

Heinz Hillmann

Deutsche Lyrik IV

Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 389–417

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Vorwort | vii |
| <i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i> | |
| Alt-Hebräische Lyrik | 13 |
| <i>Tim Schramm</i> | |
| Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik | 41 |
| <i>Gerhard Lohse</i> | |
| Deutsche Lyrik I | 77 |
| Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i> | |
| Englische Lyrik I | 103 |
| Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i> | |
| Englische Lyrik II | 135 |
| Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i> | |
| Deutsche Lyrik II | 171 |
| Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i> | |
| Deutsche Lyrik III | 197 |
| Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i> | |
| Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts | 235 |
| <i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i> | |

| | |
|--|------------|
| Englische Lyrik III | 271 |
| Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i> | |
| | |
| Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts | 309 |
| <i>Christine Gölz</i> | |
| | |
| Englische Lyrik IV | 351 |
| Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i> | |
| | |
| Deutsche Lyrik IV | 389 |
| Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i> | |
| | |
| Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts | 419 |
| <i>Klaus Meyer-Minnemann</i> | |
| | |
| Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China | 455 |
| <i>Michael Friedrich</i> | |
| | |
| Beitragende | 483 |

Deutsche Lyrik IV

Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne

Heinz Hillmann

Wenn der Reihe nach Gott, Natur und Nation – und immer alle auch noch schwächer werdend nebeneinander und aufeinander wirkend – das Erhabene waren, auf das sich das lyrische Ich bezog und in dem es aufgehoben sein wollte, in dem es Heimat und Identitätsgrundlage gesucht hat in einer gefährdeten Welt und schwieriger werdenden Innerlichkeit; was ist dann das Große und Ganze in der Moderne, auf das hin das Ich in der Lyrik sich entwirft? Gibt es ein solches neues Erhabenes noch, und wenn, ist es nicht von vornherein brüchig und durchsichtig für seine irdische Art, wie die früheren auch? Wie gefährdet also und wie gefährlich ist das, woin man sich aus den Gefährdungen retten möchte?

Tatsächlich entsteht eine Lyrik weniger heilsbedürftiger Art, die schärfer die Schrecken beobachtet in den großen Städten und im Abgrund des eigenen Ichs, die die Spannungen auszuhalten und nicht aufzulösen versucht und sich darin kräftigt, eine Lyrik nicht mehr des harmonischen Schönen, sondern des dissonant Interessanten und eine Lyrik der kühleren *impassibilité* oder auch ihr gegenüber des orgiastischen Rauschs. Freilich gibt es das eher in Frankreich als in Deutschland, und hier schon viel früher, seit Baudelaire und Rimbaud nach der Mitte des 19. Jahrhunderts – wir haben davon ja schon geredet. Bei diesen beiden, aber noch deutlicher bei Mallarmé oder Valéry, bildet sich auch die artifizellere Variante heraus, die *poésie pure*, das *l'art pour l'art*, die im Gedicht selbst schon das gesteigerte Leben finden möchten – das ästhetische Heil in der gereinigten Autonomie des Gedichts. Latent war ja schon immer die Botschaft aller Gedichte: Tritt in mich ein, hier ist die Welt, die Du suchst.

Noch einen Schritt weiter aus dieser artifizierten Autonomie heraus, die ja die Referenz auf die Welt allmählich aufgelöst hatte, aber noch voller

Semantik war, und man warf auch die Bedeutung über Bord. Das Gedicht beginnt mit der Grammatik zu spielen, dem natürlichen Signifikanten („Anna, man kann Dich von vorne wie von hinten lesen“, „Anna Blume“), mit dem artifizialen Signifikanten des Reims („ein Wiesel / Saß auf einem Kiesel / Inmitten Bachgeriesel ... // Das raffinierte Tier / Tat's um des Reimes willen“, „Das ästhetische Wiesel“). Das war eine Hingabe an die *technè* der nun freiwerdenden Verfahren und des Materials der Lyrik bei Christian Morgenstern (1871–1914), Kurt Schwitters (1887–1948) und den Dadaisten; oder ganz anders und später, freilich fast ohne jede Anknüpfung, die Experimente bei Helmut F. Heißenbüttel (geboren 1921) oder Ernst Jandl (1925–2000). Und natürlich konnte man dann auch wieder die in den Experimenten entdeckten Verfahrensweisen semantisch und referentiell nutzen.

Das also gibt es in Deutschland auch, eher am Rande, und vor allem fehlt die fundierende Tradition. Natürlich gibt es, besonders im Rückgriff auf Frankreich, auch in Deutschland eine *poésie pure*. Stefan George (1868–1933) und Rainer Maria Rilke (1875–1926) haben die großen Franzosen übersetzt, später Paul Celan (1920–1970), der weitere Literaturen auf diese Weise zugänglich macht: nach der Zerstörung der sogenannten ‚Entarteten Kunst‘ durch die Nationalsozialisten. Ich werde an Georg Heym einige der Übergänge aus der französischen in die deutsche Moderne zeigen, aber ich möchte noch vorher, in diesem ersten Versuch einer Orientierung, vermerken, wie stark das Heilsbegehren der deutschen Lyrik vielleicht doch ein Mainstream zumindest der Klassischen Moderne bleibt, wie sehr hier ein neues, geheiligtes Erhabenes, Menschheit und Masse, lyrisch hergestellt und mythisch erzählt wird. Das große Ganze war ja immer heil und heilig gedacht gewesen, sollte das Heil und die Heilung bringen – bis in die Nation und den Krieg hinein.

Sicher wünschen sich alle Menschen gute oder zumindest erträgliche Lebensumstände, aber das ‚Heil‘ und das Heilsbegehren sind literarisch kodiert und in einer langen Tradition modelliert worden. Sie wurden seit den beiden Antiken der Hebräer und Griechen wie Römer weitergegeben in historischen Folgen von Säkularisationen. Die metaphysische Herkunft dieser großen Erzählungen bleibt in den kleinen Erzählungen der Lyrik erhalten und ist in vielen Varianten lebendig. Das ist das große europäische Erbe – aber auch eine große Last und Gefährdung. Denn solche Heilsvorstellungen und -erwartungen sind von Illusionen durchsetzt, die zu der Welt

nicht passen, die es erschweren, in ihr zu leben, sie anzuerkennen und auszuhalten, also eine höhere Anpassungsfähigkeit an die selbst hergestellte Welt zu entwickeln. Und so sind sie gefährlich, nicht nur als Selbstschwächung, sondern geradezu tödlich können sie sein, wenn sie gegen die anderen gewendet werden, die die vermeintlichen Störer und Zerstörer des möglichen Heils sind und deshalb zum Bösen schlechthin erklärt werden. Solch manichäische Wut haben wir in der vaterländischen Lyrik ja mit Augen gesehen. Und wollen sie deshalb offen halten, gerade im Deutschland des 20. Jahrhunderts, das im Dritten Reich die Rasse zum Leitbegriff von Kultur, Ökonomie und Politik gemacht hat.

*

Georg Heym kannte Baudelaire und Rimbaud. Er nahm ihre Großstadtgedichte auf und arbeitete sie in die eigene Lyrik ein – ein Import von Motiven und Erzählverfahren über die gegenwärtigen Ländergrenzen Europas hinaus und nicht bloß aus der Antike. Paris, die moderne Stadt mit ihren Sensationen und Schrecken, längst zum Thema, ja bewußten Programm der Literatur geworden, ersetzt die Landschaft der Lyrik und stellt auch die Lieblingsideen von der schönen und guten Natur in Frage. Ein alter Topos schon seit der Antike vom vermeintlich rechten Leben auf dem Lande, dem schlechten und verderbten aber in der Stadt, beginnt sich aufzulösen und damit auch die normative Größe Natur.

Es gibt eine Reihe von *poèmes en prose* Rimbauds über die Stadt. „Villes I“ und „Villes II“, „Ville“, und „Metropolitain“ sowie das lange Gedicht „Paris se repeuple“. Georg Heym wird eine solche Serie mit „Berlin I–VIII“ ebenfalls anlegen, ausgerechnet in Sonetten. Allerdings sollen diese weniger das Ungebändigte bändigen, als vielmehr das Nichtkunstgemäße, das Rohe und Wilde kunstfähig machen und zugleich die strengste der Kunstformen von ihrem hohen Roß herunterholen, wie das auch sein Sonett „Die Gorillas“ tut.

Rimbaud erzählt wie Heym im Plural, und das hat weitreichende Folgen. Diese Erzählweise, oft verbunden mit dem externen Blick, ist eine echte Innovation, ein modernes Verfahren der Lyrik, die bisher immer tendentiell einzelnes, Individuelles erzählt hat, bezeichnenderweise mit Ausnahme der Kriegsliryk. „Diese Millionen Menschen, die nicht nötig haben, einander zu kennen, betreiben Erziehung, Beruf und das Altern gleicher-

tig“, so registriert der Erzähler von „Ville“ einen Befund, ähnlich wie das ein Wissenschaftler, ein Soziologe der Masse täte. Er stellt die Gleichheit allgemeiner Verkehrsformen fest, er individualisiert nicht, er psychologisiert kaum, das heißt er differenziert nicht Gefühle und ihre Kombination. Und vor allem wertet er nicht: „Jeder Geschmack in der inneren und äußeren Ausstattung der Häuser, ebenso wie in den Anlagen der Stadt, ist ausgeschaltet worden“ und schärfer noch: „Die Moral und die Sprache sind auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt“.

Das widerspricht allen, auch uns noch geläufigen Werten der Aufklärung: der Individualität, der Ästhetik, der Differenz, einer reichen Sprache und einem reichen Gefühl. Und auch der Religion, denn es gibt „keine Spuren eines einzigen Denkmals des Aberglaubens“. Diese Erzählweise ohne Innenblick und ohne die damit verbundene Differenzierung und Wertung entspricht der französischen *impassibilité*, und sie wird auch bei Dichtern wie Heym oder George oder Brecht zu einer modernen Haltung des lyrischen Erzählers beitragen. Selbst da, wo, wie in diesem Gedicht, eine Ich-Erzählung vorliegt, die ja prinzipiell Innenblick gestattet. Aber wenn man erwartet, daß sich das Ich differenziert, daß es den Innenblick auf sich richtet und so die Differenz zur Masse und Einheitlichkeit aller entdeckt, dann wird man getäuscht: „Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen“, stellt das Ich gleich eingangs fest. Es stimmt also überein mit der Masse, es fängt nicht etwa an, die kleinen Restelemente der Unzufriedenheit hervorzusuchen und so seine Übereinstimmung mit der Stadt zu gefährden. Ganz im Gegenteil, es stellt sich in die Ordnung der Menge ein. Es ist hier zu Hause bei sich und bei allen: „Je suis ... citoyen d'une métropole.“

Die Nichtausnutzung des Innenblicks ist genauso folgenreich wie das Erzählen im Plural. Oder umgekehrt formuliert: Wendet ein Erzähler den Blick konsequent auf sein Inneres, so findet er natürlich mancherlei Differenz – in dem „Nicht-allzu-Unzufrieden“ spürt man ja schon, was da alles durch einen genaueren Blick im lyrischen Sprechen groß werden könnte, würde das Ich das Erzählverfahren ausführlicher auf den vermeintlich kleinen Rest von Unzufriedenheit anwenden. Ob also die Brust zum Labyrinth wird oder relativ glatt bleibt, das ist eine Folge des gewählten Verfahrens. Deshalb ist die moderne Entdeckung des reduktiven Verfahrens auch so bedeutsam. Das Ich wird leichter einzuordnen in eine Gruppe, Klasse oder Masse; es kann auch kühler werden, stoischer, durch lyrische Nichtbeachtung seiner Gefühle.

Das können wir gut im zweiten Teil des Rimbaudschen Gedichtes sehen, in dem nach dem pluralisch-synoptischen nun ein singularisch-monoptischer Blick erzählt wird, vom Fenster hinab auf die Straße: „Und so, wie ich von meinem Fenster aus, neue Gespenster durch den dicken Kohlenrauch kreisen sehe – unsere Waldesschatten, unsere Sommernacht!“ Die neuen Gespenster sind natürlich die alten aus unserer früheren Landschaft, und neu werden sie nur genannt, weil im Schlamm der Straße schon die altbekannten Gespenster der Stadt winseln, „der Tod ohne Tränen, ein verzweifelter Amor und ein hübsches Verbrechen“. Der Erzähler redet seine Stadt nicht etwa gut, er sieht sie, wie sie ist, aber er redet sie auch nicht schlecht. Sie ist nicht Maßstab, aber auch nicht Mißstand vor dem Maß der Natur einer Sommernacht, sondern sie ist, wie sie ist – wie sein Haus, das wie sein Vaterland ist, und dies wie sein Herz: „mon cottage, que est ma patrie et tout mon cœur.“ Außen und innen, Ganzes und Teil fallen in eins zusammen. Ich ist zu Hause, auch wenn das gewiß nicht mehr die alte Heimat der Seele ist.

Es ist die Anpassung des Menschen an das, was er als moderne Welt selbst hergestellt hat. Eine Anpassung, die etwas Entlastendes hat im Verhältnis zum Widerstand, den man immer wieder erneut leisten muß, ja die sogar etwas Gesundes hat. Vor ihr muß man sich fragen, ob wir uns nicht genauso verhalten wie dieser Städter, uns aber in einer Seelentapete respektable Wertgefühle vermitteln.

Eine scharfe, kaltlichtige Lyrik, neben der die neuromantische Lyrik als gepflegte Gemütlichkeit erscheint („und ein Bologneserhündchen bellt verwundert einen Pfau an“).

Freilich erinnern wir uns, wie nahe dem schroffen „Prometheus“ der gemütvolle „Ganymed“ war. Bis zum Gegensatz reichende Varianten sind der Lyrik nicht fremd, sie scheidet Gefühle so wie der Chemiker alte Verbindungen löst und neue herstellt. Deshalb gibt es auch bei Rimbaud die allerextremsten Varianten. Ist das Prosagedicht „Ville“ unterkühlt, so ist das vielstrophige Gedicht „Paris se repeuple“ stark überhitzt. Zwei Drittel der insgesamt 27 Strophen beschimpfen die in die Stadt zurückströmenden Pariser, ihre Geldgier, Trunksucht und Freßlust, ihre Hurerei, ihre Krankheiten und sonstigen Niedrig- und Ekligkeiten. Allerdings beschimpft der Erzähler das alles nicht als Sünden, sondern als bloße Erbärmlichkeiten halbherziger Menschen. „O lâches, la voilà!“, so beginnt das Gedicht und redet die Städtebewohner an, Feiglinge, Weichlinge, da also seid ihr wie-

der. Und kurz vor dem Ende der langen Scheltrede heißt es: „O lâches, soyez fous!“ Wem schon, so sollen sie es auf die Spitze treiben und orgiastisch werden in ihren Leidenschaften.

In ihrer Erbärmlichkeit nämlich beleidigen sie Paris, das in den Folgestrophen abgelöst wird von seinen Bewohnern und sich deshalb steigern kann in eine orgiastische Wut, die ihnen abgeht: „Die rote Dirne mit den schlachtenschwangern Brüsten wird ihre jähren Fäuste schwingen, fern Eurer Starrheit“ Das ist die moderne, schlachtenschwangere Hure Babylon, und sie wird „schön“ genannt, gerade in ihrer gesteigerten Hässlichkeit; mag sie auch schrecklich aussehen, befleckt wie niemals eine Stadt, ein stinkendes Geschwür vor der grünen Natur: „Ulcère plus puant à la Nature verte, / Le poète te dit: Splendide est ta beauté!“ Natur ist nicht mehr das Maß der Schönheit und Mythe, sondern die Stadt hat ihr eigenes Maß, ihre eigene Schönheit.

Der Dichter redet die Stadt an, wie zuvor ihre Bewohner. An die Stelle des registrierend-konstativen Erzählers im Prosagedicht tritt hier in den Versen die beschimpfende Rede an die Städter und der Lobpreis der Stadt, appellativ. Aufstachelnd beide. Ein Prophet, der sieht, aber weitertreibt, was er sieht, der die große orgiastische Wut und Zerstörung aufstacheln will – nicht bloß ein redendes Ich, sondern der Dichter als eine Figur der apokalyptischen Landschaft: „Le poète vous dit ... soyez fous – le poète te dit: ‚Splendide est ta Beauté.‘“ Und es ist dann auch der erzählte Dichter, der das Schluchzen, das Geschrei und den Haß der Verwünschten und Versklavten auf sich nimmt und trägt, wie er mit den Strahlen seiner Liebe die Frau angreift („Ses strophes bondiront: Voilà! voilà! bandits!“). Eine verrückte Strophe, denn der Dichter ist Gott und Teufel zugleich, Erbarmender und Exekutor (nicht Richter). Und er ist das mit seinen Strophen mitten in diesem Gedicht; er setzt fort und führt zu Ende, was er zuvor von den Bewohnern und der Stadt selbst verlangt hat.

Das geschieht in der vorletzten Strophe. In der letzten aber ist alles vorbei. Denn die glühende Apokalypse weicht schlagartig der erbärmlichen Normalität der Stadt: Während der phantastischen Erzählung hat sich die Wirklichkeit wiederhergestellt, die der Erzähler nun registriert. „– Sociéte, tout est rétabli“.

Wenn kühle Geschäftsmäßigkeit der Stadt in „Ville“ die Variante ist zu ihrer überhitzten Zerstörungssorgie in „Paris se repeuple“, die aber gar nicht geschieht, außer nur inszeniert im Gedicht, dann wundert es nicht, daß zu

diesen beiden extremen Varianten eine dritte hinzutreten kann. „Ophélie“, die in abgeschiedenem Kummer den Fluß hinabtreibt und sich allmählich auflöst in große Ruhe, ähnlich wie das „Bateau ivre“. Gedichte, die Schule gemacht haben in der deutschen Lyrik des Expressionismus.

Georg Heym

Georg Heym (1887–1912) hat Rimbauds Stadtgedichte nicht kopiert und variiert. Er nähert sich vielmehr auf einer eigenen Bahn dem großen Franzosen und zieht dann Elemente und Motive in seine Lyrik hinüber. Wir können diesen Prozeß beobachten, denn K. L. Schneider – der nach der Zerstörung des deutschen Expressionismus durch die Nazis den Dichter in einer wunderbaren Gesamtausgabe in der Bundesrepublik wiederhergestellt hat – hat hier auch die Entstehung seiner Gedichte fast Tag für Tag und Monat für Monat nachgebildet. Unter den vielen anderen Entwürfen und Endfassungen entsteht zwischen April und Dezember 1910 eine Serie von Berlin-Gedichten. Sie erzählen fast durchweg einen begrenzten Vordergrundraum (Kanal – Straße – Eisenbahndamm) am Rande der Stadt, sie selbst steht aber noch im Hintergrund und wird meist nur knapp genannt. Manchmal ein großer Himmel darüber, sparsam jedoch die Menschen, meist im Plural erzählt. Allesamt Sonette, fast wie gemalte Tableaus, nahezu statisch. Bewegung kommt erst am Ende des Jahres 1910, kurz nach der Ophelia-Dichtung, in den Raum wie auch in die Menschen. Im Dezember entsteht dann das Gedicht „Berlin VIII“.

Berlin VIII

Schornsteine stehn in großem Zwischenraum
Im Wintertag, und tragen seine Last,
Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast.
Wie goldne Stufe brennt sein niedrer Saum.

- 5 Fern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus,
Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt,
Und auf vereisten Schienen mühsam schleppt
Ein langer Güterzug sich schwer hinaus.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein,
 10 Die Toten schau den roten Untergang
 Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
 Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein,
 Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

Das erste Quartett erzählt den Raum der ganzen Stadt, und zwar so, daß der Rest an abbildender Beschreibung – ein dunkler Himmel über den Schornsteinen – sogleich übergeht in eine nun artifiziell vorgestellte Stadt: das geschieht durch die Metapher vom dunkelnden Palast des schwarzen Himmels, den die Schornsteine „tragen“. Das leicht Genrebildhafte der bisherigen Gedichte ist abgelöst durch den glühenden Raum, der riesig, aber geschlossen wirkt. Seine Grenze ist nur mühsam und schleppend zu überwinden, durch einen Zug, den das zweite Quartett erzählt. In dem wenige Tage später entstandenen Gedicht „Der Gott der Stadt“ schaut dieser „voll Wut, wo fern ... / die letzten Häuser in das Land verirren“, also diese seinen Herrschaftsbereich verlassen – derselbe Grund, weshalb die Züge nur mühsam die Grenze überschreiten können.

Die Terzette erzählen einen kleinen, abgeschlossenen Raum gegenüber dem riesigen Raum der Quartette. Es ist ein Armenfriedhof unterhalb des dunklen Palastes, und die Figuren hier schauen aus ihren engen Löchern, das heißt sie verbinden sich durch den Blick aus ihrer Enge heraus mit der Weite. Die Toten leben in dieser Bewegung der Himmelsaufnahme. Sie „schau den roten Untergang / ... Er schmeckt wie starker Wein.“ Das letzte Terzett führt das hier entwickelte Oxymoron der lebenden Toten fort durch eine Reihe weiterer Gegensätze, die zusammenfallen. Die Toten sitzen an der Wand entlang, aber zum Sturmgesang; sie stricken sich Mützen, aber zur Marseillaise; und es sind Mützen aus Ruß für das nackte Schläfenbein.

Wenn die Toten den Untergang aufnehmen wie einen starken Wein, den Sturmgesang der Marseillaise hören, so haben die beiden Vorgänge ein diffuses Gemeinsames, nämlich den Genuß von Auflösung, Angriff und Zerstörung. Zwischen den beiden Strophen besteht eine Isotopie, also eine Beziehung der Analogie. Auch eine Beziehung der zeitlichen ursächlichen Folge? Im ersten Terzett schauen die Toten aus ihrem Loch, im zweiten

sitzen sie an der Wand, so, als ob sie in der Ellipse zwischen den Strophen aus ihren Löchern herausgekommen wären. Wir kennen solche lyrischen Sprünge, aber hier ist doch das Kohärenzgefüge noch stärker als früher gestört. Woher stammt zum Beispiel der plötzliche Sturmgesang? Singen die Toten die Marseillaise? Oder tönt sie plötzlich aus der Tiefe des Untergangs hervor? Zeit und Ursachenfolge werden nachhaltig gestört. Die Differenz von außen und innen ist nicht mehr gültig. Auch der Erzähler wird von dieser Auflösung ergriffen. Seine ausschließlich externe Erzählung kann plötzlich intern werden, in die Toten hineinerzählen, wenn der Untergang ihnen wie starker Wein schmeckt – oder schmeckt der Untergang auch draußen im Raum so, schmeckt er also extern und dem Erzähler selbst?

Diese Fragen sind hier gar nicht genau zu beantworten und wirken deshalb sogar ein wenig gesucht. Aber die Auflösung von Differenz und Kohärenz und auch die von Ursache und Folge sowie der Tausch von außen und innen – also die ganze Semantik der Metonymie – ist ein durchgehendes Kennzeichen dieser Gedichte und wird an anderen Stellen ganz offensichtlich. So in dem kurz zuvor entstandenen Gedichtdoppel „Ophelia“. Im ersten Gedicht heißt es: „Und eine Weide weint / Das Laub auf sie und ihre stumme Qual“ – die äußere Weide übernimmt also den Ausbruch des stumm bleibenden Inneren. Im zweiten Gedicht lesen wir: „Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm / Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm, / Der schattet über beide Ufer breit.“ Hier ist das Innere Ophelias, ihr Harm, nun ganz deutlich außen, ein großer Fittich; er ist Teil der Landschaft und Schatten geworden, welcher die Menschen jagt, also aktiv werden kann. Und in der vorletzten Strophe hat der Abend selbst ein Inneres, schwimmt Ophelia vorbei an „des fernen Abends zarter Müdigkeit“. Aber natürlich kann das auch die an den Himmel gerückte Müdigkeit Ophelias sein, die die Städtelandschaft mit ihrem Harm nun hinter sich läßt und hinabschwimmt in eine Zeit großer Ruhe „durch Ewigkeiten fort“.

Auflösung und Austausch (von innen und außen, Ursache und Wirkung) ergreifen auch die Differenz von Ferne und Nähe. Der Erzähler in „Berlin VIII“ kann in den Quartetten das Ganze des Himmels, den dunkelnden Palast und bis fern zu den Güterzügen sehen, bis an die Grenze der Weltstadt – aber dann kann er in den Terzetten ganz unvermittelt den Armenfriedhof wahrnehmen, ja die Toten in ihrem Loch und mit den Nadeln, mit denen sie stricken. Großes und Kleines zugleich und mit gleicher Sehschärfe wahrzunehmen, das ist uns unmöglich und widerspricht den Gesetzen

der Perspektive; in der Lyrik ist es aber möglich. Schon in Luthers autobiographischem Lied haben wir gesehen, wie Zeiten und Räume gleichzeitig sind und getauscht werden können. Die klassische Landschaft Goethes, zum Beispiel in „Auf dem See“, ist zwar im großen und ganzen kohärent, wenngleich sie wie die romantische Landschaft Außen und Innen, Ferne und Nähe auch auflösen kann, wie in „Ganymed“ oder „Mondnacht“. Bei der expressionistischen „Landschaft“ aber sind solche Metonymien besonders auffällig, da die Dinge und Menschen scharf und klar umrissen und deshalb sehr plastisch sind und nicht so ambivalent verschwimmen, wie etwa im romantischen Gedicht.

Die beiden „Ophelia“-Gedichte Heyms sind im November, „Berlin VIII“ ist im Dezember 1810 entstanden. Die Motivgruppen Stadt und Tote werden ineinandergeführt: Ophelia mit ihrem Totenblick rückt in das letzte der Berlin-Gedichte hinein, und umgekehrt wird aus dieser Serie nun die Stadt, die in Rimbauds „Ophelia“ noch fehlt, von Heym in sein zweites Ophelia-Gedicht hineinerzählt. In den beiden ersten Strophen treibt die tote Ophelia noch durch eine Spätsommerlandschaft. „Vorbei, vorbei“, so beginnt dann die dritte Strophe und erzählt nun die Stadt, „Wo an das Ufer dröhnt / Der Schall der Städte“. Der noch fast topische Stadtlärm ist hier schon pluralistisch gesteigert; er wird in der Folgestrophe angereichert durch „Glocken und Geläut“; und wird, wie später in „Berlin VIII“, vor ein Abendrot gestellt, in dem „ein Kran mit Riesenarmen dräut, // Mit schwarzer Stirn ein mächtiger Tyrann, / Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.“ Man sieht am Ablauf des Gedichts, wie der Erzähler die noch leidlich realistischen Elemente der Stadt im Akt des Erzählens Stufe für Stufe zu einer apokalyptischen Kunstlandschaft der Stadt verknüpft, wie er die topische Metapher vom Kranarm transponiert in einen Kran mit Riesenarmen und Stirn, so daß er allmählich zum Tyrann und Moloch wird, um den dann dazu passend die Anbeter knien. Diese sind aber ganz neu in diese Landschaft hineinerfunden und haben keinen realistischen Restbezug mehr zu den Arbeitern, die den Kran bedienen. Die Metapher geht über in Metamorphose. Das kennen wir auch als ein typisches Verfahren der Lyrik seit den Gedichten des *Hohenliedes* („Deine Augen – Tauben“); aber in der Neuzeit und insbesondere in Klassik und Romantik wurde doch die Ambivalenz von Wirklichkeits- und Bildelementen meist erhalten, während solche Surrealität nun fast einer ungebrochen phantastischen Realität weicht.

Kurz nach „Ophelia II“ und „Berlin VIII“ entsteht im Dezember „Der Gott der Stadt“. Er ist von Anfang an phantastische Wirklichkeit und wird nicht erst allmählich und durch Metaphern aus Realitätsfragmenten hinübererzählt:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

Die Figuration von Tyrann/Moloch und der um ihn knienden Knechte kennen wir schon, sie ist sozusagen ausgearbeitet und kann hier wiederholt, ausgeweitet und pluralisiert werden: „Die großen Städte knien um ihn her“. Auch hier wird die Figuration vor das „Abendrot“ gestellt („vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal“), aber der Bauch des Dämons ist nun selbst schon rot, das Farbelement ist aus dem Abendrot herübergewandert und nicht nur ein Widerschein. Auch der Schall der Städte aus dem Opheliengedicht ist aufgenommen, aber nun ganz befreit von jeder realistischen Resttopik. Vor allem ist er, wie das Abendrot auch, ganz um den Dämon konzentriert und hineinorganisiert in die Figuration und deren Prozeß: „Der Kirchenglocken ungeheure Zahl / Wogt zu ihm auf aus schwarzer Türme Meer“. Auch die Stadtlandschaft von „Berlin VIII“ ist aufgenommen, aber aus ihrer Statik befreit, genau wie die Toten, die dort zwar die Marseillaise singen, aber dabei sitzen:

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Eine rauschhafte Orgie, in der sich Tanz, Lust und Untergangswut mischen, so im Dämon der Stadt wie bei den Millionen von Menschen, die ihn anbeten, auch wenn er sie zerstört.

Aber wenn wir so, wie ich das gerade getan habe, den zuletzt entstandenen „Gott der Stadt“ als die dynamische Weiterentwicklung der noch eher

statischen Gedichte „Berlin VIII“ und „Ophelia“ fassen, und auf diese Weise als eine Folge in der Zeit erzählen, bei der das Spätere das Frühere überwindet und ablöst, wollen wir nicht vergessen, daß man die Zeit auch als Spielraum von Varianten fassen kann. Und dann steht die stille der wilden Haltung zur Stadt, steht der Orgie der Zerstörung der postmortale Blick Opheliens auf die drohende Stadt gegenüber. Und auch der Erzähler hat diesen doppelten Blick auf die Stadt. Einmal mit dem Blick auf und von Ophelia aus erzählt er die Stadt, ein andermal erzählt er mit dem Blick auf die Tanzenden und von ihnen aus auf den Baal.

Die beiden Varianten werden auch nach dem Dezember 1910 weiterentwickelt: die stille, postmortale Variante mit den Gedichten „Die Morgue“ oder der „Tod der Liebenden“ (deren postmortalen Blick schon Baudelaire erzählt hat), aber auch im Gedicht „Krieg II“, das die Toten des Kriegs erzählt, während „Krieg“ die zerstörerische Wut und Lust universal als die wilde Variante ausarbeitet.

Die Kriegsgedichte Heyms sind lange und immer wieder als seismographische Vorwegnahme, als Prophetie des Ersten Weltkriegs interpretiert worden. Das ist ein beliebter Gemeinplatz für bedeutende Lyrik, aber er ist allenfalls eine Halbwahrheit, die mehr verbirgt als sie zeigt. Zum einen, weil diese Gedichte schon auf der Textoberfläche nicht die geringste Ähnlichkeit mit modernen Schlachten haben, sondern eher archaisch erzählt werden. Zum anderen, weil diese Gedichte in ihrer genetischen Tiefe einen gänzlich anderen Ursprung haben, nämlich die Erwartung, die Lust und Hoffnung auf den Krieg. Sie stellen Gebete dar, sie bitten Gott um die abräumende Gewalt des Krieges und andere Vernichtungsgewalten. Die zweite, kürzere Fassung des ersten „Gebet“-Entwurfs lautet:

Gebet

(Zweite Fassung/Entwurf)

Großer Gott, der du auf den Kriegsschläuchen sitztest,
 Vollbackiger du, der den Atem der Schlacht kaut.
 Laß heraus wie Sturm gegen Morgen den Tod,
 Gib uns Herr, Feuer, Regen, Winter und Hungersnot.

- 5 Daß das Kriegshorn wieder im Lande schallt,
 Daß die Äcker liegen mit Leichen voll,

Öde Zeit ist, wie ein Kranker das Jahr,
Herr gib uns das Feuer. Und reiche uns Prüfungen dar.

Dieses Gedicht spricht, denke ich, einmal wirklich sofort für sich selbst. Entstanden im September 1911, also in unmittelbarer Nähe zu den beiden Kriegsgedichten, folgt es zwei Entwürfen über „Unsere Zeit“, die diese als Lazarus und als Leichnam metaphorisieren, der höchstens noch „eine Made kreißt“. Das ist ein Motiv, das wir schon in „Paris se repeuple“ finden. Und hier hieß es auch von der explodierenden Stadt: „L’orage te sacra suprême poésie“ – „der Sturm wird dich zur höchsten Poesie verklären“. Das erinnert mich – mir ist aber nicht ganz klar, ob zu Recht – an die poetische Schlachtwut Körners: „Soll ich in der Prosa sterben? – / Poesie, du Flammenquell / Brich nur los mit leuchtendem Verderben.“

Wenn also etwas prophetisch war an diesen Gedichten, so war es gewiß nicht der moderne Krieg, sondern allenfalls eine zivilisationsmüde Mentalität, die in ihn münden konnte: eine erwärmte Erwartung, eine Begeisterung für den Krieg als Zerstörung der Prosa der Zivilisation, und das mochte wohl hier und da eingehen in eine Bereitschaft zum Krieg. Nur war es lange vor dem wirklichen Krieg zunächst ein poetischer Krieg, eine Geißel aus Strophen wie bei Rimbaud, der im Prosagedicht „Après le Déluge“, nach der mythischen alten Sintflut, ähnlich wie Heym darum bittet: „Gewässer und Traurigkeiten, steigt auf und laßt die Sintfluten sich wieder erheben.“

*

Georg Heym steht mit solchen Gedichten nicht allein da. Die berühmte, von Kurt Pinthus gleich nach dem Weltkrieg herausgegebene Sammlung *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (1920) beginnt mit einem Gedicht von Jakob van Hoddis (1887–1942):

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

- 5 Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
 An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
 Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
 Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Das Gedicht erzählt eine ganze Reihe von Katastrophen und darunter die für den Weltuntergang klassische „Sintflut“. „Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.“ So der Beginn der zweiten Strophe, und nur die Benennung – die Meere hupfen statt heranzurollen oder heranzuwüten – gibt der Katastrophe eine leicht spielerische Bedeutung. Die Natur ist zwar gewaltig und gewalttätig, denn nicht nur das Meer, sondern gleich alle Meere dringen heran, die dicken Dämme zu zerdrücken und das Menschenwerk, das gegen sie schützen soll, zu zerstören. Aber die Natur ist auch mutwillig, was noch verstärkt wird durch die leicht anthropomorphisierende Metapher einer absichtlichen Handlung: Sie hupft heran, um zu zerdrücken. Das klingt so ähnlich wie das „Hei“ und „Ei“ der Fontaneschen Sturmhexen, die die gewaltige „Brück’ am Tay“ und den heroisch modernen Zentaur, den mit der Maschine verbundenen Lokomotivführer, in das große Wasser hinabblasen.

Aber nicht bloß das erzählte Meer handelt mutwillig zerstörerisch, das Gedicht selbst erzählt auf mutwillige Weise. „Die meisten Menschen haben einen Schnupfen“, so lautet die Zeile nach den brechenden Dämmen, und die Zeile darauf: „Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.“ Wenn Eisenbahnen von den Brücken fallen und Dämme zerdrückt werden, so sind das gewaltige Unglücke im Vergleich zu dem Schnupfen der Menschen, so daß seine Erwähnung wie ein Witz wirkt. Es wäre hingegen noch unverhältnismäßiger, wenn schon der Schnupfen von den Menschen als Katastrophe im zivilisierten Leben empfunden würde, ähnlich wie wenn nach dem angekündigten Weltende im Titel im ersten Vers nur dem Bürger vom Kopf der Hut herabfliegt, Inbegriff modisch zivilisierter Kleidung.

Die Maßstäbe dessen, was als Katastrophe zu gelten hat, geraten ins Wanken. Das ist eigentlich selbst eine Katastrophe, eine schlimme Verwirrung geltender Werte. Es entsteht ein groteskes Universum, wenn Unvereinbares und Unvergleichliches gleichgesetzt und zusammengesetzt wird. Entsetzen und Lachen, das im Halse steckenbleibt, ist die dazugehörige Haltung.

Grotesk ist auch das Verhältnis von Geschrei in allen Lüften und Hutverlust zu Beginn des Gedichts. „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“, lautet der erste Vers und verrückt an andere Stelle, was zusammengehört, nämlich der spitze Hut und der runde Kopf. Und das geschieht gleich noch einmal im nächsten Vers: „Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei“ – nicht etwa die Dachziegel, wie sich's gehören würde. Nicht bloß die erzählte Welt verrutscht und geht in Unordnung, sondern auch die Sprache, ihre festen Redewendungen und Zuordnungen. Damit zeigt das Gedicht, wie es sein katastrophisches Universum erzeugt. Es tut ja nicht so, als bildete es ab, was in der Welt geschieht; oder beglaubigt eine Vision, wie Johannes auf Patmos. Es stellt eine apokalyptische Kunstwelt aus eigener dichterischer Machtvollkommenheit her und stellt das zur Schau. Auch mit den artifiziellen Signifikanten, den Reimen, die zusammenreimen, was sichtlich nicht paßt, wie Hut – Flut und hupfen – Schnupfen.

Mit solch witziger Selbstbezüglichkeit und bewußter Künstlichkeit steht das Gedicht ziemlich allein in der Sammlung, auch wenn es mit seinem erzählten Geschehen, dem „Weltende“, gut in die Abteilung „Sturz und Schrei“ paßt und sie zu Recht eröffnet.

„Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen, / Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.“ So heißt es in einem Gedicht Ernst Stadlers (1883–1914), das Pinthus in die letzte Abteilung seiner Sammlung *Liebe den Menschen* eingeordnet hat – das genaue Gegenstück zur ersten Abteilung mit dem Titel „Sturz und Schrei“. Stadler, ein Elsässer, der die französische Moderne gut gekannt, übersetzt und als Dozent publik gemacht hat, setzt der Autonomie des Gedichts, ihrem Seligsein in sich selbst – wie Mörike das schon genannt hat –, setzt der Kunst als Elfenbeinturm und geborgenem Ort die offene Tat gegenüber (wenigstens im Gedicht). Aber das ist nur eine der schroffen Oppositionen dieses Gedichts. „Form will mich verschnüren und verengen, doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen“, so lautet eine andere polemische Gegenüberstellung von Kunst und Leben, Enge und Weite, Friede und heroischer Tat, die in Deutschland jetzt üblich werden soll, obwohl doch das Leben recht eng ist, Gedichte gerade durch ihre Form große Offenheit und Weite erzeugen können. Stadler hat das mit seinen kunstvoll gefügten Langversen, zum Beispiel mit dem berühmten Gedicht „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“, selbst getan.

Am pathetischsten und zugleich fatalsten ist die Schlußopposition des Gedichts. „Form ist klare Härte ohn' Erbarmen, / Doch mich treibt es zu

den Dumpfen, zu den Armen.“ Selbstische, ästhetizistische Kunst, das mag es ja manchmal geben – hier war das wohl gegen ihren Protagonisten George gerichtet –, aber soziale Teilnahme muß nicht das Gegenteil von geformter Kunst sein. Alle diese Oppositionen konstruieren eine vorurteilsvolle Vereinseitigung der französischen *impassibilité*, wie sie Théophile Gautier für die Lyrik programmatisch gemacht oder Flaubert in seiner Erzählweise von *Emma Bovary* ausgebildet hat. Sie schloß natürlich Anteilnahme nicht aus, sie setzte nur unscharfe, konventionelle Sentimentalität außer Kraft und ermöglichte damit erst einen klaren und genaueren Blick und ein tieferreichendes Verständnis des Erzählers.

Stadler steht mit solchen Vereinseitigungen und Zuspitzungen gegen die Form in einer durch die deutsche Erlebnislyrik der Goethezeit eröffneten und herrschend gewordenen Tradition der Lyrik als einer Dichtung des großen subjektiven und ins Kosmische oder Nationale gesteigerten Gefühls. Er transponiert es ins Menschheitliche, in eine allgemeine Brüderlichkeit mit den Armen und Schwachen und Erniedrigten. Sie werden zu einem neuen Erhabenen, sowohl in diesem einen Gedicht, wie auch fast durchgehend in der von Pinthus zusammengestellten Lyrik.

So kann man mit Stadlers und van Hoddiss' Gedicht durchaus zwei Varianten moderner deutscher Lyrik typisieren, die sich – wie etwa beim späteren Brecht oder Benn – in ganzen *Œuvres* gegenüberreten können. Natürlich können sie sich auch in einzelnen Gedichten überlagern, so zum Beispiel in J. R. Bechers „Rosa Luxemburg“, das zugleich extrem artifiziell und von sozialistischem Pathos durchzogen ist. Oder in Brechts Gedichten seit Mitte der 20er Jahre, die genau umgekehrt Anteilnahme in einer kühl-analytischen Härte der Form und des Erzählens erzeugen.

*

Welche Erzählverfahren das sind, das habe ich schon an Rimbaud zu zeigen versucht. Auch van Hoddiss hat sie, wie Heym, Trakl, Ehrenstein und Benn, genutzt. Das will ich nun ausführlicher, aber mit einigen kleineren Exkursen noch genauer an „Weltende“ erläutern.

Charakteristisch an van Hoddiss' Gedicht ist – neben dem pluralen Erzählen – das hier gänzliche Zurücktreten des lyrischen Ichs. Wir kennen ja diese lyrische Ich-Erzählung seit dem deutschen Erlebnisgedicht, über Heine und Fontane hinweg bis zu Hofmannsthal und dem frühen Rilke als eine herr-

schende Form, in der das Ich entweder autodiegetisch seine eigene Geschichte oder homodiegetisch im Dabeisein die eines anderen erzählt. Oder ist die lyrische Ich-Erzählung gar so vorherrschend nicht, wie wir es immer so sicher annehmen? Es gibt ja durchaus neben der herrschenden Ballade eine ganze Reihe von Ich-losen, heterodiegetischen Erzählgedichten, deren narrative Strukturen, Genres und Traditionen noch kaum analysiert und klassifiziert sind. Vielleicht springen uns deshalb immer Rilkes unter dem Namen des Ding-Gedichts gehandelte Erzählgedichte (wie zum Beispiel „Hortensie“, „Panther“; und „Karussell“) als bemerkenswerte Neuheit ins Auge. Es sei denn, wir würden sie in den Modernismus symbolistischen Erzählens in Frankreich oder England einreihen. Aber schon bei Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898) können wir, auch im deutschen Sprachraum, symbolistische oder Ding-Gedichte wie den „Römischen Brunnen“ oder „Zwei Segel“ finden und an den vielen Fassungen den Übergang von der Ich-Erzählung zur heterodiegetischen Er-Erzählung beobachten – Tendenzen und Varianten eines Wandels erzählerischer Verfahren. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man auch noch weiter zurück erste seltene Varianten dieser Art finden – wie zum Beispiel Eduard Mörikes (1804–1875), „Auf eine Lampe“, ein frühes Ding-Gedicht, dem man seine Herkunft aus dem Typ der älteren Anrufungs-Lyrik noch ansieht: „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht auf die Fluren verteilt“ – so hatte weiter zurück Klopstock noch seinen „Zürcher See“ begonnen.

Auffällig aber – im Unterschied zum symbolistischen Ding-Gedicht mit seinem Innenblick etwa in den „Panther“ – ist das gänzliche Zurücktreten dieser gefühligeren Erzählmöglichkeit bei van Hoddis: „Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei.“ Der Erzähler nutzt deutlich die Möglichkeit nicht, die Gefühle seiner Figuren durch internen Blick zu erzählen. Man kann das entweder gefühllosen Zynismus nennen oder auch als eine Form von selbstrettender Distanz gegenüber den großen Schrecknissen einer neuen Zeit bewerten. Eine Art artifiziellen Stoizismus. Feststellbar ist auf jeden Fall ein Verfahren, das die Vorgänge an Menschen und menschlichen Leibern von außen betrachtet, so ähnlich wie man das mit Dingen tut.

Die Erzählung ohne den Innenblick verdinglicht also den Menschen, sie macht ihn zur *nature morte* – die genaue Umkehrung zum symbolistischen Gedicht, das die Dinge durch Innenblick oder emotionale Metaphern vermenschlicht hat. Wenn also im modernen Gedicht durch die Art des Erzählverfahrens Menschen zu Dingen oder zur *nature morte* werden, dann

wundert es auch nicht, daß im Gedicht selbst tote Figuren zum lyrischen Gegenstand werden und durch sparsam genutzten Innenblick Gefühle bekommen können, so wie das Baudelaire schon in „La mort des amants“ und Rimbaud in „Ophélie“ oder Heym mit der „Ophelia“ getan haben. Ontologisch ist das natürlich (oder soweit wir wenigstens zu wissen glauben) ganz unmöglich – aber narratologisch ist das überhaupt kein Problem: „Und eine Weide weint / Das Laub auf sie und ihre stumme Qual“, erzählt Heym von seiner Ophelia und gibt der Toten so das Gefühl der Qual, aber auch deren Stummheit, der er dann durch das Weinen der Weiden Ausdruck verleiht. Totengefühle bekommen auf diese Weise eine eigentümliche Ambivalenz von Gefrorenheit und Ruhe, von Bewegung und Ausdruck.

Das wird besonders klar und eigentümlich ergreifend, wenn die Erzählung mit ihrem sonst nur sparsam genutzten Innenblick ersetzt wird durch eine Ich- oder Wir-Erzählung von Toten, die nun allein durch dieses Verfahren mühelos über ihre Gefühle sprechen könnten. Georg Heym hat in seinem Gedicht „Die Morgue“ über viele Strophen hinweg die Toten über ihr vergangenes, gegenwärtiges und zukünftiges Leibsicksal sprechen lassen. Aber Gefühle erzählen sie kaum, sondern nur Vorgänge, die mit ihren Körpern geschehen oder geschehen werden. Das aber heißt, daß sie sich selbst wie von außen erzählen, mit externem Blick, der interne aber kaum genutzt wird. Deshalb entsteht keine Trauer, nicht einmal eine makabere Atmosphäre, sondern ein ruhiges Fragen, Wahrnehmen, Hingabe an das, was mit den toten Körpern geschieht: eine Schicksalsbereitschaft, wie sie während des Lebens schwer genug und in der Moderne sowieso selten geworden ist.

Solch narrativ erzeugte Ruhe ist in der Lyrik seit Baudelaires berühmtem Gedicht „La charogne“ die Erneuerung von Wahrnehmungen, denen alle Kreaturen und also auch wir unterworfen sind. Die zivilisatorische Gefühlsmodellierung hat sie mit Ekel und Schrecken besetzt, eine Folge des Wegschließens der Kranken und Toten aus der Familie in die Kranken- und Leichenhäuser, wo Fachpersonal sie dann sachgemäß und sachlich behandelt. Die moderne Lyrik bringt solche Trennungen, Arbeitsteilungen und damit verbundenen Gefühlsmodellierungen zurück in die Kommunikation. Das ist immer ein wenig schockierend, wenngleich der Schock durch Schönheit gedämpft wird. Zu den ästhetischen Verfahren der Dämpfung gehört auch das plurale Erzählen mit reduziertem Innenblick.

Eine ältere Zeit bis weit in das Barock hinein hat Sterben und Tod, Krankheiten und Epidemien, hat Krieg, Stadtbrände und Naturkatastrophen noch unmittelbarer erlebt und literarisch berührt. Der fortschreitende Prozeß der Zivilisation hat das alles zumindest in Europa zurückgedrängt und aus der Kommunikation verdrängt. Auch die Lyrik, und vor allem die deutsche Lyrik – ganz anders als die französische mit ihrer Innovation ästhetischer Häßlichkeit – ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer diskreter, immer penibler geworden, man denke zum Beispiel an C. F. Meyers vornehm-feine Darstellung der Greuel der Hugenottenverfolgung in seinem Gedicht „Die Füße im Feuer“. So sollte man die Lyrik seit Baudelaires „Charogne“ und Heyms „Morgue“ nicht etwa als geschmacklose Aas- und Leichengedichte empfinden und bewerten, sondern müßte im Gegenteil ihre kulturelle Leistung bewundern, das Zurückgedrängte neu wahrnehmbar zu machen und uns dadurch für uns selbst zu stärken.

Ich denke, Sie kennen Gottfried Benns (1886–1956) Gedicht „Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“, das ja schon durch seinen Titel Angstgefühle auslöst. Das Gedicht gilt, allerdings nicht so sehr wie „Kleine Aster“, als zynisch, als bewußtes Erschreckenwollen des Bürgers (*épater le bourgeois*). Aber das ist, glaube ich, zu einfach. Man schiebt so ab, was das Gedicht mit seiner narrativen *impassibilité* wirklich leistet. Ein Mann – wohl der Arzt – erzählt einer Frau, was die beiden beim Gang durch die Bettenreihen sehen oder nicht sehen. Er erzählt das alles als intradiegetischer Erzähler: „Der Mann: Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße ... // Komm, hebe ruhig diese Decke auf.“ Und obwohl damit der Mann zum Ich-Erzähler wird und dadurch grundsätzlich über den internen Blick auf sich selbst verfügen könnte, enthält er sich aller persönlichen Gefühle und erzählt mit externem Blick, was den Kranken in der Baracke geschieht und was man mit ihnen macht: „Manchmal wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.“

Der Vergleich, „wie man Bänke wäscht“, macht die Menschen, ähnlich wie Dachdecker, die „entzwei gehen“, zu Dingen. Aber natürlich ist das weder zynische Lyrik noch eine zynische Krankenbehandlung durch die Schwester – vielmehr ist es die kühle Sachlichkeit einer modernen Institution, wie sie zum Krankenhaus mit seinen seriellen, pluralen Prozessen gehört; oder zu Bürokratien und institutionellen Prozessen wie Verkehr und Krieg. Die modernen Verfahren pluralen Erzählens mit reduziert internem

Blick sind angemessene Innovationen der Lyrik und entstehen im Zusammenhang der Innovationen unserer modernen Welt.

Es mag mit dieser Art des Erzählens verbunden sein, daß solche Gedichte weniger protestieren als registrieren, daß also „Sturz und Schrei“, wie der Herausgeber die erste Abteilung der *Menschheitsdämmerung* genannt hat, weniger laut und pathetisch ausfällt, als man dem deutschen Expressionismus gemeinhin nachsagt. Daß sie eher ruhig, gelassen, mit einer gewissen Entlastung, ja manchmal sogar wie befreit erzählen von dem, was heute mit uns geschieht.

Der Erzähler nutzt also den Innenblick nicht – dafür verfügt er um so mehr über den umfassenden Überblick, wie van Hoddiss in seinem Gedicht auch. Er sieht, hört und erzählt, was in den Lüften, auf Dächern, in Straßen geschieht – also in der Stadt. Er sieht aber auch, was auf den Meeren und an den Küsten geschieht und überall im Lande, daß die Eisenbahnen von den Brücken fallen und die Menschen einen Schnupfen haben; oder daß die Fluten die Dämme überspülen und man das ruhig im Sessel in der Zeitung liest. So sieht er zugleich das Große und das Kleine und sieht es unvermittelt nebeneinander. Als hätte er keine Augen wie wir, die doch immer einen Fokus haben, einen Brennpunkt und eine in Nähe und Ferne organisierende Perspektive, einen Platz, von dem aus wir blicken. Der Erzähler hat das alles nicht, das heißt, er erzählt im genauen Sinne des Worts von Genette aus dem Nullfokus heraus.

Gegenüber der bisherigen Lyrik ist das ganz neu. Selbst die romantische Landschaft war bei aller Weite doch perspektiviert. Hier fällt die Perspektive weg, und der Horizont ist riesig. Deshalb ist der narratologische Ausdruck „Blick“ ein wenig irreführend; zwar versteht er sich als Kunstaussdruck durchaus abstrakt und allgemeiner, wie Genette ausdrücklich erklärt, aber behält trotzdem etwas von dem konkreten Sehen mit Augen. Und diese Landschaft von van Hoddiss kann man nicht sehen mit dem wirklichen, sondern nur mit dem künstlichen Auge.

Die Weite des Horizonts hängt zusammen mit der Pluralität der Figuren, Dinge, Vorgänge. „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“, das ist eine Ausnahme in diesem Gedicht, selbst wenn sie metonymisch oder exemplarisch verstanden sein will – aber so singular und symbolisch für alle gleichen Phänomene hat Lyrik bisher immer erzählt, hat sie den einzelnen Menschen in den Mittelpunkt gestellt mit seiner Individualität und nicht die Masse mit ihrer Pluralität und Gleichförmigkeit. „Die Menschen stehen

vorwärts in den Straßen / Und sehen auf die großen Himmelszeichen“, so beginnt Georg Heyms „Umbra vitae“, das gleich nach van Hoddiss’ „Weltende“ steht. Und so setzt sich auch die zweite Strophe fort: „Und alle Dächer sind voll Sternedeuter, / Die in den Himmel stecken große Röhren, / Und Zauberer, wachsend aus den Bodenlöchern, / Im Dunkel schräg, die ein Gestirn beschwören.“

Diese pluralen Zustände und Ereignisse können in einem einzigen Vers erzählt werden wie nahezu ausschließlich bei van Hoddiss. Sie können aber auch in einer Strophe gebündelt sein, wie hier bei Georg Heym. Manchmal dehnen sie sich sogar über mehrere Strophen aus: „Selbstmörder gehen nachts in großen Horden, / Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen“, so beginnt die dritte Strophe in Heyms Gedicht; in der vierten zerfallen sie wie Staub, der noch eine Weile hält; und in der fünften liegen sie „unter Salbei und ... Dorne“. Das ergibt eine kleine Geschichte, die drei Strophen bündeln sie in drei Phasen. Danach setzt die nächste Strophe mit einer anderen Pluralität ein: „Die Meere aber stocken, in den Wogen / Die Schiffe hängen modernd und verdrossen.“ Und so geht es fort mit weiteren Strophen zu Bäumen, Sterbenden und Schatten. Sie alle stehen, jeder in seinem Vers oder seiner Strophe oder Strophengruppe abgeschlossen und je für sich. Es entsteht ein eigentümliches Nebeneinander der Dinge und Menschen im Raum, die alle dem gleichen Prozeß unterworfen sind. Die Strophen sind durch Isotopien, Analogien verknüpft, nicht durch Zeit und Abfolge in der Zeit. So entsteht auch keine gestufte Handlung und Geschichte einer einzelnen, individuellen Gestalt, wie das in „Ganymed“ oder „Auf dem See“, also im klassischen Gedicht, üblich war. Sondern es entsteht ein Raum gleichzeitiger und gleichartiger Prozesse. Ein eigentümliches Paradox der Moderne. Auch sind die Gruppen nicht durch Handlungen oder Beziehungen verbunden, sondern nur durch das gleiche Schicksal.

Das wird noch deutlicher, wenn man den Modus des Erzählens berücksichtigt. Erzählt wird im Präsens, also gleichzeitig, und somit narratologisch gesehen nicht vom Ende her, von dem aus man ja die ganze vorausgehende Geschichte prinzipiell überblickt. „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen“: Sie kommen nicht – stehen – und gehen. Sie stehen in einer eigentümlich gefrorenen Bewegung nach vorn, ähnlich wie die stokkenden Wogen, in denen die Schiffe hängen. Sie werden durativ erzählt („Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.“); und das selbst dann, wenn es sich um starke Bewegungen handelt: Die Eisenbahnen fallen von

den Brücken. Von zielgerichteten Handlungen mit einigen Phasen und Folgen ist selten die Rede, und oft ersetzt ein Passiv das Aktiv. Ein merkwürdiger Befund, wenn man an den fast topisch gewordenen Aktionismus und die Dynamik des Expressionismus denkt. Vielleicht muß man hier noch genauer prüfen. Es könnte ja sogar sein, daß der Aktionismus des Erzählens und einiger seiner Protagonisten – sei es nun als Destruktion oder Restitution – nur die Reaktion auf den gefrorenen Zustand der allgemeinen Bewegung ist. Schon in Rimbauds „Paris se repeuple“ geht die Dynamik der Destruktion ganz allein vom Erzähler und der von ihm animierten dämonischen Hure Babylon aus, während sich die zurückkehrende Stadt re-etabliert. (Man vergleiche die gefrorene Hektik des im Kreise getriebenen Zirkus und den auch nur vielleicht erfolgenden Schrei dagegen in Kafkas Prosatext *Auf der Galerie*.)

Das doppelte Paradox – daß eine von Menschen gemachte Dynamik nicht anhaltbar, also ‚gefroren‘ ist; und daß also eine gesteigerte Dynamik dagegen sich aufmacht, aber vergeblich von vornherein und deshalb gestockt wie die Meere, in denen die Schiffe hängen – dieses sehr moderne Paradox, das natürlich in viele Varianten zerfällt, findet man im Korpus der Gedichte wieder, die Pinthus zusammengestellt hat. Das kann ich hier nicht weiter verfolgen, aber ich möchte abschließend darauf verweisen, daß Pinthus selbst eine Lösung gesucht hat durch die Form, die er dem Korpus gegeben hat – und daß er später beklagt, daß diese „Lösung“ keine Erlösungen gebracht hat. Das heißt, er hat sich im gleichen Paradox bewegt und verfangen.

Pinthus hat in der ersten Auflage von 1919 seinen Gedichten eine Ordnung gegeben, die nicht bloß eine thematisch gegliederte Anthologie ergab, sondern eine Stoßrichtung organisierte und eine regelrechte Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende als Ziel hervorgebracht hat. „Sturz und Schrei“, so hieß, wie erwähnt, die erste Abteilung; sie wurde über die zweite, der „Erweckung des Herzens“ und die dritte von „Aufruf und Empörung“ in die letzte geführt, die „Liebe zu den Menschen“.

Das ist eine Geschichte von Leid und Untergang, die durch Sammlung und Aufruf zum Heil führt oder zumindest führen sollte oder könnte, also eine Abfolge von der Zerstörung zur Wiederherstellung der Menschheit. Eine *Menschheitsdämmerung* eben, nur daß sie anders als Richard Wagners *Götterdämmerung* nicht nur in den Untergang der alten, sondern auch in den Beginn einer neuen Welt führen sollte. Die „Stadt der Qualen wird“, wie Pinthus im Vorwort zur ersten Ausgabe schrieb, „zum beglückenden Tempel

der Gemeinschaft“. Natürlich war das ein gewaltiger Willensakt des Herausgebers, der den Gedichten durch Positionierung diese Bedeutung erst aufzwang.

Den späteren Betrachter wundert es nicht, wenn Pinthus im Nachklang der zweiten Auflage von 1922 seine Sammlung dann ein „Dokument dieser Epoche“ nennt, das „bedeutsamer ... im Zusammenbruch des Alten als im Erwachen des Neuen“ war. Ja er selbst erkennt in der von ihm gegebenen Form die konstruierte Geschichte des Heils, wenn er schreibt, daß dieses Buch „mehr als ich beim Zusammenfügen ahnen konnte“ Zeugnis geworden ist für eine „Generation, die fanatisch glaubte und glauben machen wollte, daß aus den Trümmern durch den Willen aller sofort das Paradies erblühen müsse“.

„Aber“, so fügt er hinzu, aus der allgemeinen Bewegung der jungen Stimmen und ihrer Sinfonie in seinem Buch sei auch nicht inzwischen die „große allgemeine neue Dichtung, von vielen als stark und weise ersehnt, entsprossen, weder den Nachkommen des alten Bürgertums, noch den anrückenden Massen der Proletarier“.

Abschluß und Ausblick

Feste Motive, Typen und Traditionen – wie man sie in der französischen Lyrik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts bis in die Romantik hinein feststellen kann – haben sich anscheinend aus dem expressionistischen Bestand in der Weimarer Republik nicht herausbilden können. Warum solche Verdichtungen sich einmal bilden und ein andermal nicht, das wissen wir nicht so genau. Manches spricht dafür, daß es am Anfang einer besonderen Begabung bedarf, eine starke Form zu entwickeln, die einem Zeitbedürfnis entgegenkommt und deshalb von vielen aufgegriffen und fortgeführt wird. Das Erlebnisgedicht Goethes, seine und Schillers Balladen haben fortschreitende Reihen derart in Gang gebracht; oder Baudelaire, dessen verschiedene Typen moderner Stadtgedichte in Frankreich und weit darüber hinaus Wirkung gezeigt haben. Die dabei entstandenen modernen Erzählverfahren der *impassibilité* sind auch in Deutschland durch Heym hindurch weitergeführt worden: in Bertolt Brechts (1898–1956) lakonischer, referentieller, zunehmend engagierter und marxistisch gestützter Lyrik der Stadt, der politischen Ökonomie des Faschismus und Kriegs – oft als moritatenhafte, durchgezählte

Strophenfolge, die auch die alte Ballade wieder aufnahm, wie zum Beispiel in den Gedichten „Das Lied der Eisenbahntruppe von Fort Donald“, „Die Ballade vom Tod der Anna Gewölke-Gesicht“ oder „Unsere Erde zerfällt“ und auch bei seinem Antipoden Benn mit seiner abgekühlten, zunehmend artifiziellen *poésie pure* und ihrem betonten *l'art pour l'art*. Das waren zwei Richtungen, die immerhin ihrerseits Traditionslinien geschaffen haben, die erstere in der „DDR“, die letztere in der „BRD“. Aber nur nach dem Krieg, denn Brecht war im Exil und Benn nach kurzer Annäherung an den Nationalsozialismus in einer Art persönlichem Rückzugsraum. Denn das „Dritte Reich“ – und das freilich wissen wir sehr genau – hat der modernen Lyrik des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit keine Tradition gegönnt. Es hat sie rücksichtslos unterbrochen und seine Dichter verfolgt. Man lese ihre Schicksale in den Kurzbiographien nach, die Pinthus seiner *Menschheitsdämmerung* beigefügt hat, als er sie in der Bundesrepublik 1959 noch einmal herausgegeben hat: nur noch als ein Denkmal des Aufbruchs wie seiner Zerstörung.

Natürlich ist es symptomatisch, daß Brecht dort und Benn hier weitergeschrieben und ihre je eigene Tradition mehr festgelegt als weiterentwickelt haben. Aber selbstverständlich haben diese beiden repräsentativen Gestalten ihre beiden Länder nicht dauerhafter in ihren Bahnen halten können. Auf jeder Seite der Grenze ist eine reiche, eigenartige Lyrik entstanden, die man nicht handstreichartig im Allgemeinen oder auch nur irgendwie exemplarisch erzählen kann.

Literatur- und Lyrikgeschichten haben dafür – wie für alle von uns behandelten früheren Zeiträume auch – Konventionen einer Erzählung ausgebildet, auf die man nicht verzichten möchte. So ordnen sich aus dem großen Geschehensraum durch Trennung leidlich einheitliche Zeitabschnitte, Richtungen und Genres heraus und erzählen dann deren gereinigte Geschichten; größere Dichter bekommen ihre je eigene Geschichte, und dazu gibt es eine große Fülle der verschiedensten Arten von Einzelinterpretationen. Ich habe das immer dankbar zur Kenntnis genommen, vor allem bei dem Versuch über die vaterländische Lyrik. Ja, ich habe mich mehr als ursprünglich geplant in solche Bahnen hinaustreiben lassen, weil ich die lyrische Variantenbildung mit ihrer inneren Dynamik und äußeren Brauchbarkeit in der Geschichte beobachten wollte. Aber im Zentrum stand trotzdem die Frage nach den erzählerischen Verfahren im Gedicht, und da sie dieses nicht allein beherrschen, allgemeiner nach dem Diskurs der Lyrik im Unterschied

zu anderen Diskursen; und damit auch nach der Leistung und Funktion von Lyrik im kulturellen Prozeß.

*

Die vier Vorlesungen waren an dieser Stelle zu Ende. Hätte mir noch eine fünfte zur Verfügung gestanden und mich gefordert, so hätte ich ein Problem angeschnitten, das sich in der Moderne seit der Großstadtlyrik nicht mehr abweisen lässt: wie und ob überhaupt das Gedicht in seiner charakteristischen Kürze und verknappenden Struktur mit den komplexen Einrichtungen und Vorgängen einer hochkomplexen Gesellschaft umgehen und sie bewältigen kann.

Ganz verzichten darauf und sich traditionell beschränken auf den Menschen, die Liebe, die Jugend, das Alter, die Krankheit oder den Tod oder auch das Reisen kann sie nicht. Denn alle diese traditionellen Themen der Lyrik sind ja in Wirklichkeit längst durchsetzt von den riesigen Apparaten, die wir selbst geschaffen haben, in denen wir leben und arbeiten, die deshalb unsere Erlebnisse und Ereignisse bestimmen, ja selbst unser Schicksal und unsere Identität inzwischen ausmachen. Die Medizin und die Krankenhäuser, die Wissenschaften, die Wirtschaft und die Medien, die Verwaltungen und der Staat – sie alle reichen in einer Weise in uns hinein, daß wir uns kaum noch anders begreifen können, als durch und durch von ihnen modelliert. So müssen wir umgekehrt auch sie mit ergreifen und durchdringen, wenn wir verstehen wollen, was mit uns passiert, ja was wir sind, und ob wir so sein oder bleiben wollen, wie wir gemacht werden.

Überfordert das den Diskurs der Lyrik? Sind so hochkomplexen Systemen und Prozessen nicht nur einigermaßen komplexe Diskurse außerhalb der Literatur gewachsen? Und wenn literarische Diskurse, dann doch am ehesten der Roman? Ein knappes Gespräch, das G. Janouch mit Franz Kafka geführt hat, mag hier weiterhelfen. Janouch erzählt von einem Bild von George Grosz, das das Kapital darstellt als einen dicken Mann mit Zigarre, der einem kleinen Manne im Nacken sitzt. Kafka nennt das die alte Ansicht von Kapital, die übliche Reduktion und Einseitigkeit; und er kennzeichnet dann selbst den Kapitalismus als ein System von Beziehungen, die von oben nach unten reichen und umgekehrt, von außen nach innen und von innen nach außen. So hat er hier abstrakt gefaßt, was er im Roman *Amerika* dann komplex und

konkret erzählt hat – aber ist die Verkürzung von Grosz nicht dennoch auch wertvoll?

Oder müssen wir wirklich allgemeiner glauben, daß nur komplexe Diskurse komplexen Systemen und Prozessen beikommen können? Können diese nicht auch wesentliche Gewichtungen und Aspekte verfehlen, die knappe Texte mit ihren notwendigen Verkürzungen wie etwa der metaphorischen oder metonymischen Erzählung schärfer hervortreten lassen, oder überhaupt erst neu in die Wahrnehmung bringen? Solche Kurztexte – Rimbaud hätte sie vielleicht *poème en prose* genannt – haben in der klassischen deutschen Moderne Robert Walser, Franz Kafka und Robert Musil erzählt. In der späteren DDR Günter Kunert und Heiner Müller.

Aber es gibt eine bis in die Antike zurückreichende Tradition dieser Texte als festes Genre: die Fabel vom Wolf und vom Lamm zum Beispiel, um an ein allbekanntes Exempel zu erinnern. Gellert, Lessing und Pfeffel haben an diese Tradition mit ihrer aufklärerischen Fabel angeknüpft, etwa mit den Erzählungen vom abgerichteten Bären. Lessings immer als Ringparabel benannte Geschichte im *Nathan* ist nichts anderes als eine solche Fabel in dramatischer Prosa, und ich habe gezeigt, wie Schiller mit seiner „Bürgschaft“ in ganz ähnlicher metonymischer Verkürzung die strophische Form der Ballade konstruiert und ein lyrisches Genre mit hervorgebracht hat, dessen Leistungsfähigkeit für komplexe Prozesse sicher größer ist, als viele seiner Exemplare vermuten lassen.

Ich wäre in einem kleinen Rückgriff auf Freiligraths „Von unten auf!“ eingegangen, auf Fontanes – ich glaube harmlos unterschätzte – Balladen „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“ oder „Die Brück’ am Tay“, um das angeschnittene Problem an diesen Texten zu erläutern. Ich hätte diese Reihe mit einer Ballade von Brecht fortgesetzt und eine andere eröffnet mit Heyms Gedicht „Der Krieg“, Albert Ehrensteins „Ares“ und Brechts „Der Gott des Kriegs“ sowie Heiner Müllers „Die Wunde Woyzeck“. Sehr systematisch, sehr stringent und textsortenrein wäre das nicht ausgefallen, man sieht es; aber was wir trotz der vielen vorzüglichen Arbeiten zur neueren Lyrik bisher kennen, das reicht trotzdem noch keineswegs aus zur Analyse des spezifischen Diskurses des Gedichts und daraus vielleicht allmählich gewinnbarer Klassifikationen und Genres.

Zu ihnen gehört das alte Rollengedicht. Hier hätte ich wohl mit Heines „Die schlesischen Weber“ begonnen, geendet aber mit dem Gedicht von

Paul Celan, das in die Abteilung „Todesfuge“ eingestellt ist oder sie sogar als einziges ausmacht, das aber selbst ohne Titel seine Stimme erhebt:

- Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
- 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
- 10 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
- 15 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften
da liegt man nicht eng
- Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
- Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
- 20 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
- Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
- 25 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
35 dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith.¹

¹ Paul Celan. *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (Frankfurt/Main, 2000), 41/42.

Textausgaben

Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien, neu hrsg. Kurt Pinthus (Hamburg 1959).

Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918, hrsg. T. Anz u. J. Vogel (München u. Wien, 1982).

Georg Heym. *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe.* Bd. 1: Gedichte aus den Jahren 1910–1912, hrsg. u. bearb. Karl Ludwig Schneider u. Gunter Martens (Hamburg, 1964).

Literatur

Hugo Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik* (Reinbek, ²²1996).

Klaus Lindemann. *europaLyrik 1775 – heute. Gedichte und Interpretationen* (Paderborn u. a., 1982).

Wolfgang Müller. „Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne.“ In: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. M. Engel u. D. Lamping (Düsseldorf, 1999), 214-235.

Karl Ludwig Schneider. *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprechstil des deutschen Expressionismus* (Heidelberg, ²1961).