – vermutlich aufgrund ihrer Funktion als Vertreterin des *Sturm* – Jacoba van Heemskerck sowie ihre Freundin Marie Tak van Poortvliet. Zwar konnte er eine Karte für die Vorbesichtigung der *Sturm*-Ausstellung in der Galerie d’Audretsch erwerben, zu einer weiteren Zusammenarbeit kam es jedoch nicht, weil er – so van Heemskerck – „ein sehr unsympathischer Mensch“ wäre, der „*nie* exklusiv“ sein würde; von seinem damaligen Freund Louis Saalborn, auch einer der „Anderen“, hielt sie ebenso wenig.⁶⁰ Da van Heemskerck somit nichts mit ihm zu tun haben will, hält auch Walden Distanz. In der Folgezeit werden sich ihre Wege immer mehr trennen, und es wird sich bei van Doesburg eine zunehmende Abneigung gegenüber Walden manifestieren, in erster Linie wohl deshalb, weil er Walden und den *Sturm* mehr und mehr als eine ihm nicht genehme Konkurrenz neben seinem eigenen *Stijl*-Projekt sah, möglicherweise aber auch bedingt durch Waldens Ablehnung einer Zusammenarbeit in den Jahren 1914–15.

Immerhin wird er aber 1921 Walden noch als Wegbereiter der Avantgarde würdigen, der nicht nur den Expressionismus durchgesetzt, sondern auch Kubismus und Futurismus gefördert und „die wichtigen Verse“ von Stramm veröffentlicht habe. *Der Sturm* sei jedoch im Krieg einseitig deutsch und eine Imitation der Vorkriegszeitschrift geworden und habe nach dem Krieg seine Bedeutung verloren.⁶¹ Mittlerweile hat van Doesburg in *De Stijl* ein eigenes literarisches Programm entfaltet, das dort ab 1920 von seinem wohlgehüteten Pseudonym I. K. Bonset elaboriert und umgesetzt wird. Betrachtet man jedoch das „expressionistische und kubistische“ Frühwerk von Bonset, so ist die formale Nähe zur *Sturm*-Dichtung Stramm’scher Signatur offensichtlich, wie im Gedicht „Storm“:⁶²

Sturm

Es stürmt
DER Wind.
Er heult
und brüllt
und donnert
in den Straßen
Er brummt

60 Brief von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 2. März 1916, *Sturm*-Archiv, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin; vgl. auch Brief von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 14. Oktober 1915, ebd.

61 Van Doesburg, Theo, „Revue der Avant-Garde. Duitschland“, in: *Het Getij*, Jg. 6:1, 1921, 197–198.

62 Übersetzung HvdB, überliefert in einem von van Doesburg in den 1920ern zusammengestellten Konvolut *Nieuwe woordbeeldingen (kubistische en expressionistische verzen)*, abgedruckt in: Hoek, *Theo van Doesburg* (Fn. 55), 612. Das Gedicht wird von van Doesburg auf 1913 antedatiert. In diesem Jahr lässt er 1921 Bonsets Dichterkarriere beginnen. Andere zeitgleiche, jedoch nachweislich durch Drucklegung 1913 oder früher verfasste Gedichte haben noch eine weitaus konventionellere Form. Die Gruppe der Gedichte, zu der auch „Storm“ zählt, dürfte nicht, wie van Doesburg auch 1921 in der *Anthologie-Bonset* suggeriert, im Jahre 1913, sondern frühestens 1914 entstanden sein – nachdem seine *Sturm*-Lektüre einen Anfang nahm. Wie van Doesburg als Bonset 1927 angab, begann er erst 1914 „bewusst“ mit „Proben zur neuen Wortbildung und zu neuen Versformen“, zit. in Hoek, *Theo van Doesburg*, 611. Doch auch dieses Jahr dürfte eine Vordatierung sein, da es andere Nachweise dieser Entwicklung bei van Doesburg erst 1915 gibt.

und saust
und peitscht
und schmeißt
Er kann nichts
liegen lassen.

Nun ruht er aus –
und späht
und äugt
worauf er
springen kann
wo ob er
irgend in der Nähe
seine Glieder
hindurchwinden kann.

Da klappt er
1000 Peitschen aus
und schwingt sie
auf die Dächer.
Er trachtet mit
ausgestrecktem Arm
den Himmel zu berühren.

Er zischt.
nun stößt er
etwas um,
schmeißt alles
durcheinander.
Nun trabt er
durch die Scheune
Dann springt er
auf eine Mauer
Bläst
die Schornsteinröhren
Uj uj uj uj
Um dann,
laut brüllend
nach oben zu fliegen
in einem strammen Bogen
um dort eine Donnerwolke
zu greifen.
Er nimmt davon eine
Er nimmt davon zwei
und reißt sie dann
in Stücke.
Dann springt er
senkrecht
nach unten

und beginnt ein Haus umzureißen.

Aber plötzlich
kann er sich hinlegen
so breit
so still
so schwarz
und groß
als wäre
seine Seele
für ewig
tot.

Zwar zeichnet sich die Form durch ihre Nähe zu Stramm bzw. der *Sturm*-Dichtung aus, auffällig in van Doesburgs/Bonsets frühen Gedichten ist aber, wie auch in den Versen von Agnita Feis und Antony Kok, dass er wie sie in anderer Hinsicht der Konvention verhaftet bleibt (nicht hier, aber in vielen Gedichten) – und zwar durch die Beibehaltung des Reims, eine viel stärkere Tendenz zu geordneten Sätzen und das Fehlen von Neologismen.

Bald ändert sich jedoch van Doesburgs Dichtung: Es findet eine allmähliche Entwicklung zum Klanggedicht und zur Verwendung diverser Buchstabengrößen und Satztypen statt, die eher an die französische kubistische Dichtung (u.a. bei Apollinaire) als an die *Sturm*-Dichtung anschließt und sich bei van Doesburg bzw. Bonset in radikaler Form erst in den 1920ern, nach dem *Stijl*-Manifest zur Literatur, durchsetzt, auch wenn sie sich bereits in Gedichten aus dem Jahre 1915 andeutet. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht „Ruiter“, das in einer konstruktivistischen Gestaltung 1923 in Schwitters' Zeitschrift *Merz* zu finden ist (Abb. 1).⁶³

So wie in „Storm“ konventionelle Naturbildlichkeit in moderne Form gegossen wird (es gibt weitere Gedichte wie „Volle maan“ [Vollmond] und „Herfst“ [Herbst] mit gleicher Tendenz), ist im Fall von Feis' Gedichtband *Oorlog* (Krieg) ein humanistisch-utopischer und unterschwellig politischer Tenor erkennbar, der zur Utopie des „neuen Menschen“ neigt und Stramms Dichtung fremd ist.⁶⁴

Trotzdem ist die Orientierung an der *Sturm*-Dichtung ebenso offensichtlich wie im Fall eines deutschsprachigen Gedichts von Louis Saal-

63 Buchstäbliche Übersetzung der Wörter in „Ruiter“: *ruiter* = Reiter, *stap* = Schritt, *paard* = Pferd, *steppe* = Steppe (also: *steppepaard* = Steppenpferd), auch abgeleitet von *step* = Step, Fußraste, *stip* = Punkt, Tupfen (also: *stippe[en]paard* oder *paard met stippen* in Kindersprache auch Schimmel), *wolk* = Wolke. Zu diesem Gedicht schreibt van Doesburg in einem Brief vom 25. Oktober 1915 an Kok, es sei als „Galopp-Rhythmus“ gedacht (vgl. Hoek, *Theo van Doesburg* [Fn. 55], 653). *Steppe* und *stippe* können daher auch als Klangvariationen auf *stappe* gelesen werden, lassen sich aber wie *stappe* ebenfalls als gedehnte Formen von *step* und *stip* bzw. Imperativformen der zugehörigen Verben lesen. Das Gedicht erschien erstmals im November 1921 in der *Anthologie-Bonset* in *De Stijl*, Jg. 4, 1921, 162, hier in der leicht geänderten typografischen Gestaltung aus *Merz*, Nr. 2, 1923, 26.

64 Vgl. Feis, Agnita, *Oorlog. Verzen in staccato*, Amsterdam 1915. Dieses Debüt wurde gewürdigt in: Verwey, Albert, „Boeken, menschen en stroomingen. A.H. Feijs: Oorlog, verzen in staccato“, in: *De Beweging*, Jg. 12, 1916, 62–68. Nach der Trennung von van Doesburg trat sie nicht mehr als Dichterin hervor, wurde indessen noch zusammen mit Antony Kok und Til Brugman als eine der wenigen niederländischen Avantgardedichter aufgeführt in: van Doesburg, Theo, „La littérature d'avant-garde en Hollande“, in: *Ça ira*, Bd. 1, 1921, 244. Posthum erschien noch: Feis, Agnita, *Kermis*, Bedum 1985. Vgl. van Faassen, Sjoerd/ den Boef, August Hans, „Ik moet zingen, altijd maar weer zingen van U.“ Liefdesgedichten van Theo van Doesburg voor Lena Milius“, in: *Jaarboek Letterkundig Museum*, Bd. 8, 1999, 59–97.

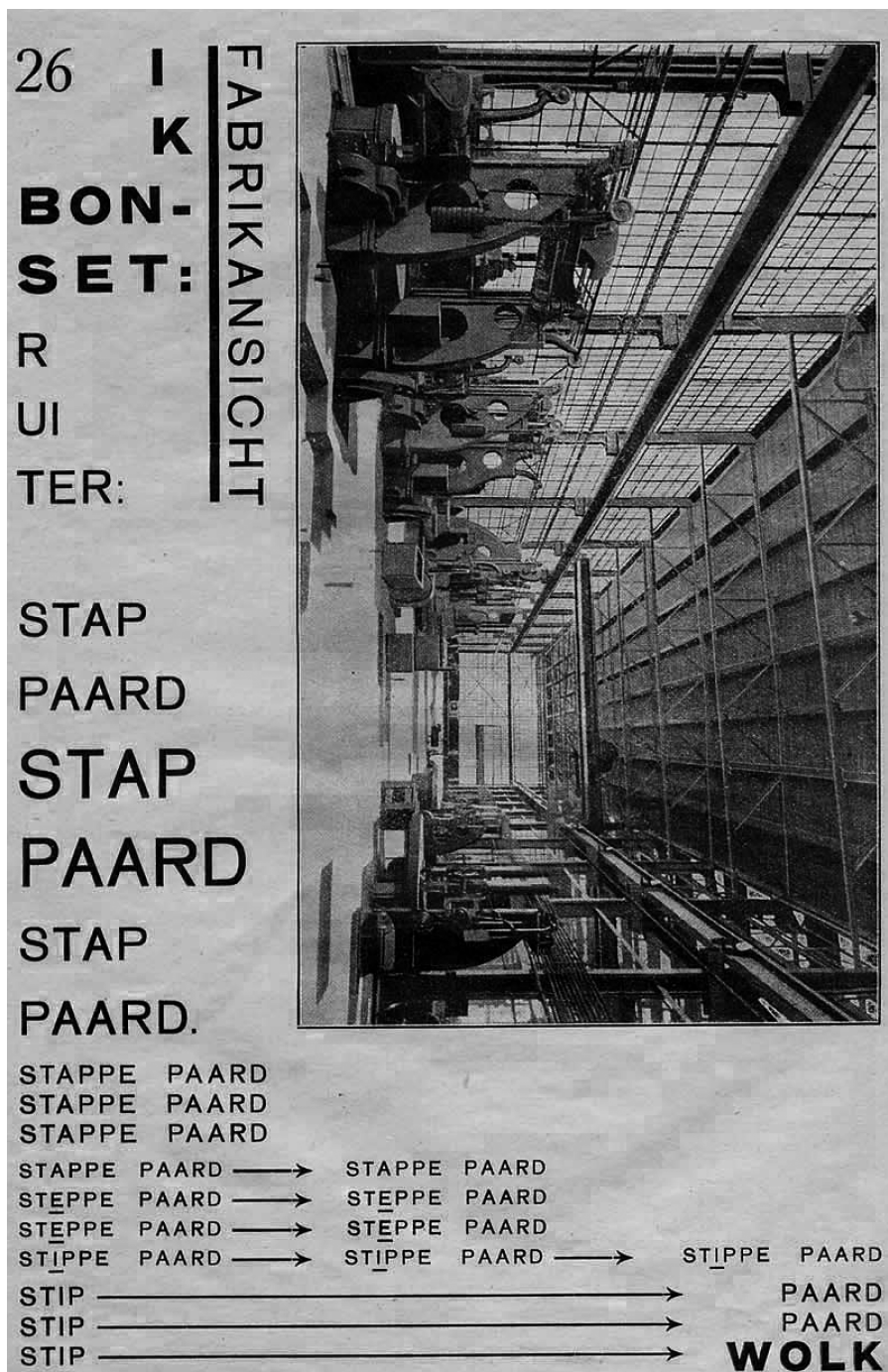


Abb. 1

Theo van Doesburgs Gedicht „Ruiters“ (1915) in konstruktivistischer Gestaltung in Kurt Schwitters Zeitschrift *Merz*, in: *Merz*, Nr. 2, 1923, 26.

born, das im Dezember 1919 in der Amsterdamer Zeitschrift *La Revue du Feu* erschien:

Im Zimmer der Geliebte

Still
 Stehen die Dinge,
 Die bekannten
 Keine Farbe tönt
 Doch still und fast
 Krystall!
 So geht sie in mir herum
 Und im Zimmer
 Ist alles gut
 Was Leben heisst
 den auch
 Der heisse
 Trieb
 Erstickend
 von den Dingen
 Still –,
 Krystall!
 Ihre Hände füllen den Raum,
 Füllen die Luft!
 Ruht jetzt erklung'ne Duft
 und Liebe
 In meinen Armen
 Gedenk ich noch,
 was ist,
 was kommen wird,
 und weisz ich
 Nichts!
 Still!
 Krystall!
 Still!⁶⁵

Dass dieses Gedicht auf Deutsch geschrieben und veröffentlicht wurde, mag verwundern. Indessen ist hier festzuhalten, dass Deutsch im frühen 20. Jahrhundert neben Französisch die Rolle einer *lingua franca* innehatte. So wie auch andere niederländische Avantgardedichter wie Marsman und van Doesburg gelegentlich ihre Gedichte auf Deutsch oder Französisch schrieben, um ihre Internationalität hervorzuheben, so waren auch Avantgardezeitschriften oft mehrsprachig, im Fall der Amsterdamer *Revue du Feu* sogar überwiegend fremdsprachig – nur wenige Beiträge waren auf Niederländisch. Auch für den *Sturm* gilt, allerdings mit Einschränkung, dass gelegentlich andere Sprachen vorkamen. Mehrsprachigkeit ist aber ein charakteristisches Merkmal der Zeit-

schriften der niederländischen Avantgarde wie *De Stijl* (1917-28), *Het Woord* (1925-26), *internationale revue iio* (1927-29) und im Titel bereits: *The Next Call* (1923-26) und *La Revue du Feu* (1919). Letztere Zeitschrift war überwiegend auf Französisch geschrieben, herausgegeben von dem französischsprachigen Belgier Arthur Pétrionio, der im Krieg nach Holland ausgewichen war. Die Zeitschrift war verbunden mit einer Amsterdamer Künstlergruppe namens „D'Orkaan“ – die Anspielung auf *Der Sturm* ist hier ebenso offensichtlich wie im Titel von Hermann Essigs Schlüsselroman *Der Taifun* (1919) oder Hans Arps vom dänischen Wort *skypumpe* abgeleiteten Titel *die wolkenpumpe* (1920). Bei „D'Orkaan“ und in *La Revue du Feu* findet man neben Saalborn auch Wichman wieder. Die Künstlergruppe lässt sich als eine Fortsetzung von „De Anderen“ sehen, nachdem van Doesburg sich 1917 von „De Anderen“ getrennt und zusammen mit u.a. Piet Mondrian die Zeitschrift *De Stijl* begonnen hatte. In *La Revue du Feu* polemisiert Wichman auch direkt gegen van Doesburg und *De Stijl*,⁶⁶ insbesondere gegen ihren Anspruch, die einzig wahre avantgardistische Gruppe in Holland zu sein, wie Theo van Doesburg vor allem in der ausländischen Avantgardepresse gern behauptete; Wichman richtet sich gegen einen Aufsatz von van Doesburg in *Valori Plastici*.⁶⁷

Nicht nur durch ihren Namen, der gewissermaßen beanspruchte, stürmischer als *Der Sturm* zu sein, war „D'Orkaan“ mit *Der Sturm* verbunden. Es gab auch direkten Kontakt zu Paul Citroen, der sich derzeit als Vertreter bzw. Zwischenhändler der Berliner Galerie in Amsterdam dem Kunsthandel widmete, sowie zur Kunsthandlung P. M. Broekmans, in der Werke von Kandinsky und Marc angeboten wurden, die ebenso in den Ausstellungen von „D'Orkaan“ zu sehen waren, wie sich Anzeigen und Ausstellungsberichten in *La Revue du Feu* entnehmen lässt.

Auf einer kombinierten Soirée und Vernissage von *La Revue du Feu* und „D'Orkaan“ wurden Anfang 1920 zum ersten Mal in den Niederlanden Verse von Kurt Schwitters vorgetragen, möglicherweise aus seinem ersten gerade erschienenen Gedichtband *Anna Blume. Dichtungen*, oder aus dem *Sturm*, in dem viele zunächst erschienen waren. Wie eine Rezension in *De Kunst* andeutet, stießen sie auf Ablehnung.⁶⁸ Später, im Rahmen der niederländischen Dada-Tournee zu Beginn des Jahres 1923, sollte Schwitters sie nochmals – diesmal persönlich – vortragen, im Rahmen einer Übersicht seiner dichterischen Entwicklung „von abstrakter Lyrik bis zum Urlaut“, wie es im Programm der Dadasoiréen hieß. Auch die im *Sturm* erschienenen Gedichte firmierten auf den Abenden unter dem Nenner „Dada“.⁶⁹

Kurz nach dieser Dada-Tournee erschien in Groningen, herausgegeben von dem Drucker, Typografen, Maler und Literaten Hendrik Nicolaas Werkman eine neue avantgardistische Zeitschrift, *The Next Call*, die von

66 Wichman, Erich, „Coups de Feu. Del'Étalage au Magasin (Chronique des Pays-Bas)“, in: *La Revue du Feu*, Nr. 2-3, 1919, 31-33.

67 Vgl. van Doesburg, Theo, „L'arte nuova in Olanda“, in: *Valori Plastici*, Jg. 1, 1919, 18-19 und 22-24.

68 Vgl. den Boef, August Hans/van Faassen, Sjoerd, „Een vriendschap van concurrenten? Kurt Schwitters en Theo van Doesburg“, in: *Bzzlletin*, Jg. 25, Nr. 229, 1995, 38-52.

69 Vgl. Schippers, K., *Holland Dada*, Amsterdam 1974; van Doesburg, Theo/Schwitters, Kurt, *Holland's bankroet door Dada. Documenten van een dadaïstische triomftocht door Nederland*, Amsterdam 1995.

Werkman u.a. auch mit dem *Sturm* ausgetauscht wurde.⁷⁰ Ein kleines Gedicht im ersten Heft zeigt die Nähe zur *Sturm*-Dichtung:

Levensvreugd

Smeek om smart
Geen liefdesverkwijnen;
Verwoestingswee,
Weelde van lijden.

Haat overwinning
Ruiters roes
Morgen de wroeging
Dood in de kroes.⁷¹

Ähnliches gilt für weitere Texte von Werkman und anderen Mitarbeitern der Zeitschrift.

Eine gewisse Nähe zur *Sturm*-Dichtung weist auch die Zeitschrift *Het Woord* auf, die ebenso wie *La Revue du Feu* und *The Next Call* Sammelplatz von Künstlern und Schriftstellern war, die in *De Stijl* keinen Platz fanden oder suchten. Mag *De Stijl*, wie van Doesburg schon in den 1910er und 1920er Jahren für *De Stijl* beanspruchte, in der Historiographie oft als der niederländische Beitrag zur Avantgarde gelten, so gab es – wie bereits angedeutet – auch andere Zirkel und Initiativen, die oft enge Verbindungen zur flämischen bzw. belgischen Avantgarde unterhielten. Das gilt auch für *Het Woord*, die in Den Haag erschien, deren Hauptredakteur, Jan Demets, jedoch ein in Holland lebender Flame war, der Verbindungen zu Antwerpener konstruktivistischen Kreisen um die Zeitschrift *Het Overzicht* und *De Driehoek* unterhielt.

Steht die Aneignung von formalen Elementen aus der *Sturm*-Dichtung durch van Doesburg, Feis, Kok und Saalborn am Anfang der literarischen Avantgarde in den Niederlanden, so findet man am Ende dieser Avantgarde in *Het Woord* nochmals Bezüge zum *Sturm*. Wie bereits erwähnt, enthält die Zeitschrift nicht nur Aufsätze von Walden und Schreyer, sondern auch Gedichte des Stramm-Epigonen Herbert Behrens-Hangeler, Bruder von Franz Richard Behrens.⁷² Mehrere Gedichte der niederländischen und flämischen Autoren in *Het Woord* weisen abermals eine deutliche Nähe zur *Sturm*-Dichtung auf, teilweise durch ihre schmale Form, teilweise durch eine parataktische Reihung von Wörtern sowohl in Zeilen wie auch untereinander, in Zeilen, die manchmal nur ein Wort, manchmal zwei umfassen und thematisch

70 Steenbruggen, Han/Posthuma, Sjoukje (Hg.), *„Uit innerlijke noodzaak geboren.“ Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945)*, Groningen 1995; Poot, Jurrie, „Hendrik N. Werkman en de internationale avantgarde“, in: van den Berg, Hubert/Dorleijn Gillis (Hg.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen 2002, 37-66; Werkman, Hendrik, *Travailleur & Cie. Texte 1923-1944*, Siegen 1995.

71 Werkman, Hendrik Nicolaas, „Levensvreugd“, in: *The Next Call*, Nr. 1, 1923, 7. Buchstäbliche Übersetzung HvdB: „Lebensfreude // Flehe um Schmerz / Kein Liebesverkümmern / Verwüstungsweg / Leidenswonnen // Hass(e) Sieg / Reiters Rausch / Morgen Reue / Tod im Tiegel“.

72 Behrens-Hangeler, Herbert, „Hollywood“, „Fahrbare Häuser“, in: *Het Woord*, Nr. 2, 1926, 3; Behrens-Hangeler, Herbert, „Nacht in den Südstaaten“, in: *Het Woord*, Nr. 3, 1926, 4.

nicht immer an Stramm, sondern teilweise eher an *Sturm*-Dichter der 1920er anschließen. Ein Gedicht des in Kijkduin lebenden ungarischen Malers Lajos d'Ebneth⁷³ nähert sich Stramm auch durch die Adjektivierung von Substantiven, durch Neologismen und einen Schwulst, der Stramm nicht fremd ist:

Komposition

Form erglüht Knospen schrecken auf.
 verdammung
 quellt abzehrt streckt
 hundertpfundiges gewicht auf Körper
 vom keuschen morgen jammert
 anhängt
 drückt auf ihre nasse lippen
 in ihr hält sich auf taumeliges verlangen
 herumschweifen überall wartet und lacht
 klang vom moment fällt weg wechselt schwarz
 blüht die blume vom dasein
 matt geht herum unter joch
 erschlaffte flügel fliegen schwenckt entwischt
 zeit zerbröselt haspeln heulen
 gespenst
 fluch drückt klippige schatten überall
 herumschweift weit und breit
 allmacht modelt
 ende
 kleinmütigkeit schlieszt sie auf
 sehnsucht taumelt
 schwelle geht durch grausen
 gemüt hartes licht schlägt aus
 unfruchtbarem brautstand grimmige stelzen
 wie weit, wie weit
 wort bleibt stecken ein andermal
 marmorton prahlerei schmähend
 zerteilung stürzt... zeit schreit auf
 wartet, wartet, und lacht.

Die Verbindung zwischen *Het Woord* und *Der Sturm* war eng. Der Redakteur d'Ebneth stellt – kaum zufällig – im November 1926 in der Berliner *Sturm*-Galerie aus und ist mit einigen Werken in der Zeitschrift *Der Sturm* zu finden. D'Ebneth war ein guter Bekannter von Schwitters; zudem hielt sich Lothar Schreyer in dieser Zeit mehrfach in den Niederlanden auf, wo er – über van Heemskercks Freundin Marie Tak van Poortvliet, die wesentlich an der Einführung der Anthroposophie in den Niederlanden beteiligt war – u.a. enge Kontakte zu dem niederländischen Anthroposophen Frederik Willem Zeyl-

mans van Emmichoven und dem Architekten Jan Buijs⁷⁴ pflegte, für deren in den Jahren 1926-28 von Zeylmans beauftragte und von Buijs entworfene Steinerklinik in Den Haag er Glasfenster entwarf.⁷⁵ Die Präsenz von Behrens-Hangler deutet zugleich noch auf eine weitere Verbindung hin: Der Bruder des *Sturm*-Dichters Franz Behrens war eng mit dem niederländischen Maler Carel Albert Willink befreundet, der später als wichtigster niederländischer Vertreter des magischen Realismus hervortritt, in den 1920ern aber zunächst konstruktivistisch malt, außerdem dichtet, sich längere Zeit in Berlin aufhält und in enger Verbindung zum *Sturm* steht.⁷⁶ Während Willink mit eigenen Gedichten in *Het Overzicht* zu finden ist, besorgt er Übersetzungen für die flämische Sondernummer von *Der Sturm*, die – weitgehend von der *Overzicht*-Redaktion zusammengestellt – Anfang 1924 erscheint.⁷⁷

Kurze Zeit vor dieser flämischen Themennummer erschienen im *Sturm* eigene, sogar in niederländischer Sprache abgefasste Gedichte von einem gewissen Sjoerd Broersma.⁷⁸ Broersma findet man mit vereinzelt Gedichten auch in niederländischen literarischen Zeitschriften, er war aber eine vollkommen periphere Figur. Man wird seinen Namen vergeblich in einer niederländischen Literaturgeschichte suchen. Als Broersma 1923 im *Sturm* veröffentlicht, kann man ihn bestenfalls als Debütanten bezeichnen, oder vielleicht sogar noch als Dilettanten: Er ist Jahrgang 1908 und gerade 15 Jahre alt ... Wie seine Tochter später angibt⁷⁹, lief er quasi schon in den Windeln mit der Ambition herum, ein großer Schriftsteller zu werden. 1966 wird er in einer Privatausgabe sein schmales lyrisches Oeuvre noch einmal zusammenbringen,⁸⁰ einen Namen machte er sich in der Zeit des Zweiten Weltkriegs als Journalist in den baltischen Staaten und Finnland und danach als Übersetzer und Vermittler finnischer Literatur in den Niederlanden. Als solcher wird er auch nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus Anerkennung finden. Im *Sturm* ist Broersma ein Schuljunge, der Dichter sein will und allerlei erprobt (vermutlich inspiriert von Hendrik Marsman, mit dem er in Verbindung steht⁸¹), u. a. auch *Sturm*-Dichtung, die er mit klassischen Themen füllt, wie im folgenden Naturgedicht:

Avondpark

Boomen
Komen
Droomen

74 Vgl. Rehorst, Chris, *Jan Buijs, architect van De Volharding. De architectuur van het bureau Ir J.W.E. Buijs en J.B. Lürsen*, Meppel 1982.

75 Vgl. Baupläne im Schreyer-Nachlass in Marbach am Neckar (Fn. 14).

76 Vgl. Kramer, Walter (Hg.), *Willink*, Den Haag 1973, 14-43; Jaffé, H.L.C., *Willink*, Amsterdam 1979, 9-51.

77 *Der Sturm*, Jg. 15, H. 1, 1924.

78 Broersma, Sjoerd, „Gedichte. Fantasien. Morgenschemering. Avondpark“, in: *Der Sturm*, Jg. 14, 1923, 168.

79 In einem Telefongespräch mit dem Verfasser 2003.

80 Broersma, Sjoerd, *Spelonken. Verzen*, Amsterdam 1966.

81 So ist im Letterkundig Museum in Den Haag ein Heft mit Gedichtabschriften von Hendrik Marsman erhalten, das er laut Widmung am 30. August 1923 Sjoerd Broersma gab und das von Broersma später dem Museum gestiftet wurde, vgl. Goedgebuure, *Op zoek* (Fn. 29), 67.

Oogen
 Bogen
 Voorover
 In loover
 Fluit
 Tapuit
 Schril
 Stil
 Door
 Koor
 Herhaald
 Omzaald
 Daalt
 Avond –
 Stond
 _ 82

Broersmas Erscheinen im *Sturm* – er ist seit Verwey der erste niederländische Dichter, der im *Sturm* publiziert – ist emblematisch für die Stellung ausländischer peripherer Dichter und – mehr noch – Künstler in den 1920ern in der *Sturm*-Galerie und Zeitschrift. Man mag den Einzug der Peripherie, so wie er in diesen Jahren in der Galerie und Zeitschrift zu beobachten ist, mit Künstlern von Island⁸³ bis Bulgarien⁸⁴, als Zeichen für die Internationalität des *Sturm* werten oder als Ausdruck von Waldens Weltoffenheit, die es auch Künstlern aus den oftmals in den Zentren der Avantgarde vernachlässigten oder gar diskriminierten Randzonen der europäischen Avantgarde ermöglichte, sich und ihre Werke zu präsentieren, wie im Katalog der Wuppertaler Ausstellung suggeriert wird.⁸⁵ Die Präsenz solcher peripherer Künstler in der Galerie und Zeitschrift diente zugleich aber auch als Ersatz für viele bekannte Namen, die in früheren Jahren dort zu finden, dann aber dem im deutschen Kunst- und Literaturbetrieb zunehmend isolierten Walden abhanden gekommen waren. Während die Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeit für Künstler aus allen Himmelsrichtungen, die gerne in Berlin präsentieren wollten, eine auserlesene Chance war oder zumindest so scheinen konnte (basierend auf der Bekanntheit und dem besonderen Ruf, den *Der Sturm* im Ausland noch besaß), konnten sie der Galerie und Zeitschrift als Lückenbüßer dienen – im Grunde ähnlich wie Jacoba van Heemskerck im Ersten Weltkrieg, als die großen Namen der Vorkriegszeit aus Russland, Frankreich und Italien wegfielen und *stand-ins* wie van Heemskerck

82 Broersma, „Gedichte“ (Fn. 78), 168. Buchstäbliche Übersetzung HvdB: „Abendpark // Bäume / Kommen / Träumen / Augen / Beugen / Nach vorn / In Laubwerk / Pfeift / Schmätzter / Grell / Still / Von / Chor / Wiederholt / Umsaalt / Sinkt / Abend- / Stunde / -“.

83 Für Island, Skandinavien und Finnland vgl. van den Berg, Hubert, „Jón Stefánsson og Finnur Jónsson: Frá Íslandi til evrópsku framúrstefnunnar og aftur til baka. Framlag til kortlagningar á evrópsku framúrstefnunni á fyrri helmingi tuttugustu aldar“, in: *Ritid*, Vol. 6, Nr. 1, 2006, 51-77; van den Berg, Hubert, et alii (Hg.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Amsterdam/New York 2012 [im Erscheinen].

84 Für Ost- und Zentraleuropa und den Balkan vgl. von Hülsen-Esch/Finckh, *Der Sturm* (Fn. 3), 439-540.

85 Vgl. Birthälmer/Finckh, *Der Sturm* (Fn. 3), 41-45 und 292-313.

aus Holland, Klee aus der Schweiz und schwedische Maler wie Sigrid Hjer-tén und Isaac Grünewald⁸⁶ weiterhin die Internationalität des Kunstunternehmens zeigen sollten: Sie waren alle im März 1916 in der *Sturm*-Ausstellung in der Galerie d'Audretsch vertreten.

In dieser Weise mögen äußere Umstände Schriftstellern und Künstlern aus der avantgardistischen Peripherie eine exklusive Chance geboten haben, sich über den *Sturm* ein eminentes Forum zu verschaffen und es mag umgekehrt dazu geführt haben, dass eminente Künstler in der *Sturm*-Galerie und Zeitschrift zu finden waren, die es ohne Krieg und ohne Isolierung Waldens vermutlich nicht geschafft hätten; zugleich zeigt aber der Fall Broersma, dass der Einzug der Peripherie in den *Sturm* teilweise auch unverkennbar eine Armutslösung einer Galerie und Zeitschrift darstellte, die vom alten Ruhm zehrten und Mühe hatten, Nachschub in jenem avantgardistischen Segment des künstlerischen und literarischen Feldes zu finden, das sich nicht nur von ihnen entfremdet hatte bzw. von ihnen entfremdet worden war, sondern sich auch im Zuge der *retour à l'ordre*, die Mitte der 1920er europaweit zu einer Tiefkonjunktur der Avantgarde führte, tendenziell auflöste und andere Wege suchte.

Obwohl Broersma ein Sonderfall ist, fast nur vergleichbar mit Paul Citroens jungem Bruder Hans, der als Vertreter einer dadaistischen Jugendabteilung 1920 auf der Ersten Internationalen Dada-Messe zu sehen war⁸⁷, und Walden vermutlich über Broersmas Alter nicht Bescheid wusste, ist er nicht nur emblematisch für die Präsenz ausländischer avantgardistischer Peripherie im *Sturm*, sondern auch für den Status der niederländischen Dichter, die in ihrem Werk an die *Sturm*-Dichtung anschließen.

Insgesamt handelte es sich um junge Dichter, die in der Regel am Anfang einer längeren Schriftstellerkarriere standen, die bald von der Avantgarde wegfürte (van Doesburg/Bonset ist hier eine Ausnahme), insofern ihre avantgardistischen Gedichte überhaupt mehr waren als einmalige Versuche oder zufällige Beiläufigkeiten. Teilweise waren es Autoren, die man eher als Sonntagsdichter und Gelegenheitsdichter bezeichnen kann (Kok) oder die sich nach ihren ersten literarischen Arbeiten nicht weiter als Schriftsteller betätigten, aus welchem Grund auch immer (Werkman war in erster Linie Drucker, Typograf und bildender Künstler, Demets wurde Kabarettist und Journalist, Feis geriet ins Abseits, als van Doesburg sie für eine andere Frau fallen ließ usw.).

Sie alle zählen zur Peripherie des niederländischen literarischen Feldes, das in den 1920ern der Avantgarde insgesamt ablehnend gegenüberstand.⁸⁸ Auch für van Doesburg/Bonset gilt, dass er als Außenseiter zwar wahrgenommen wird, seine Dichtung aber eher als Kuriosität gilt: Bonset erscheint in Kritiken gelegentlich als dadaistischer Outsider (van Doesburg lässt ihn auch in Wien wohnen), dessen Radikalismus nur als Kontrast diskutiert wird. Erst posthum findet van Doesburg/Bonset Anerkennung

86 Vgl. Ahlstrand, Jan Torsten, et alii (Hg.), *Schwedische Avantgarde und Der Sturm in Berlin*, Osnabrück/Lund 2000.

87 Vgl. Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989, 278-279.

88 Vgl. Dorleijn, „Weerstand“ (Fn. 10).

und Aufnahme in den niederländischen literarischen Kanon, nachdem er von avantgardistisch-experimentellen Dichtern nach dem Zweiten Weltkrieg als wichtigster niederländischer Vertreter einer Avantgardetradition gewürdigt wird, insbesondere von den so genannten „Fünfgigern“ und der Gruppe um die Zeitschrift *Barbarber*.⁸⁹

5. „GESCHICKT ALS IMITATION“: HENDRIK MARSMANS „SEINEN“

Mag die literarische Wirkung des *Sturm* in den Niederlanden sich insgesamt auf die Ränder des literarischen Feldes beschränken, so gibt es eine Ausnahme: der bereits erwähnte Hendrik Marsman, der zu den großen Namen der niederländischen Dichtung in der Zwischenkriegszeit zählt und bereits in den frühen 1920ern eine wichtige Stimme im niederländischen Literaturbetrieb ist. Auch Marsman, Jahrgang 1899, schreibt und veröffentlicht seine ersten Gedichte als er noch zur Schule geht, festigt schon bald nach dem Ersten Weltkrieg seinen Ruf als anstürmendes neues Talent und ersetzt bald Herman van den Bergh als Wortführer der jungen Dichtergeneration, der – anders als van den Bergh – neuen Entwicklungen im Ausland aufgeschlossen gegenübersteht.

Marsman wächst in Zeist auf, wo es eine größere deutschsprachige Herrnhutergemeinschaft gibt, die eng mit ihren Verwandten in Deutschland verbunden ist. Marsmans großer Jugendfreund ist der aus Elberfeld stammende Arthur Lehning, der spätere Herausgeber der *internationale revue i10*, einer Avantgardezeitschrift der späten 1920er. Lehning versorgt Marsman, der oft krank zuhause liegt, reichlich mit neuester deutscher Literatur, darunter einer breiten Palette deutscher expressionistischer Gedichtbände und Zeitschriften: Georg Trakl, Pinthus' *Menschheitsdämmerung*, Kurt Heynicke (der im *Sturm*-Verlag publizierte), Yvan Goll, Kasimir Edschmid und auch *Der Sturm*, der von Marsman nachweislich ab 1919 einige Jahre gelesen wurde. Hinzu kommen zunächst erste Kontakte zu anderen Schriftstellern und Künstlern, die auch über Beziehungen zu deutschen expressionistischen Kreisen verfügen, oder z. B. die Begegnung mit dem Schriftsteller Fritz Emmel, der als Begleiter einer Kindererholungsfahrt aus Berlin nach Zeist kommt. 1921 fährt Marsman selbst nach Berlin, wo er die *Sturm*-Galerie besucht, aber auch die Galerie I. B. Neumann, und mit Ernst Heckel und Müller van den Bruck in Kontakt steht.⁹⁰

Mit seinen tiefen Kenntnissen der deutschen Gegenwartsliteratur und -kunst als Kapital gelingt es Marsman, sich als Wortführer einer neuen Generation durchzusetzen, dessen Spezialität darin besteht, dass er im eher französisch/romanisch orientierten niederländischen literarischen Feld eine deutsche/germanische Komponente einbringt, sowohl in Form von Aufsätzen und Kritiken, die der deutschen expressio-

89 Vgl. Rodenko, Paul (Hg.), *Nieuwe griffels, schone leien. De poëzie der avant-garde van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus*, Amsterdam 1954; Schippers, *Holland Dada* (Fn. 69); Bonset, I.K., *Nieuwe woordbeelden. De gedichten van Theo van Doesburg*, Amsterdam 1975, herausgegeben von K. Schippers.

90 Vgl. Lehning, Arthur, *De vriend van mijn jeugd. Herinneringen aan H. Marsman*, Den Haag/Bandung 1954; Goedegebuure, *Op zoek* (Fn. 29); Goedegebuure, Jaap, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*, Amsterdam 1999.

nistischen Literatur gewidmet sind, als auch in Form von – gelegentlich sogar auf Deutsch verfassten – Gedichten, die nicht so sehr in den peripheren Organen der niederländischen Avantgarde, sondern in zentralen Periodika wie *De Gids*, *Den Gulden Winckel* und *De Nieuwe Kroniek* erscheinen. Um sich eine Position in diesem Feld zu erobern, denkt und handelt Marsman strategisch; ein gewisser Opportunismus wurde ihm schon von Zeitgenossen nachgesagt.⁹¹

Wenn man Marsmans frühes Oeuvre überblickt, ist unverkennbar, dass er sehr Unterschiedliches erprobt, nicht zuletzt in dem Bemühen, mit seinem eigenen Werk an die deutsche Gegenwartsliteratur anzuschließen und zugleich etwas Ursprüngliches zu präsentieren. Wie oben erwähnt, bezieht er sich in seinen Essays teils auf den *Sturm*, insbesondere auf Schreyers Überlegungen zur neuen Kunst (veröffentlicht im zehnten Jahrgang 1919–20), aber ebenso auf Edschmid, Goll und andere. Er präsentiert sich darin nicht so sehr als *follower of fashion*, sondern vielmehr als der souveräne Beobachter, der über den Tendenzen des Tages steht. Der *Sturm* ist dabei nur eine Komponente, ebenso wie Stramm, dem er einen Aufsatz widmet, neben anderen, die sich u. a. mit Georg Trakl und Kurt Pinthus' *Menschheitsdämmerung* befassen. Analysen seiner frühen Poesie⁹² zeigen, dass sich auch darin Elemente befinden, die sich auf mehrere expressionistische Dichter zurückführen lassen: auf Trakl, Heynicke und – wie gemeinhin angenommen – auf Stramm. Auf Stramms Dichtung scheint insbesondere eine Gruppe von Gedichten zurückzugreifen, von Marsman „Seinen“ (Signale) genannt, die er 1922–23 schreibt und zunächst in diversen Zeitschriften veröffentlicht, bevor er sie dann in seinem ersten Gedichtband *Verzen* (1923) zusammenbringt.⁹³ Anders als die vorhin besprochene niederländische Avantgardedichtung werden die von Marsman in *Verzen* gesammelten Gedichte sofort nach ihrem Erscheinen als wichtiger Beitrag zur Gegenwartsliteratur angesehen, und zählen dann – nachdem Marsman bei der Flucht vor den Deutschen 1940 auf offener See umkommt, als sein Schiff nach England von der deutschen Kriegsmarine torpediert wird – zum niederländischen literarischen Kanon, in dem seine „Seinen“ lange Zeit als das Radikalste innerhalb der Grenzen des Akzeptablen gelten.

Die „Seinen“ wurden bereits von zeitgenössischen Kritikern mit Stramm und dem *Sturm* in Verbindung gebracht. Auch in der späteren Marsman-Literatur sowie in niederländischen Literaturgeschichten, in denen auf Marsmans „Seinen“ als radikalste Experimente in seinem Oeuvre hingewiesen wird, findet man ähnliche Hinweise.⁹⁴ Die meisten „Seinen“ weisen in ihrem Titel auf Städte hin. Drei Beispiele:

91 Van Wesseem, Constant, *Mijn broeders in Apollo. Literaire herinneringen en verdenkingen*, Den Haag 1941, 132.

92 Vgl. Goedegebuure, *Op zoek* (Fn. 29); Postma, Hannemieke, *Marsmans „Verzen“. Toetsing van een ergocentrisch interpretatiemodel*, Groningen 1977.

93 Vgl. Marsman, Hendrik, *Verzameld Werk*, Amsterdam 1963; Marsman, Hendrik, *Achter de vuurlijn van de horizon. Verspreid gepubliceerde gedichten 1917–1940*, Amsterdam 1990; „Seinen“ in deutscher Übersetzung von Peter Ludewig und Hubert van den Berg in Marsman, Hendrik, *Gedichte*, München 2007.

94 Vgl. van den Berg, „Doch knap“ (Fn. 30), 118–119.

Stralsund bei Nacht

Nachts
stehen rümpfe auf,
schlummernd betrunken
vom tod und betörender finsternis
o! die liebenden, ihre gestutzten arme -
sich einander stützend an ihre schmerzlichen wände
heben sie ihre mündler zur nacht

entlang der kais ist die arbeit geschafft.
stürme schlafen in den hafenarmen.
warme lampen.
nacht.⁹⁵

Milow a. d. Havel

Lehmiges dorf
am hügelarm
zerstaubt sonne
asche
blei
qualm

nacht ist kühl
schattenkappe
pilz.⁹⁶

Freiburg i. B.

Häuser
hocken
roter kreis
reusenreif

turm
taumel
flimmer
morgen
wimpel
seidne sonne.⁹⁷

95 Marsman, *Gedichte* (Fn. 93), 9.

96 Ebd., 13.

97 Ebd., 15.

Lehnings Hinweis auf Stramm, Marsmans etwa zur gleichen Zeit wie seine „Seinen“ veröffentlichter Aufsatz über Stramm und Stramms Bekanntheit als der *Sturm*-Dichter schlechthin, mögen dazu geführt haben, dass Marsmans „Seinen“ gemeinhin mit Stramm in Verbindung gebracht wurden. Aber was charakterisiert diese Verse eigentlich?

Optisch sind sie durch die kurzen Zeilen ähnlich, hie und da bröckelt oder fehlt die Grammatik, aber zugleich gibt es erhebliche Unterschiede. Das gilt wohl in erster Linie für den Inhalt. Marsman präsentiert – so wie sie auch gelegentlich mal umschrieben wurden – „Städtegedichte“⁹⁸, Städtebilder in stark kondensiertem Miniaturformat, obwohl Milow an der Havel eher Flecken als Dorf und schon gar nicht Stadt ist. Das Pathos, das Stramms Verse charakterisiert, fehlt, ebenso wie die Ausrufezeichen und Neologismen. Zum Teil reimen sich die Zeilen. Diese Unterschiede dürften, in Kombination mit dem Hinweis auf Stramm, von Marsman kalkuliert gewesen sein, denn in dieser Weise erscheint er nicht als dessen Nachfolger, sondern als ursprünglicher Dichter, der zwar an Stramm anschließt, jedoch Neues hervorbringt. Er selbst hat die „Seinen“ auch als Synthese von Expressionismus und Kubismus oder schlicht als kubistische Dichtung umschrieben, und hat in diesem Zusammenhang auch auf Apollinaire als Orientierung hingewiesen. Offensichtlich wollte er, dass seine Gedichte als Synthese deutscher und französischer Avantgardepoesie gedeutet wurden, was auch geschah.

Waren sie aber eine solche Synthese? Vergleicht man Apollinares Dichtung oder das Werk des manchmal ebenfalls ins Gespräch gebrachten Blaise Cendrars mit Marsmans „Seinen“, so sind die Unterschiede noch weit- aus größer als im Vergleich mit Stramm.

Wer nun nicht den von Marsman gelegten Spuren folgt, sondern eben jene Jahrgänge des *Sturm* der Jahre 1919–1922 betrachtet, die Marsman nachweislich las, so kann man nicht nur feststellen, dass in dieser Periode von Rudolf Blümner Expressionismus und Kubismus in einer Form miteinander verbunden werden, die man (wenig später) auch bei Marsman antrifft, sondern auch, dass Marsmans Stramm-Aufsatz frappante Ähnlichkeit mit einem Beitrag von Kurt Liebmann über Stramm aufweist, der gut ein Jahr vor Marsmans Aufsatz im *Sturm* erschien.⁹⁹

Vergleicht man datierbare Korrespondenzen, Entwürfe und Veröffentlichungen dieser Jahre, so wird insbesondere im Fall des zehnten Jahrgangs des *Sturm* (1919–20) deutlich, dass Marsmans Lektüre fast sofort, wenige Wochen nach Erscheinen und Eintreffen des betreffenden Hefts, in eigenen Gedichtproben und poetologischen Überlegungen ihren Niederschlag findet¹⁰⁰, wie z. B. im Fall von Schreyers Überlegungen zur „Neuen Kunst“ oder in einem – von ihm selbst nicht veröffentlichten – Gedicht in deutscher Sprache, das er am 23. April 1919 schrieb und das von seinem Freund Arthur Lehning aufbewahrt wurde:

98 Vgl. van Helmond, Toke, *Stadsgedichten. H. Marsman, Remco Campert, Robert Anker*, Leiden 1992.

99 Vgl. van den Berg, „Doch knap“ (Fn. 30), 130–136.

100 Ebd., 124–127.

Ich liege in den Maitälern deiner blauen –
 den Knieen
 Nachtigallen im Abendblut betender Lippen
 trillern mir Licht.
 Gerippe domt
 türmy Knochen Knochen
 Beine bogen
 kuppeln Rippen
 Türme flackern in das All-All
 kerzen Lichter
 ...
 Wir verwesen gekreuzigt
 umflackt von Wildtanz
 Knäuel
 Greuelschlinschlang
 heuler Leiber
 Blaunacht rollt Schwarzsonnen
 umzickzackt
 Du erbrichst Eiter
 Mein Gott!!!¹⁰³

Auch im Hinblick auf die „Seinen“ gibt es in den von Marsman nachweislich gelesenen *Sturm*-Jahrgängen Gedichte, die eine bemerkenswerte Ähnlichkeit aufweisen, und zwar von Franz Richard Behrens, der sich von Stramm wie auch von anderen „Stramm-Epigonen“, zu denen er manchmal gezählt wird, durch Titel unterschied, die reale Orte nannten, die in den betreffenden Gedichten vergegenwärtigt wurden. Solche Gedichte erschienen schon 1917 im *Sturm*: „April an der Aisne“, „Chemin des Dames“, „Lied in Lazienski“¹⁰⁴, die Marsman aller Wahrscheinlichkeit nicht kannte, da er den *Sturm* erst 1919 zu lesen begann. In dem von ihm ausführlich studierten zehnten Jahrgang findet man aber weitere Gedichte, in denen Behrens Orte evoziert: „Granada“, „Le [sic!] Madeleine“ und „Montfancon[sic!]“¹⁰⁵. Kurz bevor Marsman seine ersten „Seinen“ schrieb, folgte noch ein imaginärer Ort: „Böhmens Küste“¹⁰⁶.

Vergleicht man „Granada“ und „Böhmens Küste“ mit Marsmans „Seinen“, so ist die Ähnlichkeit naheliegend und so dürfte Behrens Marsman inspiriert haben:

Granada

Die grünen Sterne überm Wald
 Myrten nischen golden Türme
 Elvira anafinen
 Mieder gitarren Busenschleier

103 Liebmann, Kurt, „Bluttanz blüht Christus Brüste zerweiben“, in: *Der Sturm*, Jg. 10, 1919, 3-5.

104 Behrens, Franz Richard, „Gedichte“, in: *Der Sturm*, Jg. 8, 1917, 30.

105 Behrens, Franz Richard, „Gedichte“, in: *Der Sturm*, Jg. 10, 1919, 6.

106 Behrens, Franz Richard, „Böhmens Küste“, in: *Der Sturm*, Jg. 12, 1922, 172.

Grusi jüngste Huri
 Zephirnacken weißen Zelter
 Orangen blühen Bäume
 Springbrunnen zitronen
 Säulen plätschern
 Bogen schäumen
 Gazellen
 Aloe
 zwölf Löwen
 zwölf Löwen

Böhmens Küste

Der gelbe Nussbaum scharlacht
 Flamme wittert
 Sternig
 Mohnfeld
 Steigbügelgold
 Glühe
 Vor Korn
 Kirmiswiese

Mögen Marsmans „Seinen“ auch in mancher Hinsicht von Behrens' Vorbild abweichen, so ist die Verwandtschaft bestechend. Auch wenn man sie nicht als Plagiate einstufen will (Marsman wurde später des Plagiats beschuldigt und gab dies auch teilweise zu), so gehen seine „Seinen“ doch in Richtung einer sehr getreuen Imitation.

Das passt natürlich nicht zu einem Dichter, der den Anspruch erhob, wegweisender Wortführer einer neuen Dichtergeneration zu sein, an deren Spitze er stehen würde. Und genau hierin dürfte der Grund gelegen haben, wieso er 1923 auf einmal radikal mit den „Seinen“ bricht. Abgesehen davon, dass er festgestellt haben mag, dass allzu avantgardistische Dichtung im eher avantgardefeindlichen literarischen Klima in den Niederlanden für seine Schriftstellerkarriere nicht förderlich war, entsteht der Eindruck, dass er zwar sein Bestes getan hatte, um davon abzulenken, dass er Behrens gefolgt war, jedoch erschien die Gefahr zu groß, dass man die Vorgaben erkennen könnte und er als epigonaler Nachfolger von Dichtern in Verruf geriet, die ja selbst bereits als Epigonen galten. Diese Gefahr war sehr real, denn die Verwandtschaft zur *Sturm*-Dichtung wurde auch von der zeitgenössischen Kritik erkannt und nicht gerade als Vorzug bewertet: So vermerkte z. B. in der angesehenen Tageszeitung *Nieuwe Rotterdamsche Courant* ein anonymmer Kritiker, vermutlich der *Gids*-Redakteur Johannes de Meester, zu den „Seinen“ und dann insbesondere zu „Freiburg i. B.“, dass dieses Gedicht „zweifelloso die süße Erinnerung“ wecken würde bei all jenen Niederländern, die durch die damalige Hyperinflation und Wirtschaftskrise nicht in den Schwarzwald fahren konnten, um dann allerdings einzuschränken: „Erbärmlich, dass wir es von Der Sturm lernen mussten, im Land von Von-

del nie etwas Eigenes. Doch geschickt als Imitation ist es“¹⁰⁷ – wie viel tödlicher kann eine Kritik an einem Avantgardedichter sein? Und diese Kritik war nicht die einzige: Johan Huizinga, ebenfalls Redakteur von *De Gids*, wehrte sich vehement gegen die Veröffentlichung der „Seinen“ in der etablierten Zeitschrift, in erster Linie weil er sie als Beleidigung für „das heilige Wunder der Sprache“ empfand, allerdings merkte er auch an: „Es ist nicht mal neu. Made in Germany. ‚Der Sturm‘ bewirkt uns seit Jahren mit diesem Genre“.¹⁰⁸ Zwar gelang es einem anderen Redakteur, Adriaan Roland Holst, die Veröffentlichung einiger „Seinen“ in *De Gids* durchzusetzen, Marsman wird aber mit Sicherheit die Einwände vernommen haben. Jedenfalls nahm Marsman die Kritik sehr ernst. Er schrieb keine „Seinen“ mehr und nach einer längeren Pause fuhr er in einer vollkommen anderen, weitaus konventionelleren Weise fort. Marsmans „Seinen“ wurden aber kanonisches Signal der Wirkung des *Sturm* in der niederländischen Dichtung.

6. RESÜMEE UND AUSBLICK

Abschließend lässt sich festhalten, dass *Der Sturm* einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die niederländische Avantgardedichtung ausgeübt hat. Oder vielleicht besser formuliert: dass *Der Sturm* eine wichtige Orientierung für niederländische Avantgardedichter bildete, von denen mehrere sich stilistisch-formale wie auch programmatische Elemente aus dem Repertoire der *Sturm*-Dichtung aneigneten. Ging es im Fall des niederländischen Lyrikers Albert Verwey, der im Kontext deutsch-niederländischer literarischer Beziehungen in erster Linie als Mitglied der „Kosmischen Runde“ bekannt ist, noch vor dem Ersten Weltkrieg anlässlich der ersten *Sturm*-Ausstellungen in Holland um eine Ekphrasis der Malerei Kandinskys in konventioneller Versform, die aber auch in den ersten Jahrgängen des *Sturm* reichlich vertreten war, so sind Spuren der experimentellen *Sturm*-Dichtung, die heutzutage in der Regel mit dem Namen Stramm verbunden wird, eindeutig in den dichterischen Proben niederländischer avantgardistischer Dichter unterschiedlicher Provenienz zu finden: von Theo van Doesburg und dem Vor- und Umfeld der Zeitschrift *Stijl* bis zu Hendrik Marsman und dem Kreis um *Het Woord* – ein bemerkenswerter Sachverhalt, zumal die französische in der niederländischen Dichtung eine weitaus prägnantere Vorbildfunktion innehatte. Hinzuzufügen ist hier noch Kurt Schwitters, der in Holland nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Dadaidichter Furore machte, wobei sein Ruf in den Niederlanden wesentlich durch den *Sturm* vorbereitet wurde.

Wie sich unterdessen im Fall Marsman zeigt, war *Der Sturm* nicht nur inspirierendes Vorbild, sondern auch Anlass scharfer Kritik, die zumindest Marsman dazu brachte, mit avantgardistischen Experimenten radikal zu brechen. Auch darf man nicht aus den Augen verlieren, dass die Bedeutung des *Sturm* für die niederländische avantgardistische Dichtung der 10er und 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts erheblich war, aber im damaligen

107

Anon., „Uit de tijdschriften“, in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 7. April 1923.

108

Zitiert in Dorleijn, „Weerstand“ (Fn. 10), 141.

literarischen Feld sehr peripher. Insbesondere durch die vielen *Sturm*-Ausstellungen in den Niederlanden wie auch die Verbreitung der Zeitschrift vor, im und nach dem Ersten Weltkrieg – eine Kontinuität, die unmittelbar mit Waldens Einbindung in die deutsche Kriegspropaganda verbunden war – war das Markenzeichen *Der Sturm* in den Niederlanden für Viele *pars pro toto* für Avantgarde, ähnlich wie der von Walden in Holland vorgestellte „Futurismus“ oft nicht nur Futurismus, sondern Avantgarde insgesamt bedeutete. Da die Avantgarde in den Niederlanden nur wenige Anhänger und Sympathisanten fand und vor allem Ablehnung hervorrief, war das Etikett „Der Sturm“ – wie es sich insbesondere im Fall Marsman zeigte – zugleich auch die kürzeste Formel für die Ablehnung des Etikettierten als unerwünschter Radikalismus, dem zugleich im Fall niederländischer Nachfolger das Fehlen jener Originalität zum Vorwurf gemacht werden konnte, die einen Avantgardekünstler zum Avantgardisten macht, zumindest in der konventionellen Auffassung von Avantgarde als Vorhut und Vorkämpfer neuester Kunst und Dichtung. *Der Sturm* war somit Anregung und Hindernis zugleich.

Die Bestandsaufnahme auf den vorausgegangenen Seiten bezieht sich nur auf die niederländischsprachige avantgardistische Dichtung aus und in den Niederlanden. Eine umfassende Betrachtung der Rolle des *Sturm* für die niederländischsprachige Literatur bedarf einer ebensolchen Inventur der flämischen Avantgardedichtung, deren Protagonist Paul van Ostaïjen sich bekanntlich in nächster Nähe zum *Sturm* bewegte.¹⁰⁹ Eine umfassende Analyse der Rolle der *Sturm*-Dichtung für die niederländischsprachige Avantgardedichtung niederländischer wie flämischer Provenienz lässt sich unterdessen nur adäquat konturieren im komparatistischen Vergleich mit der Wirkung bzw. Aneignung der *Sturm*-Dichtung und -Poetologie in anderen Literaturen, sei es die dänische oder z. B. die slowenische, in denen die Avantgardedichtung von Autoren wie Rud. Broby und Harald Momberg¹¹⁰ sowie Srečko Kosovel¹¹¹ in den 1920ern ebenfalls teilweise in der Auseinandersetzung mit und der Aneignung von Elementen aus der *Sturm*-Dichtung entstand. In diesem Sinne ist die Bestandsaufnahme nur ein bescheidener Beitrag zu einer umfassenden Analyse der Bedeutung des *Sturm* für die europäische Avantgardedichtung, die bislang noch aussteht.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Theo van Doesburgs Gedicht „Ruiter“ (1915) in konstruktivistischer Gestaltung in Kurt Schwitters Zeitschrift *Merz*, in: *Merz*, Nr. 2, 1923, 26.

109 Vgl. hier die Literatur in Fn. 34.

110 Vgl. Jelsbak, Torben, *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi*, Hellerup 2005.

111 Vgl. Vrečko, Janez, *Srečko Kosovel*, Ljubljana 2011; Balantič, Polona et alii (Hg.), *Der Sturm in slovenska historična avantgarda. Der Sturm and the Slovene Historical Avant-Garde*, Ljubljana 2011.