

literatur für leser

18

3

41. Jahrgang

Georg Heyms nachgelassene
Prosa und Schriften

Herausgegeben von Lars Amann

Mit Beiträgen von Frank Krause,
Andreas Kramer, Roland Innerhofer,
Moritz Baßler, Katharina Scheerer,
Wolfgang Braungart und Barbara Neymeyr



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Lars Amann

Editorial _____ 171

Frank Krause

Getarnte Vitalität. Von Alfred Doves *Caracosa* (1894)
zu Georg Heyms *Bagrow* (1911) _____ 175

Andreas Kramer

Liebes Leben. Formen des erotischen Vitalismus in Georg Heyms
nachgelassener Kurzprosa _____ 189

Roland Innerhofer

Vom Fliegen, Fallen und Landen. Science Fiction in zwei nachgelassenen
Prosatexten Georg Heyms _____ 199

Moritz Baßler/Katharina Scheerer

Ein Wilhelminisches Wunder. Zu Georg Heyms *Der Besuch des Marsmenschen* 211

Wolfgang Braungart

Georg Heym: *Versuch einer neuen Religion* (1909).
Mit einem Blick auf Hölderlin (*Über Religion, Ältestes Systemprogramm*) _____ 225

Barbara Neymeyr

Zeitkritik und Zukunftsutopie im Zeichen Nietzsches und Schopenhauers.
Zum Geistesaristokratismus in Georg Heyms Essay *Über Genie und Staat*
(im Kontext seiner Kleinen Schriften und Tagebücher) _____ 239

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin

Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Editorial

„Wie Georg Heyms Lyrik so prägt auch seine Novellistik sich unverlierbar dem Herzen und dem Hirn der leider wenigen ein, denen sie heut noch bekannt ist.“ (Franz Leschnitzer, 1937)¹

Die nachgelassene Prosa und Kleinen Schriften² Georg Heyms blieben in der Forschung bislang unbeachtet als eigenständiger Werkteil, zurückgesetzt noch durch die selbst kaum besprochene publizierte Prosa. Grund dafür sein dürfte indirekt die fehlende Historisch-Kritische Ausgabe und ein gewisser Überblendungseffekt der prominenten Lyrik, v.a. aber die Charakteristik der Texte selbst: Alles das, was Heyms Lyrik zur ‚Reinform‘ frühexpressionistischer Typik macht, eignet auch dem nicht-lyrischen Werk, ohne dass es diesem eine ähnliche rezeptive Wertschätzung eintragen hätte. Der Lektüre haftet hier vielmehr der Beigeschmack eines Zuviel-des-Guten an, dessen, dass dort alles zu sehr sich in Typik suhlt, mit ihr sich schlecht bequemt. Der dadurch entstehende Eindruck des Dilettantischen bzw. Unreifen provoziert die Verbuchung der Prosa unterm literarisch Banalen. Reduktion auf Typisches aber nimmt den Text noch nicht für sich selbst bzw. unterschlägt seine Eigentlichkeit zugunsten von Ähnlichkeit. Versäumt wurde so die Einsicht, dass das ‚extra‘ Typische in Heyms nicht-lyrischem Werk ein Phänomen *lyrischer* Art ist, das sich absetzen ließe vom banal Typischen vermöge der spezifischen Souveränität, der es nirgendwo entbehrt. Ingrid Heep stellt mit ihren frühen Formanalysen zur publizierten Prosa indirekt bereits den Beleg dafür, dass nach Abzug des Lyrischen vom Prosaischen eigentlich gar nichts übrigbleibt.³ Die Heymsche Form kommt nicht in den Inhalten an, geht nicht auf in deren sachlichem Sinn, sondern konterkariert ihn auf eine lyrisch-sinnliche Weise, die den Zugriff eigentümlich stört und gerade dadurch das Urteil der Inferiorität zu legitimieren scheint. Um das nicht-lyrische Werk Heyms adäquat analysieren zu können, muss es gedacht werden als ‚gescheitert‘, das ‚Scheitern‘ aber als ein *poetisches*, insofern es ein willig in Kauf genommenes ist. Das sei im Folgenden kurz skizziert.

Die prosaischen Texte Heyms entstanden fast sämtlich im Jahr 1911, einer Zeit höchster lyrischer Produktivität. Zwei Gründe dafür, in der Prosa Fuß fassen zu wollen, werden in den Tagebüchern und Briefen offenbar: Zum einen ist es der Wunsch, künstlerisch ein „gemachter Mann“⁴ zu sein, zum anderen finanzielle

1 Franz Leschnitzer: „Georg Heym als Novellist“. In: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg und München 1962-1968, Bd. 6: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*, S. 187-190, hier S. 190.

2 Unter diesem Titel fasst Karl Ludwig Schneider in seiner Gesamtausgabe die primär nicht-lyrischen, nicht-prosaischen Texte Heyms.

3 Vgl. Ingrid Heep: *Die Prosa Georg Heyms. Eine Stil- und Formanalyse*. (Diss.) Marburg 1968, v.a. S. 115.

4 Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg und München 1962-1968, Bd. 3: *Tagebücher Träume Briefe*, S. 250.

Belange (so reichen seine Mittel oft nicht einmal zur Abschrift von Geschriebenem⁵), die er mit Prosa eher behoben glaubt als mit Lyrik. Im Dezember 1910 kündigt er Ernst Rowohlt „einige[!]“ Novellen an, die er bereits „schematisiert“ habe.⁶ Im Frühjahr 1911 gedeihen diese Projekte gut, Anfang April habe er „5 Novellen fertig, noch 3 in Arbeit“⁷, Anfang Juni „noch 4 Novellen beendet“ und auch im August „stecke“ er „sehr in der Arbeit noch an Novellen“.⁸ Erst nach Heyms Unfalltod im darauffolgenden Frühjahr kommt der zu Lebzeiten noch vorbereitete Novellenband heraus, bestehend aus sieben Prosatexten. Der prosaische Nachlass besteht aus dreizehn oft nur wenige Druckseiten umfassenden und teils fragmenthaft gebliebenen (oder fragmenthaft anmutenden) Texten sowie neun kurzen Prosaskizzen. Daneben existieren acht kurze nicht-prosaische Texte, die ebenfalls ab Ende 1910 entstanden und sich befassen mit Literatur- und Gesellschaftskritischem.⁹ Nicht erweislich ist, inwiefern beide Korpora, fast ausschließlich im Entwurf und auf losen Blättern überliefert, überhaupt für die Veröffentlichung vorgesehen waren und ob es sich dabei handelt um noch Fertigzustellendes oder schon Abgebrochenes. Wahrscheinlich ist zur Prosa immerhin, dass Heym auch an den nicht im Novellenband aufgenommenen Texten von Beginn an arbeitet; so schreibt er im Juni 1911 an Rowohlt: „Außerordentlich wirksame Thematata: die Pest auf einem Schiff, die Bergleute, die Südpolfahrer, ein Brief an eine Frau.“¹⁰ Nur den Text zum ersten Thema sendet Heym für den Novellenband ein, wiewohl Rowohlt mehrfach klagt über zu wenig Material.¹¹ Heyms Veröffentlichungskriterien sind nicht ohne Weiteres ersichtlich und erforderten eingehende Vergleichung, doch wesentlich sein dürfte deren Potenzial zur Elaboration poetischer Bildlichkeit, mit der auch der Textumfang zu korrelieren scheint. Heyms Prosa ist grundsätzlich eine der Anschauung mehr denn der Narration; auf den wenigen Seiten macht sich nicht der Ausschnitt eines dynamischen Handlungsgefüges geltend, vielmehr gerinnen die Inhalte zu statischen Bildern, Montagen, die *als* Montagen den Sinn einkassieren. Die dazugehörige These wäre, dass in der Prosa die Intention nicht eines Erzählens drängt, sondern eines subjektiven Erlebens *am* Erzählen: Heyms ‚Monologisieren‘¹², wie er selbst es (vielleicht in Anlehnung an Nietzsche) nennt, ist dann Auseinandersetzung eher als kalkulierte Darstellung, ein artistisch-inspirationistisches Prozessieren von

5 „Ich würde Ihnen sehr gern die Novellen schicken – sie werden überall sehr gelobt, – habe aber kein Geld, um sie tippen zu lassen. Bei Gott, mich haben die ersten Tage des April so ausgemistet, daß ich kaum bei lebendigem Leibe werde den ersten Mai erreichen können“ (ebd., S. 247); „Ich wollte mir nun die Bitte erlauben, ob Sie mir nicht 20 M. Vorschuß schicken können. Ich würde meine Novellen gleich tippen lassen“ (ebd., S. 247); „Ich wollte Sie nun bitten, können Sie mir nicht 100 M. schicken, als Vorschuß auf Ewigen Tag und Novellen? Soviel werden Sie sicher posthumum ac mortem aus meinen Werken ausschlagen“ (ebd., S. 254); „Wenn ich von Ihnen noch einmal zehn Mark bekommen könnte, so würde ich die Novellen in 3 Tagen abschicken“ (ebd., S. 256).

6 Ebd., S. 226.

7 Ebd., S. 246.

8 Ebd., S. 260.

9 Einzig der Text „Eine Fratze“ wurde 1911 in der *Aktion* publiziert (Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 2, S. 890f.).

10 Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3, S. 253.

11 „abgesehen davon, daß die mir bisher vorliegenden Erzählungen kaum den möglichen Umfang haben um ein Buch zu füllen“ (ebd., S. 271); „[...] bis dahin haben Sie vielleicht noch einige andere geschrieben und [wir] können [] dann eine Auswahl treffen und werden dann einen viel besseren Erfolg damit haben“ (ebd., S. 272).

12 Ebd., S. 225.

Semantik, Schreibgeste,¹³ in der das jeweils Ausgesagte seinen Sinn zediert an den Vollzug des Aussagens. Dem äußerlich Stereotypen, Klischeehaften, entspricht innerlich eine Sinnlichkeit, die am Stoff herastreift, worin sie aufgeht: Die Heymsche Intensität oder „Explosivität“¹⁴, sein „Wille[]“, alles mit radikaler Ausdrücklichkeit zu verdeutlichen¹⁵, führt zu semantisch Naheliegendem, weil es rein subjektiv ausgesucht anstatt objektiv kalkuliert ist. So wie Heym für Ernst Blass ein „wild geschleuderter moderner Mensch“¹⁶ war, ist auch die Prosa zu denken als eine ‚geschleuderte‘. Wie im Dichten fühlt sich Heym nicht zuständig für die Inhalte als solche, ihm sind sie funktionale *Schablonen*, semantische Flächen, deren Versatz mehr Bedeutung zukommt als der Fläche selber. Die Prosa und Kleinen Schriften sind insofern dann ‚gescheitert‘, als dort die Sinnlichkeit den objektiven Sinngehalt und die objektive poetische Qualität korrodiert. Heym weiß darum so gut wie um die Unmöglichkeit eines anderen Schreibens, wenn er seine Prosa selbst als „Oberkitsch“¹⁷ bezeichnet. Dazu stimmte auch die Einrede gegen Rowohls Zweifel an der Vermarktbarkeit seiner Texte: „Was ich an Novellen jetzt noch schreiben würde, würde sich doch alles auf dieser Ebene bewegen. Außerdem bin ich jetzt auf einem andern Wege. Der Weg der Novelle ist gar nicht meiner, und ich würde ihn nie mehr betreten, wenn ich jetzt das Buch abgelehnt sähe.“¹⁸ Sichtbar ist das souveräne ‚Scheitern‘ besonders in den Kleinen Schriften, wo nicht Narrativität zählt, sondern geistige Stringenz. Wenn Heyms Besprechungen dort nie tief in die Sache gelangen, sondern zynisch-verkürend bis vulgär am fix Fasslichen sich auslassen, fehlt dabei nie der ironisch-säuerliche Akzent eines um die diskursiven Mängel Wissenden. Diese Souveränität, für die der Freund Friedrich Schulze-Maizier den Begriff der „Heymerei“¹⁹ anführte, meldet Wertigkeit an für das unter ihr ‚Missratene‘, einen poetischen Gehalt eigenen Rechts. Es ist v.a. diese Einsicht, die letztlich die Tiefe der Heymschen Texte, die in deren Oberflächlichkeit angelegt ist, erschließen könnte.

Viel wäre bereits gewonnen, würde die Sinnlichkeit bzw. sinnliche Intensität als Poetizität anerkannt und den Texten qualitativ gutgeschrieben. In der spärlichen Forschung, die entschiedener gegen Gattungsvermischung argumentiert, je evidenter diese wird, hat der Konsens sich gebildet, es handle sich kategorisch um Prosagedichte oder Prosa mit lyrischen Stilmitteln. Diese regulären Etiketten, so fruchtbar sie sein können, eskamotieren bei Heym das Entscheidende: Die Texte sind, in dessen Worten, „Gedichte in Prosa“²⁰; sie *sollen* Prosa sein, sind aber gedichtet; das Verfahren unversöhnt mit der Form. Diese Unversöhntheit äußert sich bereits in

13 Dem widerspricht nicht Heyms Aussage, seine Novellen ‚schematisiert‘ zu haben, insofern nicht gesagt ist, was er darunter eigentlich versteht. In der Handschrift des Textes „Die Pest“ etwa stehen einzig, etwas abseits am oberen Seitenrand, die Worte „Pest bricht aus“.

14 Leschnitzer: Georg Heym als Novellist, S. 190.

15 Fritz Martini: Georg Heym, „Die Sektion“. In: Ders.: *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart 1954, S. 260.

16 Ernst Blass: „Georg Heym (Rezension)“. In: Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6, S. 249-254, hier S. 253.

17 Helmut Uhlig: „Visionär des Chaos. Ein Versuch über Georg Heym“. In: *Der Monat* (6), München 1953/54, S. 40 (zitiert nach Heep: *Die Prosa Georg Heyms*, S. 1).

18 Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3, S. 274.

19 Friedrich Schulze-Maizier: „Begegnung mit Georg Heym“. In: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider, Hamburg und München 1960-1964, Bd. 6, S. 13-34, hier S.28.

20 Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3, S. 225.

formalästhetischen Charakteristika wie der radikalen Linearität, Parataxis und jenen Nebensatzkolonnen, die noch das Komma favorisieren, wo grammatisch der Punkt notwendig ist. Ebenso in der Handschrift, deren Analyse hin auf schreibprozessuale Aspekte lohnen würde und deren Ähnlichkeit mit der der Gedichte offenkundig ist: etwa die Heftigkeit und Hastigkeit im Duktus, die kaum sich aufhält mit Korrekturen formaler und inhaltlicher Art noch mit bloßer Lesbarkeit („furchtbar gekritzelt“²¹; „Das Manuskript kann ich selber kaum lesen.“²²).

Da die nachgelassene Prosa freimütiger als die publizierte das Sinnlich-Lyrische auszutragen scheint, wofür deren exzentrischere Form und Bildlichkeit spräche und deren Aussortiertheit an sich, wäre zuerst dort zu suchen nach einem Gehalt poetischer Souveränität. Plausibilisieren lässt sich die These ‚sinnlicher‘ Prosa indes nur, wofem die Inhalte als objektive sich auch wirklich entziehen. Ziel der Beiträge dieses Themenheftes ist in diesem Sinne eine erste kritische Anreicherung der nachgelassenen Prosa und Kleinen Schriften, einmal durch Historisierung und Kontextualisierung nach ‚innen‘ (ins poetische und diaristische Werk) und ‚außen‘ (zu Autoren und Traditionen) sowie durch Reflexion der poetischen Spezifik. Sukzessive wird dabei das poetisch ‚Souveräne‘ in den Texten zum Leuchten gebracht, an dem künftige Untersuchungen anzusetzen hätten.

Herzlich gedankt sei allen Beiträgern für ihre Beschäftigung mit dem Nachlass; ebenso Carsten Jakobi für seine Beratung, Geduld und Bearbeitung der Beiträge. Schließlich Sonja Tatjana Eberhardt und Adela Sophia Sabban für ihre entscheidende Unterstützung.

21 Ebd., S. 226.

22 Ebd., S. 247.

Getarnte Vitalität. Von Alfred Doves *Caracosa* (1894) zu Georg Heyms *Bagrow* (1911)

Anfang der 1970er Jahre hatte Gunter Martens die vitalistischen Perspektiven des literarischen Werks von Georg Heym detailliert herausgearbeitet. Der Glaube, im gesteigerten Erleben der aktiven Erfüllung unabweisbarer Bedürfnisse offenbare sich der sinnstiftende Ursprung des Lebensprozesses, leitet Heyms Darstellungen spontaner Aufbrüche aus gefühlsarmer Sinnleere ebenso wie seine Diagnosen zerstörter Hoffnungen auf ein erfülltes Leben; noch Heyms Szenen der sinnlich faszinierenden Vernichtung lebensfeindlicher Stätten und seine paradoxen Motive einer vitalisierten Todesmacht, die eben jene berauschte Energie verausgabte, an denen es ihren Opfern mangelt, bewegen sich im Horizont vitalistischen Denkens.¹

Die Problematik der getarnten Freisetzung von Vitalität ist in diesem Zusammenhang bislang vernachlässigt worden. Schon die Wertschätzung, die Heym dem Roman *Caracosa* (1894) von Alfred Dove zwischen 1904 und 1909 entgegenbringt, verdankt sich Sympathien mit dem widersprüchlichen Versuch, unter der Maske der Konformität mit sozialen Normen, die den Zugang zur Lebensfülle verlegen, auf verdeckte Weise ein bewegtes Leben zu führen. Noch 1912 fragt Heym, ob ein Genius, der aus dem Chaos schöpfe, verdeckt in einem Staat wirken könnte, dessen starre Ordnung ihm feindlich gesinnt sei; die Antwort fällt negativ aus, es „sei denn, daß“ sich das Genie „genügend verstellen kann“, doch der Widerspruch zwischen seinen Zielen und Mitteln bleibt auch dann bestehen, denn „die Mühen, die er darauf verwenden muß, nicht anders zu erscheinen, wie die allgemeine Horde, bedeuten eine so entsetzliche Vergeudung seiner Kräfte“.² Zwei bisher wenig beachtete, 1911 verfasste Prosatexte aus Heyms Nachlass arbeiten sich an der Krise von Projekten der getarnten Freisetzung von Vitalität ab und seien – als Beitrag zur Bestandsaufnahme der Probleme, die in Heyms späten Prosastücken und -skizzen ausgelotet werden – im Folgenden eingehender dargestellt.

Das Verständnis des ersten Textes erfordert einen Exkurs zu Heyms *Caracosa*-Lektüre, die auch einen Einblick in die Geschichte seines Umgangs mit Problemen der getarnten Realisierung von Vitalität erlaubt (1.). Jene unbetitelte, in Teilen wieder verworfene Prosaskizze Heyms führt ein sinnentleertes Stadtleben vor Augen und stellt – unter Anspielung auf Doves Roman – die poetische Bejahung maskierter Vitalität als absurde Selbstentfremdung dar; Heym streicht die letztere Diagnose aber wieder durch und überbietet sie mit der Darstellung eines umfassenden Sinnentzugs: Der Erzähler, der im Bann sozialer Entfremdung den Lebenswillen eingeübt hatte,

1 Vgl. Gunter Martens: *Expressionismus und Vitalismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz 1971 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur), S. 180-257.

2 Georg Heym: *Über Genie und Staat*. In: *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*. Bd. 2: *Prosa und Dramen*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg u. München 1962, S. 174-176, hier S. 174.

flieht aus Liebesmangel einsam in den unerfüllten Rausch (2.). In Heyms unvollendetem Erzählung *Bagrow* verliert der Versuch eines revolutionären Attentäters, im getarnten Handeln eines Mitverschwörers den Ausdruck genialer Vitalität zu erkennen, aus der Sicht eines umfassend verunsicherten Bewusstseins jede Grundlage (3.). Bis 1910 stellt Heym das Scheitern von Versuchen der getarnten Freisetzung von Vitalität dar, um den Lebenskult der Literatur der Jahrhundertwende zu komplizieren; im expressionistischen Spätwerk gilt getarnte Vitalität als idealisierendes Konstrukt, das in der entfremdeten zeitgenössischen Lebenspraxis erst gar nicht Fuß fassen kann (4.).

1. Alfred Doves *Caracosa* in Heyms Schriften von 1904 bis 1909

„Auf dem ersten Blatt des“ von Heym „ab 1904 für Gedichtreinschriften benutzten Heftes steht“

f, f,	cfc,	cfc.	Baß	f,	f,	bfb,	bfb.
Ogni	be	-ne		Ca	-ra	-co	-sa. ³

Mit der ersten Seite dieses Heftes, das am 20. November begonnen und im Mai 1905 durch ein umfangreicheres ersetzt wurde, stellt Heym seine Lyrik zumindest punktuell unter ein vertontes Motto, das Doves *Caracosa* entnommen ist.⁴ Im Tagebuch bezeichnet er diesen Roman am 17. Juli 1905 als eines seiner „Lieblingsbücher“ und beschließt den Eintrag mit dem Ausruf: „Ognibene – – Caracosa!“⁵ Der Eintrag vom 25. Dezember 1906 belegt, dass er in den Hauptfiguren des Romans, die zum Leidwesen des männlichen Protagonisten nicht zueinander finden, sein eigenes unglückliches Lebensgefühl wiedererkennt; mit der musikalischen Evokation des Namenspaars will er eine tröstliche Stimmung heraufbeschwören:

Eine verwandte Stimmung, die mich wieder etwas beruhigt, finde ich nur in dem unglücklichen Leben Ognibenes und Caracosas. Wenn ich so wieder einmal ganz unglücklich bin, dann höre ich wieder die schmerzlichen Töne

– Ognibene – – – Caracosa –

und bleibe dann noch etwas vor dem Clavier sitzen und greife noch einige Akkorde.⁶

Am 15. September 1907 charakterisiert Heym mit der Zeile „Ognibene – Caracosa“ den Anblick einer Frau, in die er unglücklich verliebt ist; sie trägt denselben Spitznamen wie die Viktoria auf der Berliner Siegestsäule: „Goldelse gesehen. Wunderschön und dabei traurig“.⁷ Von Mitte 1905 bis Ende 1909 zieht sich das Namenspaar leitmotivartig durchs Tagebuch; am 10. Oktober 1909 ruft es erneut die melancholische Schönheit unglücklicher Liebe hervor: „Ognibene! Caracosa! Wann wird wieder

3 Nina Schneider (Hrsg.): *Georg Heym 1887-1912. Eine Ausstellung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg*. Berlin 1988, S. 21.

4 Zur Datierung siehe Nina Schneider (Hrsg.): *Am Ufer des blauen Tags. Georg Heym. Sein Leben in Bildern und Selbstzeugnissen*. Glinde 2000, S. 213.

5 *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*. Bd. 3: *Tagebücher Träume Briefe*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. München 1986, S. 33.

6 Ebd., S. 77-78.

7 Ebd., S. 95. Siehe auch den Eintrag vom 6.11.1906 in: Ebd., S. 74.

einmal etwas ähnliches geschrieben werden. Ognibene. Caracosa. Wen von beiden liebe ich mehr.⁸ Am 27. Dezember 1909 bezieht er den Namen des Autors in die eingespielte Beschwörung der Stimmung ein, die der Roman bei ihm auslöst: „Dove – Ognibene – Caracosa“, und er ‚folgert‘ aus der Reihe dieser und weiterer Namen, dass es nicht möglich sei, glücklich zu sein.⁹

Mit dem sangbaren Namenspaar bezieht sich Heym auf das Kirchenglockengeläut am Ende von Doves Roman, das dem Mönch Salimbene wie eine Anrufung von Ognibene und Caracosa anmutet. Ognibene hatte sich aus enttäuschter Liebe zu Caracosa den Franziskanern angeschlossen und den Namen Fra Salimbene angenommen; seine unerwiderte Liebe zu Caracosa überdauert deren Tod, und das Festgeläut, das der sterbende Salimbene hört, wird ihm zur Beschwörung ihrer Zusammengehörigkeit. Dass der Tod Salimbenes auf den ersten Weihnachtstag fällt, ist doppelt bedeutsam: Ognibene hatte sich dem Orden aus weltlichen Gründen angeschlossen, und Caracosa war am ersten Weihnachtstag geboren worden. Salimbenes christlicher Dienst am Erlöser, dessen Geburt an diesem Tag gefeiert wird, gilt in Wahrheit der verdeckten Bewältigung enttäuschter Liebe; als Caracosa noch lebte, hatte Salimbene mit seiner Weltflucht immer auch deren Seelenruhe zu erschüttern gesucht. Die vorgebliche Entsagung als Mönch diente ihm als verzweifelter Appell an die Geliebte, deren Nähe er auch als Ordensmitglied suchte, ihm ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

Dass die Glocken, die das Namenspaar evozieren, zunächst „freud- und leidlos“ schallen,¹⁰ verweist auf die Avitalität des Klosterdienstes, doch am Ende steigert sich ihr Klang zu einem Fest, das im schönen Schein Trost spendet. Praktisch ist Salimbenes Lebensweg der Tarnung seiner Liebe längst gescheitert: Caracosa starb beim Sturz von ihrem Pferd, als sie sich einem Zug von Flagellanten in den Weg stellte, die von Salimbene angeführt wurden. Zuvor hatte sie deren Askese noch als unchristlichen Frevel am Leib als Tempel des Heiligen Geistes gebrandmarkt. Die tragische Szene unterstreicht die Vergeblichkeit eines Liebeswerbens durch Selbstgeißelung, doch der Schluss des Romans schönst Salimbenes unerschütterliches Festhalten an der Liebe zu Caracosa auf und bejaht auf diese Weise auch dessen Lebensweg als Ausdruck vitaler Energien.

In seinem Tagebuch notiert Heym, dass er beide Hauptfiguren gleichermaßen liebt, was auf eine Identifikation mit Ognibene schließen lässt, denn nur aus dessen Sicht sind beide Figuren gleichermaßen positiv. Ognibenes Vater Guido di Adamo hatte der früh verwaisten Caracosa Schutz vor den religiösen Unruhen in ihrer Heimat gewährt; so wächst sie in der Fremde auf, wo sie ihren ausgeprägten Sinn für Freiheit kultivieren kann. Ognibene fühlt sich derweil in den Erwartungen gefangen, die sein Vater an ihn heranträgt, und findet zu keiner Rolle, in der er Caracosa, die wie eine Stiefschwester mit ihm heranwächst, selbstsicher und attraktiv erscheinen könnte. Ognibene und Caracosa stellen komplementäre Spielarten des Scheiterns eines freien passionierten Lebens dar; während Caracosa sich unter Verzicht auf Nähe mit Stolz und kluger Anpassung von einem Leben in Unfreiheit distanziert, sucht Ognibene vergeblich nach Erfüllung in der bedingungslosen Hingabe an und Anerkennung

8 Ebd., S. 132.

9 Ebd., S. 133.

10 Alfred Dove: *Caracosa. Historischer Roman aus dem dreizehnten Jahrhundert*. Bd. 2. Stuttgart 1894, S. 380.

durch seine geliebte Caracosa und gibt seinen Anspruch auf weltliche Freiheiten auf. Ognibenes verzweifelte Bedürftigkeit lässt die attraktiv selbstsichere, umsichtig auf Abstand bedachte Caracosa indessen kalt. Nachdem der Versuch, seine soziale Entfremdung in der Liebe zu Caracosa zu überwinden, umfassend gescheitert ist, flieht er – in trotzigem Gegensatz zur Religiosität seines Vaters – in die Rolle eines Mönchs:

Von Stund an gewann sein Betragen eine merkwürdige Sicherheit. Er trat so ruhig auf, wie ein Verschworener, der für den Notfall das befreiende Gift bequem erreichbar bei sich führt. Gab ihm der Vater dann und wann ein unwirschtes Wort, wozu sich jedoch nur selten Anlaß fand, kam das Familiengespräch gelegentlich auf Orlando, erschien ihm Caracosa einmal besonders reizend, übermäßig kalt, oder auch gar zu herablassend – so griff er gleichsam in Gedanken nach dem rettenden Saft, um sich von dessen unversehrter Gegenwart im stillen tröstlich zu überzeugen: er sah sich heimlich auf der Flucht, nur wenige Straßen weit; er hörte die Thür von San Francesco del Prato dumpf hinter sich zuschlagen.¹¹

Ognibene wird aus „weltlichen Beweggründen und nicht ohne Hintergedanken des Ehrgeizes“ Mönch.¹² Sein gesteigertes religiöses Empfinden im Vorfeld der Flucht in den Orden ist sinnlich-poetisch fundiert:

Noch nie zuvor hatte ihn der Steinodem des weiten Gotteshauses so schaurig überhaucht; noch nie war ihm der Harzduft des Weihrauchs, das Auf- und Abwogen des Chorgesangs, der zitternde Schein der Kerzen, deren tropfendes Wachs die Leuchter fein erklingen ließ, so stark auf die Nerven gefallen, wie heut; noch niemals hatte er mit so träumerischer Andacht über die mächtige Treppe in die Wölbung der Nische hinterm Hochaltar hinaufgeblickt. Welch ein inbrünstiges Verlangen ward in ihm rege nach der Freundlichkeit und Leutseligkeit Gottes, unseres Heilandes, von der die Predigt handelte, nach dem Bade der Wiedergeburt, wodurch er uns nach seiner Barmherzigkeit selig machen will!¹³

Als Mönch kultiviert Ognibene sinnliche Freuden an gutem Essen und Wein und seine Wertschätzung der Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, und als Ordensbruder mit respektabler Karriere sucht er erneut – und wiederum vergeblich – die Nähe zu Caracosa. Ognibene nutzt eine soziale Rolle, deren religiöses Ethos ihm fremd ist, dazu, seinem Vater zu trotzen und den Spielraum für sinnliche Genüsse, die glanzvolle Entwicklung intellektueller Fähigkeiten und die Erschütterung von Caracosas Seelenruhe durch ostentative Weltentsagung aus enttäuschter Liebe zu wahren und zu erweitern. So rettet er sich in eine Lebensform, in der er in getarnter Form gelegentlich seiner Sinnlichkeit und gedanklichen Unabhängigkeit frönt und seinem praktisch vorerst gescheiterten Lebensziel einer Liebesverbindung mit Caracosa auf verkappte Weise verpflichtet bleibt. Der Versuch, seine Vitalität in der Tarnung der Askese zu behaupten, mündet in unaufgelöste Selbstwidersprüche, doch das Glockenmotiv zeigt an, dass der Konflikt zwischen Anspruch und Wirklichkeit die Energien, aus denen sich der eingeschlagene Lebensweg speist, nicht entwerten kann.

2. ‚Ognibene – Caracosa‘ in der expressionistischen Grotteske

Doves punktuelle Aufschöpfung des Leidens an versagter Lebensfülle, auf die Heym mit der Beschwörung der Namen von Ognibene und Caracosa anspielt, passt zum literarischen Jugendstil, der die Hingabe an die berauschende Schönheit von Artefakten als Manifestation eines natürlichen, sinnlich-erotisch ausgerichteten Willens

11 Dove: *Caracosa*. Bd. 1, S. 325.

12 Ebd., S. 340-341.

13 Ebd., S. 328-329.

zum Leben feiert; auch dort, wo dieser Wille nur in gebrochener Form zum Ausdruck gelangen kann, wird er in poetisch aufgeschöner Form – aller Vergeblichkeit zum Trotz – bejaht.¹⁴ Gewiss, Dove kompliziert diese Haltung, denn der Jugendstil feiert die Entsagung nicht als ein verborgenes ‚Ja‘ zum Leben, sondern stellt sie kritisch als Ausdruck einer verdrängten Sinnlichkeit dar. Der Jugendstil ästhetisiert den kirchlichen Raum aus säkularer Distanz, während die ästhetischen und christlichen Perspektiven in Salimbenes Konversionserlebnis verschmelzen; die Askese bewahrt sein Begehren um den Preis einer vorläufigen Entsagung gleichsam auf.¹⁵ Der Erzähler registriert die ästhetisch-religiöse Sensibilität seines Protagonisten und deren Verbindung mit sinnlicher Vitalität aus psychologischer Distanz und führt eine Erschöpfung einschlägiger Kräfte vor Augen, die hinter die Ansprüche des Jugendstils auf sinnliche Fülle zurückfällt, kündigt ihm aber nicht die Sympathie auf. Die Flagellantenszene des Romans, in der die religiöse Askese als pervertierte Sinnlichkeit entlarvt werden soll, setzt die Kritik des Jugendstils an leibfeindlichen Tendenzen im Christentum indessen fort.¹⁶

Auch Heym kompliziert in seinen frühen Schriften den Lebenskult der Jahrhundertwende, ohne ihm die Sympathie zu verwehren; so stellt er unversöhnliche Widersprüche zwischen enthusiastischer Neigung und versagter Fülle in ihrer Untröstlichkeit dar,¹⁷ doch noch im Dezember 1909 arbeitet er am Versuch zu einem jugendstilhaften Ritus,¹⁸ und mit der rituellen Beschwörung des Ausklangs von Doves Roman bejaht er nach wie vor die poetische Tröstung über Salimbenes Ausharren in seinem vergeblichen Liebeswunsch. In einer nachgelassenen kurzen Prosaskizze aus dem Jahre 1911 verwendet Heym das ‚Ognibene – Caracosa‘-Motiv hingegen in grotesker Verfremdung. Seine anspruchsvoller gewordene, expressionistisch ausgerichtete Suche nach metaphysischem Sinn in ungekränkten Werterlebnissen kann sich über die Durchkreuzung unveräußerlichen Lebenssinns nicht länger im poetischen Schein hinwegtrösten.¹⁹

Ich beschloß mich verbrennen zu lassen, denn die ganze Straße war voll Geschrei. Und das Gelb der Kranken, deren riesige Backen aus allen Fenstern hingen, wollte ein Opfer. Wahrhaftig, sie sahen aus, wie riesige große Affen. Und ihre Maultaschen bedeckten drei Stockwerke. Wenn sie sich begrüßten, so schlugen sie ihre Stirn gegeneinander. Und die riesige Elephantiasis ihrer Backen bedeckte die Straße unten wie mit schwarzer Nacht. Wenn man unten stand, so hätte man ihre gewaltigen Ohrklappen für riesige fliegende Hunde halten können, die um den Mond stürmten mit einem Geschrei, das wie das Auskratzen von Töpfen klang.

[Aber, wo die Straße zuende war, waren die grünen Schilfriesen, blaugrün, und man konnte sie nicht ansehen, ohne geblendet zu werden. Ein Mann ging hindurch. Sein Kopf war eine riesige Soldatenflöte, die in seiner Luftröhre stak. Und wenn er atmete, sang die Flöte. Und sie sang: Ognibene – Caracosa.]²⁰

14 Vgl. Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*. Göttingen 2015, S. 31.

15 Die Stilisierung des kirchlichen Raumes zum Ort der sinnlichen Offenbarung erneuernder Naturkräfte findet sich unter eindeutig säkularen Vorzeichen beim Jugendstil-Autor Max Dauthendey; siehe dazu Dominik Jost: „Jugendstil und Expressionismus“. In: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern u. München 1969, S. 87-106, hier S. 93-98.

16 Bernd W. Seiler nimmt an, dass die Flagellantenmotivik in Heyms zwischen 1905 und 1908 verfasstem Drama *Arnold von Brescia* von Doves Roman angeregt wurde (vgl. Bernd W. Seiler: *Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar*. München 1972, S. 233). Auch hier erscheint die Geißelung als pervertierte Spielart der Sinnlichkeit (Georg Heym: *Arnold von Brescia. Trauerspiel in fünf Akten*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 417-546, hier S. 487-488).

17 Vgl. Martens: *Expressionismus und Vitalismus*, S. 182-188.

18 Georg Heym: *Versuch einer neuen Religion*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 164-172.

19 Zu den Erlösungsvorstellungen des expressionistischen Vitalismus siehe Krause: *Expressionismus*, S. 110-129.

20 Georg Heym: *Skizzen*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 157-161, hier S. 158.

Die Skizze entwirft zunächst grotesk deformierte menschliche Körper, deren Qualitäten und Umgebungen bedeutsam kontrastieren. Die verdunkelte Stadt ist durch abstoßendes Geschrei einer Gemeinschaft kränklich gelber, übergroßer Personen gekennzeichnet, die im blendenden Blau-Grün erstrahlende, übergroße Natur durch die Flötenmusik eines einzelnen Mannes. Die Farbe der degenerierten Köpfe bringt den lebensfeindlichen Wirkungsbereich einer Opfer erheischenden, mythisch anmutenden Macht zum Ausdruck, während der künstliche Flöten-Kopf auf die Idee einer Versöhnung von Schönheit und Traurigkeit angesichts unglücklicher Liebe anspielt, die sich aber weder in der hässlichen Stadt noch im Bild einer übergroßen Querflöte retten lässt, die anstelle des Kopfes aufrecht in der offenen Luftröhre steckt. Der Flöten-Mann mag sich um eine Mimikry an die umgebende Schilf-Natur bemühen, doch sein verstörender Anblick bricht jede tröstende Illusion ihres Gelingens. Heym streicht die Passage über das Leben hinter dem Straßeneende jedoch wieder durch und führt den Entschluss des Erzählers, sich verbrennen zu lassen, auf die Rede eines Betrunkenen zurück, der vereinsamt mit Bäumen und Dingen spricht und seinen Rausch als Flucht vor dem Gefühl rechtfertigt, nicht geliebt zu werden.

Die Streichung des ‚Ognibene – Caracosa‘-Motivs mag der Rücksicht auf das Lesepublikum geschuldet sein: zwar sind die Motive jener beiden Absätze wie in einem Prosa-gedicht zu einem stimmigen Kontrast gefügt, doch die Anspielung auf Doves Roman bliebe für die meisten Leser obskur.²¹ Die Kritik des Versuchs, aus Mangel an Liebe in poetisch illusionierte Weltbezüge zu fliehen, wird stattdessen aus der Sicht eines Betrunkenen entwickelt, der seiner avitalen Verfassung auch im Rausch nicht entgeht: Seine entgrenzte Wahrnehmung ist nicht ansprechend, das Blanke und Klare dessen, was er sieht, bildet einen beklagenswerten Kontrast zur eigenen Verfassung, und im Gespräch mit den stummen Dingen bleibt er allein und wünscht sich, die Zeit würde stillstehen:

Hört ihr, wie der Wind pfeift. Ihr habt eine kalte Faust, Wind. Ihr setzt rote Nasen auf.

Kurzum, habe ich nicht recht Herr Mond, Herr gelber Puffärmel, Herr Laterne, Herr Einauge.

Ihr seid auf den Tisch geworfen, wie ein Eierkuchen.

Ach Ihr, Ihr bleibt immer blank, immer klar. Ihr waret vielleicht schon einmal grau, wie ein Streusandglas voller Jahre.

Ach ich bin hier ganz allein. Warum darf es überhaupt Nacht werden. Mindestens sollte die Zeit bei Mitternacht aufhören. Denn was nachher kommt zwischen Mitternacht und erstem Hahnenschrei –

Würde mich ein Mädchen lieben, wäre ich nie so betrunken. Herr Ulme, Herr Marktbrunnen.²²

Der gestrichene Befund, dass poetische Tröstungen im Geiste eines skeptisch gebrochenen Lebenskults der Jahrhundertwende in eine absurde Selbstentfremdung münden, wird mit der expressionistischen Zeitdiagnose überboten, dass sich der Vitalitätsverlust im mythisch anmutenden Bann eines fremdbestimmten Großstadtlebens weder in der Liebe noch im Rausch überwinden lässt. Im Kontext von Heyms Lyrik hat Silvio Vietta jene mythischen Mächte als Allegorien für Verdinglichungseffekte gedeutet, die von den ungesteuerten Prozessen des beschleunigten Großstadtwachstums im Deutschland der 1910er Jahre ausgehen.²³ Der gelebte Raum der Großstadt wandelt sich unter den Bedingungen erhöhter Mobilität, des Wachstums unwirtlicher, industriell

²¹ Am 17.07.1905 notiert Heym in seinem Tagebuch, dass Doves *Caracosa* „garnicht so bekannt und beliebt“ sei (Georg Heym. Bd. 3, S. 33).

²² Georg Heym. Bd. 2, S. 159.

²³ Vgl. Silvio Vietta u. Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. München 1975, S. 49-61.

geprägter Viertel und der Zunahme der Bevölkerungsdichte auf Weisen, welche Ansprüche auf selbstbestimmtes Handeln durchkreuzen, und die Häufung schockhafter sinnlicher Reize als Folge neuer Transporttechniken, der Beleuchtung, der Reklame und der massenmedialen Kommunikation überlastet das wahrnehmende Bewusstsein auch in Bezirken des Amusements. Die Bilder unausweichlicher Nähe zu abstoßend depersonalisierten Mitmenschen und die Personifizierung der Dinge in Heyms Grotteske sind typisch für die Darstellung der Großstadt im zivilisationskritischen Expressionismus.

In seiner nachgelassenen Schrift *Eine Fratze* (1911) konstatiert Heym einen umfassenden Wertezerrfall, dem er den trotzig-heroischen Gestus des Weiterlebens im Namen eines schlechthin „Unbekannten“ entgegenhält.²⁴ Der Betrunkene drückt zwar keine heroische Haltung aus, doch die ästhetische Negation seines avitalen Daseins stützt sich ebenfalls auf Werte, die in der wissbaren Welt nicht Fuß fassen können. Im Zusammenhang des umfassenden Verlusts positiv bestimmbarer Orientierungen entbehrt das Projekt der getarnten Freisetzung von Vitalität, von dem sich das verfremdete ‚Ognibene – Caracosa‘-Motiv kritisch distanziert, von vornherein der Grundlage. Heym vertritt – bei aller gelegentlichen Feier der Liebe und des Heroismus – oft einen skeptischen Expressionismus, der den Verlust der Fähigkeit zur Selbstbestimmung durch anonyme Zwänge, die aus ungesteuerten Folgen des Denkens und Handelns in der modernen Zivilisation resultieren, als Entfremdung von einer verborgenen metaphysischen Substanz des Bewusstseins darstellt,²⁵ und was verborgen bleibt, entzieht sich auch der verdeckten Realisierung.

3. *Bagrow*

In Heyms Frühwerk finden sich sowohl Verschwörer, die – bei allem möglichen Erfolg – unter einem unerfüllten Leben leiden, als auch enthusiastische Revolteure, die ihre anti-vitalen Gegner indessen nicht bezwingen. Zwischen unerfüllter Tarnung und offenem Aufruhr bietet sich kaum Spielraum für eine verdeckte Freisetzung von Vitalität. Heyms spätes Prosastück *Bagrow*, dessen Handschrift darauf schließen lässt, dass es sich „um den ersten Teil einer längeren Erzählung“ handelt,²⁶ die er nicht mehr ausgeführt hatte, kompliziert jenes Muster: Der Attentäter Bagrow, der unter dem Entzug von Lebensfülle leidet, versucht vergeblich, am Habitus eines Mitverschwörers die Spuren einer gut getarnten Genialität abzulesen. Die Erzählung verarbeitet einen aktuellen zeitgeschichtlichen Stoff:

Am 14. September 1911 wurde der russische Ministerpräsident Stolypin, als er mit dem Zaren einer Opernaufführung in Kiew beiwohnte, durch einen Pistolenschuß schwer verletzt und starb wenige Tage darauf. Der Attentäter, ein Rechtsanwaltsgehilfe namens Bagrow, wurde am 25. September hingerichtet. Über die Gründe des Attentats gibt es keine zuverlässigen Nachrichten. Die Ochrana (Geheimpolizei), in deren Dienst Bagrow seit 1906 gestanden haben soll, hat sich offenbar darum bemüht, die tatsächlichen Zusammenhänge nicht an die Öffentlichkeit dringen zu lassen. Heyms Prosastück [...] entstand 1911 und geht auf Presseberichte zurück.²⁷

Kuljabko, der Leiter der Ochrana in Kiew, hatte laut Pressebericht des *Berliner Tageblatts* vom 25. September ausgesagt, Bagrow habe zwei Revolutionären, die

²⁴ Georg Heym. Bd. 2, S. 173f., hier S. 174.

²⁵ Krause: *Expressionismus*, S. 107-109.

²⁶ Seiler: *Die historischen Dichtungen Georg Heyms*, S. 303.

²⁷ Ebd.

Stolypins Äußeres studieren wollten, um ein Attentat vorzubereiten, mit Hilfe der Ochrana Zugang zur Oper verschafft;²⁸ tatsächlich war der Anschlag aber wohl bereits für die Aufführung geplant.

Heyms Prosastück handelt vom Vorabend des Attentats, an dem der mutmaßliche Lockspitzel Murawjew (bei Heym ‚Murawiew‘ geschrieben) im Büro Kuljabkos stirbt; die Presseberichte über den Vorfall können nicht klären, ob er Selbstmord beging, um sich seinem Auftrag zu entziehen, den Anschlag auf Stolypin auszuführen, oder ob er von der Polizei entwapfnet und erschossen wurde, um das Attentat zu verhindern. Heyms Murawiew folgt Bagrow und einem Mitverschwörer namens Robotnikow, die ihn als designierten Attentäter Stolypins an die Ochrana zu verraten scheinen, in Kuljabkos Büro, und um seiner Verhaftung zu entgehen, erschießt er sich dort. Die drei Agenten haben diese Szene einschließlich der Selbsttötung jedoch einvernehmlich inszeniert, damit die Ochrana glaubt, das geplante Attentat sei nun geplatzt, und ihr Leiter Kuljabko wird in seiner Illusion bestärkt, Robotnikow werde dessen Ausführung übernehmen. Der karrieristische Polizeichef will sich mit der Verhaftung des Robotnikow zu einem späteren Zeitpunkt die Beförderung zum Generalmajor verdienen und wird von Bagrow doppelt getäuscht; während Kuljabko meint, Bagrow wolle mit dem Verrat an Murawiew und Robotnikow in den Rang eines Polizeidirektors aufsteigen, plant Bagrow von Anfang an, Stolypin zu töten, und zu diesem Zweck will er die Kiewer Ochrana mitsamt ihrem Leiter mit einem Scheinverrat in Sicherheit wiegen. Die List gelingt: Kuljabko, der Bagrow als Mitstreiter auf seiner Seite wähnt, gibt ihm Eintrittskarten für die Opernaufführung und legt so unfreiwillig den Grundstein für Stolypins Ermordung.

Bagrow, der das Ideal eines genialen revolutionären Heldentums hegt, macht die ständige Verstellung im Alltag zu schaffen: „Er wollte sich nicht verraten. Man mußte vorsichtig sein. So sehr war er nicht mehr Herr seiner selbst. Mein Gott, er zitterte immer“.²⁹ Als ihm in seinem Büro ein Telegramm zugestellt wird, von dem er zu Recht glaubt, dass es den verschlüsselten Auftrag zum Mord an Stolypin enthält, bereitet es ihm Mühe, seinen inneren Zustand angesichts der Gewissheit, bald einen Menschen zu töten und anschließend hingerichtet zu werden, vor den Mitarbeitern zu verbergen: „Er wußte nicht recht, was er sagte. Er achtete nur auf den Klang seiner Stimme, ob er natürlich schien, oder ob er Verdacht erregen mußte.“³⁰ Murawiew ist als Kontrastfigur zu Bagrow angelegt; ihm scheint die Verstellung mühelos zu gelingen, weil er so seine maskuline Natur verwirklicht:

Bagrow beneidete ihn. Ach, bei dem war alles so einfach. Jetzt ging er sterben, als wenn das so gar nichts wär. So einfach, aufstehen, seinen Revolver nehmen, sich von Kuljabko auf den Kopf zu sagen lassen: „Sie sind der Mörder, der morgen das Attentat ausführen soll“, und sich dann eine Kugel vor den Kopf schießen und umfallen wie ein Baum.

So würde der da es machen. Ja, das war noch ein Mann. Wie er da stand, und sich von Robotnikow verabschiedete, der seine Hände nicht loslassen wollte. „Na, wenn der da umfällt, Bruder, dann kommst du ran.“³¹

Im Unterschied zu Bagrow, der mit erratischen Gesten bei Mitarbeitern in seinem Büro den Eindruck erweckte, verrückt zu werden, verrät Murawiew keine Unsicherheit: „Bagrow beobachtete Murawiewes Gesichtszüge heimlich. Aber der hatte seine

28 Ebd., S. 305-306.

29 Georg Heym: *Bagrow*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 151-156, hier S. 151.

30 Ebd., S. 152.

31 Ebd., S. 153f.

Augen überall. Man konnte ihm wirklich nichts ansehen. Donnerwetter.“ Dennoch kommen Bagrow Zweifel an der Authentizität der darin scheinbar zum Ausdruck kommenden heroischen Gesinnung: „Oder ob er posierte? Dann war er einer der glänzendsten Schauspieler.“³²

Und er dachte: „Es kommt für die Umwelt auf dasselbe heraus, ob das was man tut, wahr ist oder nur wahr scheint; der Eindruck entscheidet.“

Etwas an dieser Formulierung paßte ihm nicht. Er stieß sie wieder um. Er quälte sich mit einer neuen ab. Schließlich wollte er diesen Gedanken ganz von sich stoßen. Aber er kam immer wieder. Ach mein Gott, ich werde verrückt, wiederholte er sich.³³

Bagrow versucht, den Zweifel am Augenschein im Vertrauen auf momentane sinnliche Gewissheiten zu neutralisieren, kann ihn aber weder zurückweisen noch bestätigen. Als ihm Murawiew vor Kuljabkos Büro eine Brosche mit der Bitte übergibt, sie als „kleines Andenken“ seiner Schwester zu geben, denkt er: „Er posiert also doch.“³⁴ Die zeitliche Abstimmung und das Untertriebene dieser Geste scheinen auf eine Inszenierung von Größe zu verweisen, mit der die Angst vor dem gewissen Tod überspielt werden soll:

[...] Da schaute eben der Eselsfuß unter der Löwenhaut vor.

Aber wenn er nun doch ein Kind war, ein Genie, ein Heros. Ach vielleicht war er beides, eine seltsame Mischung, von einem Feigling, der sich *in* der Rolle eines Helden gefiel, und von einem wirklichen Helden.³⁵

Auch Bagrows Versuch, das Nacheinander überzeugender und zweifelhafter Eindrücke als stimmigen Ausdruck ambivalenter Charakterzüge zu denken, bleibt bloße Spekulation. Eine Lebensführung, die sich der Verstellung widmet, um unter dem Opfer des eigenen Lebens den Träger einer entfremdenden Macht zu töten, gibt nach außen hin nicht zu erkennen, ob sie sich aus einem naturwüchsig belebten Zustand speist oder ihr Heldentum lediglich inszeniert. Der Versuch, die Authentizität verschwörerischer Handlungen am Habitus eines Akteurs abzulesen oder mit dem eigenen Habitus zu bekräftigen, muss scheitern: „Ob sie ihm mißtrauten. Er mußte sich reinwaschen, um Gottes willen nur nicht dieses Mißtrauen.“³⁶ Bagrow scheint – wegen seines früheren Verrats an Mitstreitern oder angesichts seiner skeptischen Erwägung der Unmöglichkeit reiner Motive – Grund zu haben, mögliche Zweifel an seinen revolutionären Zielen abzuwenden. Kuljabko hingegen meint, der getarnten Persönlichkeit Bagrows unverzerrt bei der Arbeit zusehen zu können, täuscht sich aber – und stinkt dabei „nach Zwiebel“,³⁷ mit dem Geruchsmotiv wird eben die Figur, die meint, den inszenierten Augenschein zu durchschauen, als besonders abstoßend dargestellt. Die Erzählung problematisiert den Versuch, sich aus der Perspektive einer umfassend verunsicherten Maskierung einer ungekränkten Vitalität hinter den getarnten Handlungen eines Mitverschwörers zu vergewissern, und auf diese Weise nimmt Heym zu aktuellen Diskussionen über Bagrows Stellung. Heym führt die undurchsichtige Rolle, die der historische Attentäter als Verschwörer und *agent provocateur*

³² Ebd., S. 154.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 155.

³⁶ Ebd., S. 154.

³⁷ Ebd., S. 155.

gespielt hatte, auf revolutionäre Absichten zurück, die sich gegen lähmende Selbstzweifel behaupten müssen.

Stolypins Agrarreformen durchkreuzten Interessen der Sozialrevolutionäre, weil sie eine soziale Spaltung bäuerlicher Schichten begünstigten, und wurden von einer Friedenspolitik flankiert, die Teilen des militärischen Establishments zuwider war. Vor dem Hintergrund dieser Spannungen ist über eine Begünstigung oder Initiierung des Attentats durch die Geheimpolizei spekuliert worden.³⁸ In der Zeitschrift *Jugend* erschien nach dem Anschlag die Karikatur *Russisches System* von Friedrich Heubner, in der ein russischer Polizist einem Revolutionär zuruft: „Was, gestohlen hast und umgebracht auch schon! Du bist mein Mann! Du kommst sofort unter die Geheimpolizei und zwar direkt zum Schutze des Zaren!“³⁹ Als mögliche Quelle Heyms erwägt Bernd W. Seiler einen Artikel von Franz Pfemfert in der Zeitschrift *Die Aktion* vom 25. September 1911.⁴⁰ Dort wird Bagrow als Lockspitzel im Dienst der Ochrana dargestellt, der den Vorwand zu verschärften Maßnahmen gegen Revolutionäre liefern sollte; der letztlich tödliche Schuss auf Stolypin sei von der Polizei indessen nicht geplant gewesen und verdanke sich dem Übereifer des Agenten. In Heyms Erzählung entspringt die Tötung jedoch keinem Fehlgriff aus Übereifer, sondern ist von vornherein geplant.



38 Auch die jüngere historische Forschung hat einschlägige Mehrdeutigkeiten nicht auflösen können: „In truth, we do not know what“ Bagrow „was planning to do, and it is conceivable that he himself did not know“ (Abraham Ascher: *P. A. Stolypin: The Search for Stability in Late Imperial Russia*. Stanford 2001, S. 378; siehe ebd., S. 161, zu Lenins Opposition gegen Stolypins Reformen, und ebd., S. 384-386, zur Hypothese, das Attentat sei ein Anschlag der politischen Rechten gewesen; Ascher kann entsprechende Verschwörungstheorien nicht bestätigen).

39 In: *Jugend*. 1911 (Jg. 16), Nr. 40, S. 1080. Siehe https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1911_2/0391, Zugriff 29.07.2020.

40 Vgl. Seiler: *Die historischen Dichtungen Georg Heyms*, S. 304f.

Heyms revolutionär ausgerichtete Bagrow-Figur passt eher zur Sicht des Anarchisten Erich Mühsam, der in diesem Attentat ein „Signal zu neuem Anmarsch auf dem Wege der Revolution“ erblickte.⁴¹ Bei allem Verrat, den er in seiner Verbindung mit der Och-rana an Einzelnen begangen haben mag, habe Bagrow mit dem Schuss auf Stolypin letztlich eine reine Gesinnung unter Beweis gestellt:

Dass er mit der verworfenen Horde, die in Russland unter dem Namen politische Polizei über die Gesinnungsreinheit der Menschen wacht, Verbindung hatte, scheint ja der Fall zu sein. Wie weit er die Verräterei gegen seine Freunde trieb, lässt sich vorläufig nicht übersehen. Da er eben sein Leben für die Sache der Freiheit gelassen hat, mögen psychologische Erörterungen beiseite bleiben. Sicher ist, dass das schwere Werk, das er auf sich nahm und mit erstaunlichem Mut ausführte, nur in heiliger Begeisterung für eine Idee reifen konnte. Bagrow hat sich mit seiner Tat auf das Vernehmlichste aus der Gemeinschaft des Lockspitzel-Gesindels, auf dem die Sicherheit des russischen Staates beruht, losgesagt, er hat, was er vorher gefehlt haben mag, mit dem Tode bezahlt, und darum soll sein Name im Gedächtnis freiheitlicher Menschen in Ehren fortleben.⁴²

Es gibt keinen Beleg für Heyms Lektüre von Mühsams Aufsatz, und über persönliche Kontakte der beiden lässt sich nur spekulieren. Emmy Ball-Hennings zufolge besuchte Heym öfter das Münchner Lokal *Simplicissimus*, das unter anderem von Erich Mühsam frequentiert wurde;⁴³ am 16. und 17. November 1911 und einige Tage danach war Heym in München,⁴⁴ und auch zur Jahreswende war er dort.⁴⁵ Mitte November 1911 war Mühsam aber in Berlin; die Silvesternacht verbrachte er zwar im *Simplicissimus*, wo er und Heym sich hätten treffen können,⁴⁶ doch dass Heym noch 1912 am Bagrow-Stoff gearbeitet hätte, ist nicht verbürgt. Jedenfalls berühren sich Heym und Mühsam in der Bereitschaft zur spekulativen Einfühlung in einen Attentäter, dessen sozialrevolutionäre Zielsetzung – anders als bei Pfemfert – außer Zweifel steht; Heym stellt die psychologische Dimension, die bei Mühsam ausgeklammert wird, indessen in den Vordergrund, und er problematisiert dabei den Glauben an eine heilige Begeisterung des Attentäters.

Heyms Notizen zur unausgeführten Fortsetzung der Erzählung heben Bagrows starke Zweifel hervor, ob er Stolypin töten darf und soll. Heyms Bagrow ist kein begeistert tatkräftiger Mensch, dessen vitale Energien nur darauf warteten, sich im rechten Augenblick in heroischer Größe zeigen zu können; vielmehr sieht er sich schon am Vorabend des Attentats als Gefangenen und wird sich des bevorstehenden Verlusts seiner Freiheit bewusst:

Alles was er zum letzten Mal tat. [...] Abschied von seiner Freundin. Will ihr was mitbringen. Kehrt wieder um. Geht allein durch die Straßen. Sein letztes Glück dieser einsame Spaziergang. [...] Aber wie kann ich meinen Schmerz an anderen auslassen. Ja hätte ich eine große Seele. Aber ich habe keine große Seele, mein Gott, ich bin ein armer Russe, ein armer Leidender, etwas Getriebenes [...].⁴⁷

41 Erich Mühsam: „Bemerkungen“. In *Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit*. 1911 (Jg. 1), Nr. 7, S. 110-112, hier S. 110.

42 Ebd., S. 110f.

43 Aus einem Brief vom 6.2.1946 von Emmy Ball-Hennings. In: Karl Ludwig Schneider u. Gerhard Burckhardt: *Georg Heym. Dokumente zu seinem Leben und Werk*. München 1968, S. 89-90, hier 89; siehe ebd., S. 555, zu den Besuchern des Kabarett.

44 Vgl. Schneider (Hrsg.): *Am Ufer des blauen Tags*, S. 183 u. 192.

45 Vgl. ebd., S. 191 u. 194.

46 Vgl. Volker Griese: *Erich Mühsam Chronik: Leben, Werk, Wirkung*. Norderstedt 2019, S. 145 u. 150; Schneider (Hrsg.): *Am Ufer des blauen Tags*, S. 191.

47 Seiler: *Die historischen Dichtungen Georg Heyms*, S. 304.

Als erfolgreicher Attentäter wird Bagrow seine Zweifel an seinem Plan überwinden, doch in den Notizen deutet nichts darauf hin, dass er mit der Tat über seine Seelenschwäche hinauswächst. Einerseits stellt sich Heym gegen die Ansicht, Bagrow sei ein bloßer Spitzel gewesen, dem nur ein Fehler unterlaufen ist; andererseits zeigt Heym einen Revolutionär, der unter unabweisbaren und unüberwindlichen Selbstzweifeln leidet.

Martens zufolge interessiert sich Heym für Aufruhr und Revolution als Beispiele des spontanen Aufbruchs zu einem „bewegten, tatvollen Dasein“, dessen gesteigertes Lebensgefühl als Offenbarung einer sinnstiftenden Ursprungsmacht gelte. Dieser Zugang zur Revolutionsthematik sei typisch für den Expressionismus: „[...] immer wieder steht die Loslösung von einer lebenshemmenden Umwelt oder deren Vernichtung im Vordergrund, während das Ziel dieses Aufbruchs nur in verschwommenen Umrissen oder überhaupt nicht in Erscheinung tritt“.⁴⁸ Bei Heym zeigt sich schon 1909 ein vitalistisches Revolutionsverständnis; so klagt er über „Faule Zeiten, wo der bleierne Frieden / Alles Schöne schon mit Staub umzogen, / Wo erstickt sind großer Taten Wogen. / Barrikaden, wird man euch noch schmieden?“ Wolfgang Rothe führt diese Zeilen als Beleg für den Wunsch der Expressionisten nach dem Aufbruch zu einem befreiten Dasein durch eine „humane und menschliebende Tat“ an.⁴⁹ Noch am Tag nach dem Attentat auf Stolypin notiert Heym in seinem Tagebuch den Wunsch nach enthusiastischer Hingabe an eine Revolution, „wo ich mit Anstand hätte mein Leben lassen können“.⁵⁰ Mit *Bagrow* setzt Heym seine Arbeit an sozialrevolutionären Stoffen fort, ohne die aufrührerische Tat zum Aufbruch zu stilisieren. Freilich wissen wir nicht, ob sich Heyms *Bagrow* bei einer weiteren Ausarbeitung im Augenblick des Attentats im Bann der Eruption von Vitalität vielleicht doch noch als bewegter Held entpuppt hätte, oder ob es nur zu einer leidenschaftslosen Hinrichtung gereicht hätte.⁵¹ Der Versuch, an einem Mitverschwörer, der aus Überzeugung für die Freiheit kämpft, die verdeckte Freisetzung von Vitalität abzulesen, wird aus der Perspektive einer umfassenden Verunsicherung über den eigenen Selbstwert jedenfalls grundlegend problematisiert.

4. Getarnte Vitalität: vom scheiternden Projekt zur vergeblichen Illusion

In der nachgelassenen Erzählung *Die Novella der Liebe* (1907) hatte Heym eine Liebe gefeiert, deren sexuelle Energien bei heimlichen, anfangs noch keuschen Zusammenkünften schließlich zum erfüllenden Durchbruch kommen. Die mit List und Betrug in einer verständnislosen religiösen Mitwelt behauptete Liebe zieht die Geburt eines Kindes nach sich, an der die Mutter, die das Neugeborene aus Scham und Verzweiflung tötet, stirbt; der entlarvte Vater des Kindes wird schließlich von einer

⁴⁸ Martens: *Vitalismus und Expressionismus*, S. 250.

⁴⁹ Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt am Main 1979, S. 130 u. 131.

⁵⁰ *Georg Heym*. Bd. 3, S. 164; vgl. dazu auch Heyms Gedicht *Alle Alchimisten brennen voll Rauch ...*. In: *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*. Bd. 1: *Lyrik*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg u. München 1964, S. 354f., hier S. 354.

⁵¹ In einer anderen Prosaskizze scheint eine „Krisis“ der „Mutlosigkeit“ zumindest zeitweilig abrupt überwunden zu werden (Heym: *Skizzen*, S. 159f., hier 160); allerdings geht dieser Wandel mit dem Wechsel der Erzählperspektive von der dritten zur ersten Person einher.

erregten Menge von einem Turm geworfen, vergewissert sich aber noch im Fallen der Macht der „großen – herzbezwingenden und vernichtenden“ Liebe.⁵² Seine in getarnter Form wenigstens zeitweilig freigesetzte Vitalität wird am Ende der Erzählung noch im Augenblick des Todes uneingeschränkt bejaht. Gewiss, noch im späten Werk feiert Heym die belebte Erfüllung in Liebesverbindungen am Rande oder außerhalb der menschlichen Gesellschaft,⁵³ die aber keine Verstellung mehr erfordern.

Ab 1911 wird bereits die Idee der getarnten Freisetzung von Vitalität zum Problem. Der Betrunkene in der grotesken Prosaskizze ist so orientierungslos, dass für die poetische Bejahung des verdeckten Festhaltens an einem gescheiterten Liebeswunsch kein Raum mehr bleibt, und Bagrows verkappter Freiheitskampf verfehlt die Lebensfülle, in deren Namen er gern kämpfen würde, so umfassend, dass er unfähig ist, seine Mitwelt im Lichte jener Idee zu deuten. Als Bagrow heimlich die Hand des Murawiew, der auf einem Lumpenwagen abtransportiert wird, wie zum Abschied noch einmal ergreift, fühlt er nur die Starre des Toten.⁵⁴ In seinem Dramenfragment *Lucius Sergius Catilina* hatte Heym schon 1908 einen Verschwörer dargestellt, der unter dem Entzug von Vitalität leidet:

Ach genießen. Genießen.

Einmal eine reine Freude fühlen dürfen, einmal wie ein Knabe sein, da das Wunder zu erleben, einmal eine Nacht lang vor Glück nicht schlafen können. Übersättigter Verstand, der immer das schale Ende aller Dinge sieht.⁵⁵

Catilina leidet unter dem ernüchternden Bewusstsein der Vergänglichkeit des Ruhms, den er anstrebt, sowie am Missverhältnis seiner Ziele und Mittel: „Und wieviel Qualen müssen unsern Ruhm aufwiegen.“⁵⁶ Auf ähnliche Weise leidet auch der Attentäter Gylippos in Heyms Drama *Der Feldzug nach Sizilien* (1910) an einem Mangel an Leidenschaft: „Ich habe solchen Hunger nicht nach ihr, / Wie oft von dieser Stunde ich gemeint. / [...] / Ich will ihn töten, denn umsonst nicht will ich / Mein Leben dieser Tat geopfert haben.“ Er erkennt auch den Antagonismus von Tarnung und Vitalisierung: „Ich will die Stunde nicht verziehen lassen, / Dafür ich manches Jahr der Erde Freude, / Wein, Weib, Musik und Freund für nichts geachtet / Und gern verschmäht.“⁵⁷ Bagrow leidet indessen nicht an der Entkräftung seiner Wünsche oder dem Aufschub von Erfüllung: nicht Velleität und Askese sind sein Problem, sondern der Zwang zur umfassenden Selbstkontrolle als Folge seiner Unsicherheit über die Wirkung seines verstellten Handelns – und der daraus erwachsende Entzug von Spielräumen erfüllender Spontaneität. Das Thema dekadenter Willensschwäche weicht der expressionistischen Diagnose des Zerfalls eines kohärenten Bewusstseins unter unpersönlichen Zwängen, die sich gegenüber dem Willen der Beteiligten selbstständig haben und diesen durchkreuzen. Ähnlich geht es dem Betrunkenen in Heyms grotesker Prosaskizze: Das Stadtleben wird von anonymen Prozessen der sozialen Entfremdung heimgesucht, die so umfassend ist, dass es keinen Sinn mehr

⁵² Georg Heym: *Die Novella der Liebe*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 100-105, hier 105.

⁵³ Georg Heym: *Der Höhenmesser zeigte... u. Das Geheimnis der Liebe*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 145f. u. S. 146-148.

⁵⁴ Heym: *Bagrow*, S. 156.

⁵⁵ Heym: *Lucius Sergius Catalina*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 655-666, hier S. 661.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Georg Heym: *Der Feldzug nach Sizilien*. In: *Georg Heym*. Bd. 2, S. 185-334, hier S. 331.

gibt, der sich – wenn auch vergeblich – ins verdeckte Handeln retten ließe. In den hier besprochenen Prosatexten von 1911 versucht Heym, ein Thema, das ihn schon in seiner frühen Schaffensphase beschäftigt hat, in den Horizont einer expressionistischen Zivilisationskritik einzuholen, was ihm im *Bagrow*-Fragment gelungen ist: Der Versuch, sich einer sinnentleerten sozialen Welt der normativ entgrenzten Konkurrenz um Macht dem Schein nach anzupassen, um eine Gelegenheit zu finden, mit der Tötung ihrer Machttäger ihre Grundlagen zu zerstören, erzwingt einen kontrollierten Selbstbezug, der den Zugang zu eben derjenigen ungekränkten Subjektivität, die das verstellte Handeln befreien will, verlegt. Aus der Perspektive einer umfassend funktionalisierten Praxis, die sich nur noch am Tauschwert der gelungenen Anpassung an fremdbestimmte Zwänge ausrichtet, gibt es keine ungezwungene Subjektivität, die sich in offener oder verdeckter Form im Handeln zeigen könnte; wird die Gültigkeit einer solchen Praxis davon abhängig gemacht, dass sie das zugrunde liegende Ethos zumindest intrasubjektiv glaubwürdig zum Ausdruck bringt, erliegt der Akteur einem unbegriffenen Zwang zur grundsätzlich scheiternden Selbstvergewisserung.⁵⁸ Martens und Rothe betonen zu Recht, dass eine gewichtige Reihe von Texten des Expressionismus mit messianischem Pathos das revoltierende oder revolutionäre Handeln zur Manifestation der erlösenden Substanz menschlicher Freiheit stilisiert, und auch Heym neigt immer wieder einmal zu dieser Position. *Bagrow* bringt diesen Messianismus aus der Sicht eines skeptisch ausgerichteten Expressionismus jedoch zum Scheitern, und als Beitrag zur Kritik selbsterstörerischer Formen des politischen Widerstands gegen Fremdbestimmung ist dieser Text bislang zu Unrecht vernachlässigt worden. Man braucht dem Vitalismus, der diese Kritik leitet, nicht zuzustimmen, um die genaue Auslotung seiner Aporien im Kontext einer Verschwörung, die sämtliche Kräfte des Akteurs absorbiert, aus dem historischen Abstand heraus kritisch zu würdigen.

58 Zur Kritik des Expressionismus an zeitgenössischen Spielarten fremdbestimmter Funktionalisierung siehe Krause: *Expressionismus*, S. 88-106.

Liebes Leben. Formen des erotischen Vitalismus in Georg Heyms nachgelassener Kurzprosa

Heyms Prosatexte *Die Novella der Liebe* (1907), *Kleines Viaticum für eine Dame* (1910/11), *Der Höhenmesser zeigte...* (1911) und *Das Geheimnis der Liebe* (1911)¹ befassen sich mit Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Liebe zwischen Mann und Frau. Sie thematisieren dabei, in unterschiedlicher Gewichtung, sinnlich-erotische Bedürfnisse und Erlebnisse sowie gesellschaftliche und moralische Normen, denen das Handeln der Liebenden unterliegt oder die von ihnen überschritten werden. Mit dieser Themenwahl haben die Texte aus Heyms Nachlass sicher an der „erotischen Rebellion“ der literarischen Bohème im frühen 20. Jahrhundert teil.² Zugleich verknüpfen sie die ‚erotische Rebellion‘ mit vitalistischen Denk- und Ausdrucksformen, wodurch sie sich mit dem literarischen Expressionismus verbinden lassen.³ Wie stark Heyms literarisches Werk von vitalistischen Gedanken und Bildern geprägt ist, ist seit Gunter Martens’ Untersuchung bekannt.⁴ Im hier untersuchten Nachlasskorpus bilden Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau einen vitalistischen Topos: Die erotische Liebe erscheint als lebenssteigernde Erfüllung sinnlicher Bedürfnisse, zugleich als vitalisierte Todesmacht; beide Erscheinungsformen des erotischen Vitalismus werden als sinnhafter Ausdruck und Beglaubigung des machtvollen Lebensprozesses gedeutet. Hermann Korte warnt davor, vitalistische Perspektiven bei Heym bereits als politische oder gesellschaftliche Kritik zu begreifen.⁵ Dennoch, so die hier verfolgte These, kann man den sich in diesen Nachlasstexten manifestierenden erotischen Vitalismus als Herausforderung an die lebensunterdrückenden Wertvorstellungen der zeitgenössischen Kultur, v.a. die Normen der bürgerlichen Sexualmoral, verstehen. Ein Blick auf die Frauen- und Männerbilder in diesen Texten soll darüber hinaus zeigen, wie der antibürgerliche erotische Vitalismus mit Geschlechterstereotypen umgeht und ob seine Ausdrucksformen in der Nachlassprosa auch ästhetische Konventionen herausfordern.

1 Zitate aus diesen Texten werden unter Angabe der Seitenzahl nachgewiesen: Georg Heym: *Prosa und Dramen. Gesamtausgabe*. Bd. 2: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Ellermann 1962. – *Die Novella der Liebe*, S. 100-105; *Kleines Viaticum für eine Dame*, S. 106-110; *Der Höhenmesser zeigte...*, S. 145f.; *Das Geheimnis der Liebe*, S. 146-148.

2 Vgl. Hiltrud Gnüg: „Erotische Rebellion, Bohememythos und die Literatur des Fin de siècle“. In: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890-1918*. Hrsg. v. York-Gothart Mix. München/Wien 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 257-271.

3 Zur Bedeutung des Vitalismus für den Expressionismus s. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar 2002 (Sammlung Metzler, Bd. 329), S. 49-60.

4 Vgl. Gunter Martens: *Expressionismus und Vitalismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart [u.a.] 1971, S. 18-257.

5 Vgl. Hermann Korte: *Georg Heym*. Stuttgart 1982 (Sammlung Metzler, Bd. 203), S. 22f.

Fatale Macht des Eros

Die Novella der Liebe (1907) ist der früheste Text des Korpus und weist einen abgeschlossenen Handlungsbogen auf. Heym befasst sich hier wie in anderen Teilen seines Werkes mit einem Stoff aus der italienischen Renaissance. Die Novelle, die Anfang des 16. Jahrhunderts in Bologna spielt, erzählt eine tragische Liebesgeschichte, bei der das junge Paar, Serafina da Frenta und Julio Lanza, zu Tode kommt. Serafinas Bruder Giovanbattista, der nicht in der Lage gewesen ist, seine Schwester vor der ‚Entehrung‘ und dem Skandal zu schützen, nimmt sich beim Duell mit Julio auf spektakuläre Weise das Leben. Der Text führt die Protagonisten als Kinder des Gefängnisaufsehers (Serafina und Giovanbattista) bzw. Studierende des Kirchenrechts (Giovanbattista und Julio) ein, wodurch er ihre Handlungen mit Fragen der Geltung und Durchsetzung weltlicher und religiöser Handlungsmaßstäbe verknüpft; die ungestüme Liebesbeziehung bildet eine transgressive Überschreitung derartiger Normen und endet daher tödlich, wird aber insgesamt als Ausdruck des ‚Lebens‘ gerechtfertigt.⁶

Während Serafina klischeehaft als begehrenswerte Schönheit erscheint, ist Giovanbattista ein eher stiller Einzelgänger, der sich seinen Studien widmet; dass er seine Schwester „wie seinen Augapfel“ (100) behütet, beschreibt der Text als Ausdrucksform seiner „Liebe“ zu ihr; der Bruder ist scheinbar zu keiner eigenständigen Beziehung zum anderen Geschlecht fähig und erweist sich auch in der Beschützerrolle als unzulänglich. Julio hingegen verkörpert den Typ des gut aussehenden, selbstbewussten Mannes, der es gewohnt ist, sinnliche Bedürfnisse rasch zu befriedigen. Schon beim Eintreffen in der Universitätsstadt hat er sich eine Liste begehrenswerter junger Frauen geben lassen. Während Giovanbattistas brüderliche Liebe von sinnlichen Bedürfnissen absieht, zieht in dem Moment, in dem Julios „Augen“ Serafina erblicken, „der allmächtige Eros“ in Julios Herz (100). „Aber Julio hatte schon [ihre] Augen gesehen. Sie schienen blau, wie die Adria an Sommerabenden, so blau und glänzend, daß Julio meinte [,] die Augen des Jesusknaben des Urbiners gesehen zu haben.“ (101) Der männliche Blick vergleicht Serafinas Augen mit der Natur und einem Kunstwerk, wobei letzterer sakralisiert und Genderverhältnisse umkehrt. Der Text bringt den weiblich-begehrenden Blick zur Sprache, wenn auch durch Julio perspektiviert als narzisstische Bestätigung männlicher Schönheit: „Und es war ihm auch nicht entgangen, dass sie [die Augen] einen Augenblick auf seinen braunen Locken [...] geruht hatten.“ (101)

Als Serafina eines Abends auf der Straße von drei angetrunkenen Studenten belästigt wird, ohne dass Giovanbattista sie beschützt, ergreift Julio die Gelegenheit, Serafinas Ehre zu verteidigen und sich dabei als tatkräftiger, kampffreudiger Mann zu bewähren. Sein derart bewiesener männlicher Heroismus (und, so vermutet man, sein von Serafina begutachteter Körper mitsamt Lockenpracht,) berechtigt ihn, Serafina nach Hause zu bringen, wobei die „Berührung ihres weichen Armes, den sie willig dem hilfsbereiten Julio überließ,“ diesem als „das höchste Glück“ erschien. (102) Dieser Kontakt führt zu einer spontanen Verabredung um Mitternacht, in deren Vorfeld

6 In dem Essay „Versuch einer neuen Religion“ (1909; in: *Dichtungen und Schriften*, S. 164-172) stilisiert Heym die vitalistische Weltanschauung zu einer Religion. Siehe hierzu Korte: *Georg Heym*, S. 83.

dem jungen Mann, wie es unpersönlich heißt, ein Gedicht „entsteht“, das seiner Liebe Ausdruck verleiht:

Ich liebe dich, wie ich den Abend liebe
 Das Meer, die Sterne, und das Flötenspiel
 Und langsam schwindet, wie im goldnen Siebe
 Durch dich mir alles, was mir sonst gefiel.

In mir sind tiefe Brunnen aufgegangen
 Die ich nicht kannte bis auf diesen Tag
 Und immer köstlicher erwächst mir das Verlangen
 Nach deinem Leib, so süß, dass ich's nicht fassen mag. (102)

Auf die Analogien, die Julios Liebe zu Serafina mit derjenigen zu Natur und Musik vergleichen, folgt eher unvermittelt die Sprache des Begehrens: Liebe spricht sich als körperliches Verlangen aus. Die Niederschrift der Sprache des Begehrens zeitigt unmittelbare Wirkung:

Während er noch schrieb, stand Serafina neben ihm und über seine Schultern gebeugt las sie seine Worte.
 Da kam auch über sie die Leidenschaft. Sie griff nach seiner Hand.
 Er sah auf, erkannte sie und erschrak vor Freude, und er warf seine Arme vor und küßte sie und sie ließ alles gern geschehen. (103)

Nachdem die beiden, von Leidenschaft überwältigt, eine Liebesnacht miteinander verbracht haben, werden sie sich der „Gefahren“ bewusst, die ihnen durch Vater und Bruder drohen, und überlegen, wie sie ihre Beziehung verheimlichen können. Auf Serafinas Vorschlag hin sucht Julio die Freundschaft zu Giovanbattista und damit zur Familie, wobei er allerdings versprechen muss, die sexuelle Beziehung zu Serafina abzubrechen. Diese Reaktion auf gesellschaftliche und moralische Zwänge ist ihrerseits moralisch fragwürdig. Die Liebenden können jedoch dem körperlichen Verlangen wiederum nicht widerstehen, und so wird „die Reinheit der Liebenden nach kurzem Liebeskampf“ zerstört, so dass die beiden in den folgenden Wochen und Monaten unter „Schmerz“ und „Scham“ (104) leiden. Die Novelle schaltet noch einmal eine Szene ein, in der die von einem Mann verfasste Schrift signifikant wird: Serafina, die sich „oft in dem Kerker des armen Königs Enzio“ aufhält, liest dort „im Stein die Worte des Gefangenen“, die sein qualvolles Leben beschworen. „Und sie schrie dann laut in dem einsamen unterirdischen Gewölbe: ‚Wie glücklich warst du, der du die Liebe nicht kanntest, Toter.‘“ (104) In einer Komplementärbewegung zu Julios Gedicht wird die leidende Geliebte mit einem eingekerkerten Mann identifiziert; erzwungene Entsagung paradoxerweise als Glück definiert. Serafina will durch Zerstörung der Inschrift „für den Augenblick ihre Schmach“ (104) abwaschen, doch misslingt der weibliche Versuch der Katharsis; hier wie im gesamten Text erweist sich die Schrift des Mannes als stärker.

Serafina gebiert einen Sohn, erdrosselt ihn und wirft den Leichnam in einen Brunnen (womit der Text ein Motiv aus Julios Liebesgedicht aufgreift), woraufhin sie ohnmächtig aufgefunden wird und am folgenden Tag stirbt. Wie in späteren expressionistischen Geburtsdarstellungen wird hier eine Affinität der Frau zu generativen Kräften der Natur angedeutet, doch die Kaltblütigkeit ihrer Handlungsweise steht in krassem Gegensatz zum natürlichen Mutterinstinkt. Da das Liebesverhältnis und seine Folgen nun publik geworden sind, fordert Giovanbattista Julio zum Duell, welches ausgerechnet in einer Kirche, einem sakralen Ort, stattfindet. Serafinas Bruder tötet allerdings nicht den Kontrahenten, sondern sich selbst, ohne dass der Text ein Motiv hierfür angibt. Julio hingegen steigert sich nach Giovanbattistas Tod in eine „sinnlose,

rasende Tollheit“, entweicht Altar und Hostien, „zerschmettert[] den Leib des Herrn“ (105). Der Text beschreibt die transgressiven, sakrilegischen Aktionen als emphatische Wiedergewinnung des Lebens, das Julio „in diesem Augenblick“ „aufs neu [sic] so süß [und] schön“ erscheint (105). Als Serafinas Vater und andere in die Kirche eindringen, entflieht Julio in den Kirchturm, wo ihn die Männer schließlich ergreifen und von der Brüstung in die Tiefe stürzen. Der Satzeschluss stilisiert die erotische Liebe zur vitalistischen Todesmacht: „Und im Fallen hörte in der Luft er das unbekannte und gewaltige Lied der großen, herzbezwingenden und vernichtenden Liebe.“ (105) Julios Wahnsinn und Todessturz erscheinen als letzte Konsequenz einer Transgression gesellschaftlicher Normen, werden als Intensivierung des ‚wahren‘ oder ‚echten‘ Lebens legitimiert. Damit nimmt Heym ein Motiv des Expressionismus vorweg, auch wenn er es hier noch in einen relativ konventionellen Liebeskonflikt einbindet.⁷ Bei der Verwendung der Novellenform verzichtet Heym auf die übliche Rahmenhandlung und konzentriert sich auf den „unvermittelten Umschlag in die Katastrophe“ und die „Abweichung von der Normalität“.⁸ Im Vorfeld des Expressionismus allerdings möchte er zugleich in der Unerhörtheit des in den Alltag eintretenden Ereignisses eben nicht die Ausnahme, sondern „das Symbol einer Regel“ andeuten, die in der Welt der alltäglichen Erfahrung verdeckt oder unsichtbar ist.⁹ Diese in der Alltagswelt unsichtbar gewordene Regel ist hier die vitale, lebenssteigernde und fatale Macht des Eros.

Kultivierung des Instinkts

Beim *Kleine[n] Viaticum für eine Dame* (1910/11), das Heym in einem Brief vom Juni 1911 seinem Verleger Ernst Rowohlt zur Aufnahme in den geplanten Prosaband vorschlug¹⁰, handelt es sich um einen fiktionalen Brief eines Mannes an eine Frau. Der Briefschreiber sucht seiner Geliebten „Winke“ (106) und „kleine Anleitungen“ (108) zu geben, wie sie ihr Verhalten ihm und anderen gegenüber ändern solle, um den Umgang mit ihr aufregender zu gestalten und seine sinnlich-körperlichen Erlebnisse zu steigern. Der Brief formuliert die Kritik am bisherigen Verhalten der Geliebten als Kritik an ihrem „Charakter“, der hier als Produkt von Erziehung und moralischen Werten zu einem Handeln innerhalb sozial akzeptierter Normen und Verhaltensweisen führt. Die Wunschvorstellungen des Mannes stellen derartige Werte und Handlungsweisen provokativ infrage. Die Kennzeichnung des Textes als „Viaticum“ (eigentlich: Wegzehrung, Reisegeld; im christlichen Kontext auch: letzte Ölung) deutet einen pragmatischen Aspekt an: Es geht um den symbolischen Tod, die sakralisierte Transgression gesellschaftlich sanktionierter Geschlechterbeziehungen. Mit der Labyrinth-Metapher spielt der Text auf mythologische Zusammenhänge an: Der Schreiber glaubt, die Geliebte sei „in der Irre gegangen“ und vergleicht den Brief mit einem „Ariadnefaden“ (108). Mit diesem Bezug vertauscht der Text die Geschlechterrollen: Im griechischen Mythos war es Ariadne, die ihrem Geliebten Theseus den Faden

7 Prominentes Beispiel ist Heyms Novelle *Der Irre*. Zu Bedeutungsvarianten des Wahnsinns im Expressionismus vgl. Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 82-89.

8 Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*. München 2004, S. 176.

9 Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*. Göttingen 2015, S. 195.

10 Korte: *Georg Heym*, S. 81; und Nina Schneider: *Georg Heym 1887-1912*. Ausstellungskatalog. Berlin 1988, S. 126.

gab, mit Hilfe dessen er den Weg aus dem Labyrinth des Minotaurus finden konnte. Die Anweisungen, die der Brief gibt, bilden ein Programm zum Abbau anerzogener, lebensfeindlicher Handlungsweisen, gelten aber allein der Frau, die sich im symbolischen Labyrinth gesellschaftlicher Konventionen bewegt, aus dem ihr Geliebter sie herausführen will. Verhalten, Erwartungen und Wünsche des Mannes werden nicht infrage gestellt, obwohl auch sie von der bürgerlichen Moral abweichen; sie werden vielmehr stillschweigend als Ausdruck des unverstellten, wahren vitalistischen Verlangens nach sinnlich-körperlicher Befriedigung gerechtfertigt.

Davon überzeugt, dass ihre „Erziehung“ ihre „Liebe“ ruiniert habe, fordert der Briefschreiber seine Geliebte auf, ihre „Wohlanständigkeit“ (110), d.h. bürgerliche Bildung, Moral und die dem weiblichen Verhalten auferlegten Maßstäbe, abzulegen und ihren weiblichen „Instinkt“ zu kultivieren (110). „Instinkt“ wird hier als sexueller Trieb und vorsoziales Verhalten verstanden und gehört zum Arsenal der Vokabeln und Bilder, mit denen der vitalistische Expressionismus die „Steigerung der Lebensintensität“ gegen alle Formen gesellschaftlicher Lebensunterdrückung fordert bzw. feiert.¹¹ Die Geliebte solle unberechenbar, kapriziös werden, als russische Aristokratin erscheinen (109f.), ihre gewohnte soziokulturelle Frauenrolle verleugnen. Das Auffallen durch extravagante Kleidung und kokettes, damit von der Norm abweichendes Verhalten in der Öffentlichkeit wird über die Paarbeziehung hinaus funktionalisiert: Es soll auch den Neid der anderen hervorrufen und indirekt den Stolz des Liebhabers bestätigen. Die Geliebte solle nicht eine, sondern mindestens zwei „Seelen“ haben, in der Lage sein, zwei Rollen zu spielen. Mit der geforderten Duplizität verweist der Brief ansatzweise auf den performativen, kulturell anerzogenen Charakter von Geschlechterrollen. Was die erwünschte Kleidung der Geliebten angeht, positioniert sie der Schreiber außerhalb zeitgenössischer bürgerlicher Reformbestrebungen: „Natürlich, du verstehst mich, ich meine nicht die Extravaganz jener Reformröcke, Reformhosen, Korsettlosen, Haarlosen, und ähnlichen Gesindels, das sich seit zwanzig Jahren breit machen darf“ (109). Das öffentliche Verhalten der Geliebten solle Zweifel an der Echtheit der Liebe zu ihrem Freund aufkommen lassen, sie solle ihren Liebhaber sogar betrügen. Diese Forderung wird ausgerechnet unter Hinweis auf Héloïse und Abelard ausgesprochen, ein berühmtes Vorbild klassischer Liebesentsagung, die sich aus dem Konflikt zwischen religiöser Pflicht und körperlichem Verlangen ergab. Während Héloïse jedoch als Autorin ihrer Empfindungen und Ansichten hervortreten konnte, bleibt dies der im *Viaticum* angesprochenen Frau versagt.

Ausgerechnet bei der Erinnerung an ein Gespräch über Dante spricht der Briefschreiber den Wunsch aus, die Geliebte hätte eine kleine Gesprächspause zum Flirten, zum Zuschaustellen des Körpers (etwa durch Heben des Rockes, sodass Knöchel und Strumpf sichtbar wurden) und zu „laszive[m] Verhalten“ (106) nutzen sollen. Ein weiterer Faktor bei der ‚Kultivierung‘ weiblicher Sinnlichkeit ist der Abbau kulturell anerzogener „Scham“ bzw. Schamhaftigkeit (eine andere Scham als in der *Novella der Liebe*, die sich aus der sexuellen Transgression ergab). Auch der in diesem Zusammenhang erwähnte Wunsch, die Geliebte solle sich als Mann kleiden, geht von der vagen Erinnerung an eine (lateinische) Stelle bei Baudelaire aus.¹² Dieser erneute

11 Vgl. Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 52.

12 Zu Heyms Verhältnis zu Baudelaire vgl. Korte: *Georg Heym*, S. 40-42 und Nina Schneider: *Am Ufer des blauen Tags. Georg Heym. Sein Leben und Werk in Bildern und Selbstzeugnissen*. Glinde 2000, S. 93f.

Hinweis auf die Literatur zeigt an, wie sehr der erotische Vitalismus auf kulturelle Vorbilder angewiesen ist, auch wenn er wie hier einem provokativen, antibürgerlichen *poète maudit* gilt.

Die Anweisungen des *Viaticums* betreffen auch körperliche Intimität und sexuelles Verhalten, wollen mehr Abwechslung in die „Gymnastik des Geschlechtsaktes“ bringen (107). Der Briefschreiber empfiehlt der Geliebten, Prostituierte bei ihrer Tätigkeit zu beobachten und von ihnen zu lernen. Damit sind libertäre Sexualvorstellungen angesprochen, die Heym mit der künstlerischen und literarischen Bohème des frühen 20. Jahrhunderts teilt. Der Schreiber wünscht sich zudem eine Umkehrung des Geschlechterstereotyps, das den Mann gerade auch in erotischer Hinsicht als aktiv und die Frau als passiv auffasst: „[W]arum bemächtigtst du dich nicht zuweilen meiner?“ (107). Die wertende Feststellung „Du bist zu wenig Tigerin“ (107) und der Wunsch nach einem Rollentausch („Warum spielst du nicht manchmal den Mann?“ [107]) gehen in dieselbe Richtung. In solchen Momenten wird der erotische Vitalismus mit Vorstellungen der Aggression und Unterwerfung, z.T. auch Selbstauflösung verbunden, auch wenn die männliche Wunschperspektive dominant bleibt. Zur Steigerung des Liebesgenusses solle sich die Geliebte ‚pervers‘ zeigen, sich von „barbarischen Instinkten“ treiben lassen, sodass sich das Paar „wie Bestien benehmen“ kann (107). Der Text ruft wilde, primitive Bilder und Vorstellungen als Zeichen des Vitalen auf, die auf die lebensfeindliche Disziplinierung menschlichen Verhaltens durch bürgerliche Erziehung und Gesellschaft hinweisen. In diesem Zusammenhang verwendet der Briefschreiber den problematischen Begriff der Hysterie, hier eine positiv besetzte, da erwünschte Form weiblicher Abweichung vom männlich genormten bzw. kontrollierten Verhalten. Dies zeigt sich auch am Schluss des Briefes: Der Schreiber wünscht sich körperliche Nähe, eine Form der Kommunikation, die nicht auf Sprache angewiesen ist. Dahinter verbirgt sich eine Skepsis gegenüber der Sprache, die durchaus expressionistischen Wunschvorstellungen entspricht, wobei es allerdings ironisch erscheint, dass dieser Wunsch sich hier sprachlich, in der Form schriftlicher Mitteilung ausspricht. Die Form, in der sich diese Fantasie ausspricht, ist damit zutiefst ambivalent: Sie sieht die Beibehaltung des männlich-voyeuristischen Blicks vor, der den weiblichen Körper zum Objekt macht und weibliches Sprechen unterdrückt. Das zeigt sich daran, dass der Text die Frage der Frau als Frage nach dem Grund ihres Nicht-Verstehens pervertiert:

Noch ein Beispiel: Du stehst nackt vor mir, ich sehe dich an, ich genieße dich. Dann dürftest du nicht erst fragen: ‚Warum siehst du mich so an?‘ Sondern du solltest mit einer leisen Drehung deinen Kopf vielleicht so verrücken, daß die Abendsonne gerade über dein Profil fällt. Warum verstehst du nicht das leise Erzittern der Liebe, den Wunsch, ohne Worte verstanden zu werden? (110)

In der Wunschperspektive des *Viaticums* sind die Aktivitäten der beiden Geschlechter ungleich verteilt. Die Frau soll ihr Verhalten ändern, um den sinnlichen Genuss des Mannes zu steigern. Verhaltensänderung und Genusssteigerung sind Zeichen der Transgression kultureller und sozialer Normen. Dieser Wunsch impliziert eine Kritik an bürgerlich-gesellschaftlichen Werten und Verhaltensformen; der erotische Vitalismus erkennt partiell, in welchem Ausmaß Weiblichkeit kulturell produziert ist. Dieser Einsicht liegen aber männliche Erwartungen und Interessen zugrunde, die nicht weiter hinterfragt werden; im forsch-didaktischen Ton des Textes zeigt sich vielmehr ein nahezu ängstliches Bedürfnis nach der Erhaltung männlicher Macht und fortgesetzter

Kontrolle über weibliches Verhalten. Die besondere Form, die der erotische Vitalismus in diesem Text annimmt, zeigt aber auch Momente, die patriarchale Normen wenigstens im Ansatz infrage stellen. Zwar bekundet der Briefschreiber, er wolle der „Phantasie“ der Geliebten „keinen Weg vorschreiben“ (108), doch gibt der Text der Fantasie des Mannes deutlichen Ausdruck. Einerseits erhebt der erotische Vitalismus Kritik an der „Wohlanständigkeit“ (110) der Frau und der ‚Wahrheit‘ der bürgerlichen Gesellschaft – die „Wahrheit ist so trostlos langweilig“, heißt es an einer Stelle (110). Andererseits ist die Fokussierung einer solchen Kritik auf Körper, Verhalten und Charakter der Frau, u.a. auch durch Berufung auf Sentenzen wie „zu einer Frau gehört die Lüge“ (109), dadurch problematisch, dass sie sich ausschließlich von den Wünschen und Bedürfnissen des Mannes herleitet. „Ein Weib, das nicht verlogen ist, ist in meinen Augen ein Bastard, dem immer ein Teil am echten Blute fehlt, mag er sich immer noch so prächtig herausstaffieren.“ (109) Hier zeigt sich die grundlegende Spannung des Textes: Die Anleitung zur Perversion, Duplizität und Sinnlichkeit impliziert eine Kritik an der gesellschaftlichen ‚Bastardisierung‘ der Frau, ist damit tendenziell antibürgerlich. Zugleich ist diese Kritik nach wie vor abhängig von einem maskulin-vitalistischen Wertekanon (der ‚Echtheit‘ des ‚Blutes‘), der nicht hinterfragt wird.

Liebesflug und Liebesflucht

Ganz andere Töne – im Wort- wie im übertragenen Sinne – schlägt der kurze Text *Der Höhenmesser zeigte...* (1911) an. Er endet mit dem Wort „Finis“, ist also kein Fragment, und weist eine stark verknappte, aber in sich schlüssige Handlung auf. Die wortreiche Liebeserklärung eines Mannes an seine Geliebte ist in die fantastische Rahmenhandlung eines Weltraumflugs eingebettet. Der Beginn des Textes beschreibt einen Flugapparat, der sich bereits hoch über den Wolken befindet und weiter in den Kosmos aufsteigt. Es handelt sich um einen „Aeroplan“, doch interessiert sich der Text außer der Höhenmesserangabe im ersten Satz nicht für technische Einzelheiten. Der Flugapparat ist hier Vehikel für die Entrückung aus weltlichen Zusammenhängen.¹³ Der Text betont mehrfach das schwebende, schwerelose Gleiten des Apparats und macht so Akteure wie Leser empfänglich für andere Geräusche. Dabei ist auffallend, dass die Wiedergabe von Sinneswahrnehmungen diese zugleich verbildlicht; so werden die Begleitgeräusche als „unendliche Musik des Weltraums“ bezeichnet, dieser mit einem Ozean verglichen. Der Mittelteil, der etwa zwei Drittel des Gesamttextes umfasst, ist die als wörtliche Rede gekennzeichnete emphatische Liebeserklärung des Mannes an seine Freundin Anne-Marie, die durchgehend mit „Sie“ angedredet wird. Der Mann erklärt und legitimiert den Flug als Flucht, als Verschwinden aus der Welt des Alltags in einen horizontlosen, unbegrenzten Bereich, den er als den „ewige[n] Traum der Liebe, de[n] ewige[n] Traum des Todes“ (145) bezeichnet. Die Erklärung des Sprechers, er liebe die Frau „über alles menschliche Maß hinaus“ (145), steht in einem leicht ironischen Kontrast zur Eingangsbeobachtung zum Höhenmesser. Die rhetorische Gleichsetzung von Liebe und Tod verweist

¹³ Zur utopischen Dimension moderner Flugtexte vgl. Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtungen 1909-1927*. Frankfurt/M. 1980.

auf die uralte, aber v.a. (spät-)romantische Vorstellung vom Liebestod, den Gedanken, dass die Liebe zweier Menschen erst im Tod ihre Erfüllung findet. Der expressio- nistische Topos der Liebe als Todesmacht verbindet sich hier mit der Aufhebung von irdischem Alltagsraum und linear verlaufender, begrenzter Zeit. Die „unendliche Musik der ewigen Liebe“ (146) wird beschworen; eine Fortsetzung der ohnehin einseitig ver- laufenden sprachlichen Kommunikation für unnötig erachtet. Der Schluss des Textes beschreibt das fortgesetzte Fallen des Flugapparats, eine Gegenbewegung zum Auf- stieg, mit dem er begann. Das Fallen bezeichnet jedoch nicht den Wiedereintritt in die erdgebundene Welt der Schwerkraft und der menschlichen Gesellschaft, sondern setzt die Fluchtbewegung fort und ist damit positiv konnotiert. Der Text verwendet das Geschlechterstereotyp vom aktiven Mann und passiver Frau: Der Mann steuert den Flugapparat, weist die Frau an, sich an der Stange festzuhalten und spricht zu ihr, beugt sich zu ihr hinüber und zieht „ihren Kopf an sich, der über seine Schulter fiel.“ (146) Diese Verfügung über den weiblichen Körper impliziert auch eine Verfügung über weibliche Sprache. Die Frau spricht nicht, doch deutet der Gebrauch des Plurals ihr Einverständnis an: „Sie küßten sich, sie umarmten sich. Ihre Herzen standen still.“ (146) Hierauf folgt der abrupte Satz: „Sie begannen zu fallen“ (146), worauf wieder- um Hörwahrnehmungen folgen: die „wie von unzähligen Händen geschlagen aus tausend Harfen“ erklingende „unendliche Musik der ewigen Liebe“; dazu eine „starke Stimme“, die ihnen ins Ohr ruft: „Ruhet aus. Ruhet aus“ (146). Die Intensität auditi- ver Wahrnehmungen – eine weitere Facette von Heyms erotisch-thanatologischem Vitalismus – ist hier Ausdruck unverstellten Liebens, das jenseits gesellschaftlicher Zwänge und verbaler Kommunikation erlebbar wird, aber erst im und als Tod zur Ruhe kommt und Dauer gewinnt. Das einzige Handlungselement des Textes, das direkt mit der Frau zu tun hat, ist das Auflösen ihres Haarknotens, der aber aufgrund der For- mulierung „[d]er Knoten ihres Haares löste sich“ (146) vermutlich eher von der Fall- geschwindigkeit als einer bewussten Handlung ausgelöst wird. Wenn das Haar gleich zweimal mit dem Feuer verglichen wird (es „wehte durch den Himmel wie ein feuriger [Pfeil], einer rauschenden Fackel gleich“ [146]), wird es mit dem von Musik begleite- ten Fallen und gleichzeitigen Ausruhen zum Zeichen vitalistischer Auflösung und kör- perlicher Entgrenzung. Mit einem weiteren Bild deutet der Text die Vereinigung des Paares an, das sich in dem fallenden Flugapparat befindet: Als „weiße Taube“ taucht das Paar, wie der Schluss des Textes erklärt, in das „ewige Licht“ (146) ein. Aus dem Liebeskampf der Geschlechter in der gesellschaftlichen Wirklichkeit wird hier eine friedliche, zeit- und schwerelose Zweisamkeit. Wie in der *Novella der Liebe* wird der erotische Vitalismus durch das Fallen in den Tod beglaubigt, ohne dass ihm hier transgressive Handlungen vorangingen, die die gesellschaftlich-kulturelle Ordnung der Geschlechter infrage stellten. Vielmehr verweist die Taubenmetapher auf zivilisa- tionskritische Gestaltungen des Vitalismus im literarischen Frühexpressionismus. Der Wunsch nach einer Entmenschung und Tierwerdung deutet auf die Unmöglichkeit der Liebe im irdisch-realen Zeit-Raum.

Irdische Liebe und Abjektion

Ging es im *Höhenmesser*-Text um eine vom irdischen Alltag weit entfernte, ideali- sierte Liebe, so beschreibt *Das Geheimnis der Liebe* eine Situation aus dem Alltag.

Ein Ich-Erzähler beobachtet von einer kleinen Anhöhe in einem Park eine, wie es eingangs proleptisch heißt, „seltsame Szene“, die sich vor ihm ohne Wissen der Handelnden abspielt. In der Abenddämmerung nähert sich ein „buckliger Mann“ (147), der zudem zwergwüchsig ist und dessen Gesicht und Arme mit Geschwüren, Narben und vereiterten Wunden bedeckt sind, einer Parkbank, blickt sich um, zieht einen Brief aus der Tasche und legt ihn auf die Bank, den Namen des Adressaten küssend – ein weiteres kleines Beispiel dafür, wie stark Heym in diesem Korpus männliche Schrift auf die Erfüllung vitalistischen Liebesverlangens funktionalisiert. Der Erzähler ist überzeugt, der zwergwüchsige Mann zeige „das Gebaren eines Verliebten“, der auf seine Geliebte wartet, woraufhin er die Frage aufwirft, wer denn die Liebe dieses missgestalteten, hässlichen Mannes erwidern solle (147). Der Erzähler ist geneigt, an „irgendeine Perversität“ (147) zu glauben, als er eine Frau herankommen sieht, an der ihm sogleich ebenfalls hässliche und ekelhafte Züge auffallen: etwa 50-60 Jahre alt, „schon eisgrau“, mit verrunzelter Haut, das Gesicht dick geschminkt. Das ruft die reflexartige Zuschreibung hervor, bei der Frau handelte es sich um eine Prostituierte, „eine jener schrecklichen Huren“, die aufgrund ihres Alters und Aussehens nicht mehr ihrem Gewerbe nachgehen können (147).

Doch wie der Erzähler einräumt, hatte die von ihm beobachtete Szene „nichts von Gewerbsmäßigkeit an sich.“ (148) Die Begegnung der beiden Liebenden auf der Parkbank, ihre lebhafteste, ungezwungene Unterhaltung, unterbrochen von Lachen und Küssen, erscheint in einem sehr positiven Licht:

Die beiden saßen nebeneinander, mit verschlungenen Händen. Sie versenkten die Augen ineinander, sie neigten sich zueinander und küßten sich. Nun erzählten sie sich etwas mit flüsternder Stimme, sie lachten, sie küßten sich wieder. Und ich hörte, wie die alte Hure sagte: „Du bist ja das einzige auf der Welt, was ich noch liebe. Ach, du kleiner Lilly.“ (148)

Die eingangs negativen Einschätzungen des Erzählers, der sich vom abjekten Äußeren der beiden Figuren leiten ließ, werden so konterkariert und diese Tendenz durch rhetorische Mittel wie die auffallende Häufung der Wörter „nebeneinander“, „ineinander“ und „zueinander“ verstärkt. Anders als in den anderen Texten des ‚Liebes‘-Korpus spricht hier die Frau; auf ihre ‚Liebeserklärung‘ und Rechtfertigung (Liebe als Ausweg aus Einsamkeit und Außenseitertum) folgt ein Ausruf, der eine Kosebezeichnung enthält, wobei der Name „Lilly“ eine oszillierende Genderidentität andeutet.¹⁴ Im *Geheimnis der Liebe* konstruiert Heym einen starken Gegensatz zwischen der abjekten Erscheinung der beiden Körper und der Atmosphäre zärtlicher Verliebtheit und öffentlich zur Schau getragener Vertraulichkeit. Die hier gezeigte Liebe ist das Aufeinander-Angewiesensein gesellschaftlicher Außenseiter, kein Geschlechterkampf, der vom männlichen Machtwillen dominiert wird. Das „Geheimnis“ vitalistischer Liebeserfüllung, so legt der Text nahe, besteht darin, dass es am Rande der Gesellschaft zu suchen ist. Die „seltsame Szene“, die der Text beschreibt, zeigt zugleich eine Veränderung der Erwartungen und Vorurteile des Erzählers. Heyms Verwendung des Abjekten gehört dabei bereits in den Umkreis der negativen Ästhetik des Expressionismus; das Hässliche der Körper ruft starke Abwehrreaktionen, aber auch Anziehung hervor, andererseits verweist es, im Sinne Julia Kristevas, durch

¹⁴ Hingewiesen sei auf Heyms Beziehung zu Lily Friedeberg, die er im August 1910 kennenlernte, vgl. Schneider: *Georg Heym 1887-1912*, S. 113f.

offenkundige Missachtung von Grenzen, Regeln und Orten auf eine Störung kultureller Identität bzw. sozialer Ordnung.¹⁵ Die Einrahmung der kleinen Szene in die Abenddämmerung fügt sich zu einem wichtigen Leitmotiv in Heyms Werk, in dem der Abend immer wieder als konkrete wie symbolische Zeit des Übergangs vom Erwarteten ins Unerwartete, vom Vertrauten ins Unvertraute erscheint.

Schluss

Liebestopoi und Geschlechterrollen in dem ausgewählten Textkorpus weisen sowohl konventionelle als auch antitraditionelle Züge auf. Zwar erscheinen die Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau häufig typisiert und stark schematisiert, aber sie bilden einen vitalistischen Topos, der erotische Liebe und Tod als vitale Mächte, als Ausdruck ursprünglichen, unverstellten Lebens anerkennt und legitimiert. Mit ihrer ästhetischen Doppeldeutigkeit stehen diese Texte im breiteren Kontext des Frühexpressionismus; der Protest gegen die bürgerliche Sexualmoral, die vor allem Frauen, aber auch Männern rigide (Doppel-)Rollen aufzwingt, verbindet sich mit Bildern einer als leidhaft erfahrenen sozialen Welt, in der Liebesbedürfnis und körperliches Begehren unterdrückt und an den Rand gedrängt werden. Die Geschlechterrollen sind weitgehend von männlichen Projektionen und Wunschorstellungen bestimmt, auch wenn es gelegentlich innovative Momente gibt. Trotz Hinweisen auf die soziokulturelle Konstruktion von Geschlechterrollen weisen Heyms Texte der Frau häufig die Rolle der Hoffnungsfigur zu, die den liebenden, begehrenden Mann vitalistisch erlösen kann, selbst wenn diese Erlösung zum (z.T. gemeinsamen) Tod führt; nur selten kommt ihr eine aktive Rolle zu. In dieser Ambivalenz teilen die hier untersuchten Nachlasstexte die epochentypischen Tendenzen expressionistischer Liebeserzählungen.¹⁶ In dem manifestartigen Text *Die Fratze* (1911) beschreibt Heym die lebensfeindliche Welt der Moderne mit dem vielfach wiederholten Begriff bzw. Bild der „Krankheit“, worunter er den fortschreitenden Prozess individueller und gesellschaftlicher Entfremdung versteht, der ganz widersprüchliche Wünsche und Sehnsüchte hervorruft. Zwei davon sind das Bedürfnis, nie allein zu sein, und die Unfähigkeit, sinnvolle Beziehungen zu anderen aufzunehmen. „Unsere Krankheit. Vielleicht könnte etwas sie heilen: Liebe. Aber wir müssten am Ende erkennen, dass wir selbst zur Liebe zu krank wurden.“¹⁷ Der vitalistische Topos der Liebe, um den die hier untersuchte Nachlassprosa kreiste, erscheint hier nur mehr in retrospektiver Brechung. Die Nachlassprosa erhebt im Namen der Liebe und des vitalen Lebens Protest gegen moderne Formen der Entfremdung, scheint aber, wie auch Heyms Werk insgesamt, die Vergeblichkeit dieses Protests angesichts eines fortschreitenden umfassenden Entfremdungsprozesses einzusehen.

15 Vgl. Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, S. 11-13.

16 Vgl. Armin Wallas: „Expressionistische Novellistik und Kurzprosa“. In: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890-1918*. Hrsg. v. York-Gothart Mix. München/Wien 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 522-536, hier S. 532.

17 Georg Heym: *Eine Fratze*. In: *Dichtungen und Schriften*, S. 146f., hier S. 147.

Vom Fliegen, Fallen und Landen. Science Fiction in zwei nachgelassenen Prosatexten Georg Heyms

Science Fiction war von Anfang an eine proteische, schwer abgrenzbare Gattung. Lange bevor sich die Gattungsbezeichnung seit Ende der 1920er Jahre in den Vereinigten Staaten durchsetzte, bildete sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine literarische Gattung heraus, die unter verschiedenen Bezeichnungen naturwissenschaftliche Entdeckungen und technische Erfindungen fiktional verarbeitete und ihre Ergebnisse in die Zukunft projizierte. Im Prozess der Gattungskonstitution ist ein vielgestaltiges Amalgamierungsverfahren zu beobachten, bei dem ältere Gattungen wie die Utopie, der phantastische Reiseroman, der Planetenroman, der Kriminalroman oder der Schauerroman miteinander neu kombiniert und mit technischen Zukunftsvisionen verbunden wurden. Besonders in der Zeit um 1900 waren die Schnittmengen zwischen Science Fiction, Phantastik und Esoterik beträchtlich und die Grenzen zwischen ihnen fließend. Dementsprechend bilden Autorinnen oder Autoren, die ausschließlich oder hauptsächlich Science Fiction schrieben, die Ausnahme. Nicht so sehr mit einer ‚Genreliteratur‘ und ihren Autoren haben wir es in der Frühzeit der Science Fiction zu tun, sondern mit Science-Fiction-Diskursen und -Motiven, die in verschiedenartigen Texten eingeflochten sind. Vor diesem Hintergrund wollen wir zwei nachgelassene, 1911 entstandene Prosatexte von Georg Heym näher betrachten.

Flugphantasie und Liebesmystik: *Der Höhenmesser zeigte...*¹

1909, zwei Jahre vor der Entstehung dieser kurzen Erzählung, war in Europa ein Jahr der Flugeuphorie. In diesem ‚Flugjahr‘ erschien im deutschsprachigen Raum eine Flut von Schriften über Luftschiffahrt und Flugtechnik.² Der ‚Traum vom Fliegen‘³ erhielt durch die technische Entwicklung der Aviatik zu Beginn des 20. Jahrhunderts neuen Auftrieb. Technik und literarische Phantasie stimulierten sich gegenseitig. Heyms Text ist paradigmatisch für diese poetische Inspiration durch die neuen technischen Möglichkeiten.

1 Georg Heym: *Der Höhenmesser zeigte...* In: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2. *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 145f. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle H plus Seitenangabe zitiert.

2 Vgl.: Roland Innerhofer: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien, Köln, Weimar 1996, S. 167-169.

3 Eine gleichnamige Studie verfolgt das Flugmotiv bis in die alten Mythen, Märchen und Sagen zurück: Wolfgang Behringer, Constanze Ott-Koptschaljski: *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*. Frankfurt am Main 1991.

Der Text beginnt mit einem Messergebnis. Das Liebespaar, aus dem das Personal dieser Skizze ausschließlich besteht, fliegt in einer „Höhe von achtzehntausend Metern“ (H 145) über der Erde, befindet sich also schon in der Stratosphäre. Die Erzählung spricht dabei vom Weltraum, obwohl sich der Aeroplan noch in der Atmosphäre der Erde befindet: „Sie waren allein in der unendlichen Musik des Weltraumes, die in ihren Ohren brauste wie die Brandung eines einsamen Ozeans.“ (H 145) Schon dieser zweite Satz erweist mit seiner eindringlichen, geradezu aufdringlichen Bildlichkeit den ersten, der mit der Angabe der exakten Flughöhe einen nüchternen Bericht suggeriert, als eine falsche Fährte. Dabei ist die romantische Liebe im Luftmeer ein Topos der zeitgenössischen Literatur. Um ein Beispiel unter vielen zu nennen: Der Held in Ewald Gerhard Seeligers Roman *Der Schrecken der Völker* (1908), ein deutscher Ingenieur, erlebt in seinem lenkbaren Luftschiff ein erotisches Abenteuer mit einer verheirateten Frau: „Steuerlos trieben sie dicht unter den Sternen dahin.“⁴

Michael Balint stellt aus psychoanalytischer Sicht zwei Typen gegenüber: den Philobaten und den Oknophilen. Während jener in einem harmonischen, objektlosen Raum zu schweben trachtet, klammert sich dieser an den Objekten fest.⁵ In einem engeren Sinn deutete Sigmund Freud Träume vom Fliegen, Schweben, Schwindel und Fallen als Ausdruck (unerfüllter) sexueller Wünsche.⁶ Der namenlose Protagonist der Erzählung steuert nicht nur seinen Aeroplan, sondern verfügt auch über seine Geliebte: „Anne-Marie, sitzen Sie ganz ruhig. Halten Sie sich fest an der Stange. So, ganz ruhig.“ (H 145) Es folgt eine Liebeserklärung und die Ankündigung einer verklärten Liebesnacht – eine Figurenrede, die etwa die Hälfte der gesamten Erzählung beansprucht. Der Protagonist beherrscht sein Fluggerät und ist Herr der Rede, Eroberer der Luft und der Frau. Diese kommt nicht zu Wort, während der Protagonist seinen Worten Taten folgen lässt: „Er beugte sich zu ihr herüber, und zog ihren Kopf an sich, der an seine Schulter fiel. Sie küßten sich, sie umarmten sich. Ihre Herzen standen still.“ (H 146)

In Heyms Text ist die erotische Erfüllung im Flug mit der Flucht aus den politischen und sozialen Bedingungen und Bindungen der Zeit verknüpft. Die Erhebung in die Reinheit einer höheren Sphäre bedeutet zugleich die Abwendung von den irdischen Verhältnissen und den Rückzug in die Isolation. Diese kann als Symptom einer Entfremdung und damit als implizite Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft betrachtet werden. Peter Schünemanns Urteil, in Heyms Novellen werde „gerade dort von der gegenwärtigen Menschengeschichte gesprochen, wo sie ins Legendäre zu entschwinden scheinen“⁷, trifft auch auf *Der Höhenmesser* zu.

Was die Aviatik für die künstlerischen Avantgarden besonders attraktiv machte, ist die Vorstellung einer Überwindung der irdischen Begrenzungen, einer vollkommenen Ungebundenheit und Souveränität.⁸ Der Luftraum ist nur von wenigen Auserwählten erreichbar. Bei Heym ist es aber weniger eine umfassende Übersicht und überlegene

4 Ewald Gerhard Seeliger: *Der Schrecken der Völker. Ein Weltroman*. 4. Aufl. Berlin 1908, S. 232.

5 Vgl. Michael Balint: *Angstlust und Regression*. Mit einer Studie von Enid Balint. 2. Aufl. Stuttgart 1988 (Originalausg.: *Thrills and Regression*. London 1959).

6 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt am Main 1991, S. 279f.

7 Peter Schünemann: *Georg Heym*. München 1986, S. 119.

8 Vgl. Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*. Basel, Stuttgart 1979.

Erkenntnis, die der Flieger erreicht, sondern die mystische Verschmelzung mit der Geliebten. Die *unio mystica* wird als Einheit von Himmel und Erde erfahren. Die Himmelfahrt ist dabei nicht die Vereinigung mit Gott, der Himmel nicht ein metaphysischer Ort, sondern der Weltraum, in den die Reisenden mit ihrer Flugmaschine vordringen. Verbindet sich mit dem Fliegen die Utopie einer Versöhnung von Körper und Geist ebenso wie von Geist und Natur, so endet der Text mit einem Vorgang der mystischen Selbstauflösung. Unmerklich ist es nicht mehr der Aeroplane, der fliegt, sondern seine Passagiere werden selbst zu Flugkörpern. Flug, Liebe und Tod fallen zusammen: „Sie begannen zu fallen. / Und während sie fielen, hörten sie wie von unzähligen Händen geschlagen aus tausend Harfen die unendliche Musik der ewigen Liebe.“ (H 146)

Der Flug ist bei Heym ein intensives ästhetisches Erlebnis. In der Abenddämmerung und Nacht gestaltet er sich als ein Spiel prächtiger Farben und ein Eintauchen in berausende Düfte. Solche Erfahrungen, die sich einer „Entregelung aller Sinne“⁹ verdanken, eröffnen eine neue Welt: „Wir werden erwachen, berauscht von unserem Fluge, über neuen Ländern, neuen Geheimnissen, über paradiesischen Küsten, jenseits der ewigen Nacht.“ (H 146) Der Flug erhält mythische und religiöse Qualitäten. Er ist das profane Mittel zum Übertritt in die Transzendenz, die nicht in der Begegnung mit Gott, sondern in der Vereinigung mit der Geliebten erreicht wird. Der Aeroplane ermöglicht eine Grenzüberschreitung, die weit über die Eroberung des Luftraums hinaus den Menschen seine irdischen Beschränkungen überwinden lässt.

Diese Erfahrung des Erhabenen markiert aber auch eine Nähe zum Tod. Der Sturz in die Tiefe, mit dem der Text endet, ist verbunden mit einem Fallen aus der Zeit in die Ewigkeit. Idylle und Apokalypse sind innigst miteinander verschränkt.¹⁰ Das Heilversprechen, das traditionell mit der Apokalypse verbunden ist, bleibt aber unausgesprochen. Die Luftschiffer sind an einem Endpunkt angelangt, an einer äußersten Grenze. Deutlich erinnert dieses Ende an Friedrich Nietzsche, den Heym nachweislich schon 1906/7 und besonders intensiv 1910/11, also zur Zeit der Abfassung des *Fragmentes*, las,¹¹ und könnte von diesem inspiriert sein. Nietzsche verwendet die Luftschiffahrt als Metapher für den Aufbruch in unbekannte Fernen, ins Weite und Unermessliche:

Wir Luftschiffer des Geistes! – Alle diese kühnen Vögel, die in's Weite, Weiteste hinausfliegen – gewiß! irgendwo werden sie nicht mehr weiter können und sich auf einen Mast oder eine kargliche Klippe niederhocken – und noch dazu so dankbar für diese erbärmliche Unterkunft! Aber wer dürfte daraus schließen, daß es vor ihnen *keine* ungeheure freie Bahn mehr gebe, daß sie so weit geflogen sind als man fliegen *könne!*¹²

-
- 9 So das poetische Programm Rimbauds, dessen Gedichte Heym hochschätzte. Arthur Rimbaud: „Brief an Paul Demeny, Charleville, 15. Mai 1871“. In: Arthur Rimbaud: *Briefe, Dokumente*. Übersetzt, erläutert und mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Sammlung‘ hrsg. v. Curd Ochwadt. Hamburg 1964, S. 25. Im Original: „Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.“ Zur Rimbaud-Rezeption bei Heym vgl.: Hermann Korte: *Georg Heym*. Stuttgart 1982, S. 40-42.
- 10 Zur Apokalypse bei Heym vgl. Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988, S. 360-369.
- 11 Zu Heyms Nietzsche-Rezeption vgl. Kurt Mautz: *Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt am Main 1961, S. 270-81; Gunter Martens: „Nietzsches Wirkung im Expressionismus“. In: *Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse*. Mit einer weiterführenden Bibliographie hrsg. v. Bruno Hillebrand. Tübingen 1978, S. 35-82; Wilfried Steiner: *Rausch – Revolte – Resignation. Eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym*. Wien 1993, S. 80-93.
- 12 Friedrich Nietzsche: *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft* (= Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3). München 1999, S. 331.

Während Nietzsche die Offenheit des Prozesses eines immer weiteren Vordringens ins Unbekannte betont, sistiert Heym diese Grenzerfahrung in einem Schlussbild, das ein Nonplusultra markiert.

Um die literarische und literaturgeschichtliche Position Heyms zu profilieren, bietet sich der Vergleich mit einer kurzen Flugerzählung an, die drei Jahre vorher erschienen ist: Robert Walsers *Ballonfahrt* (1908)¹³. Gemeinsam ist beiden Texten die in ihnen evozierte Intensität der sinnlichen Eindrücke, besonders der Farbwahrnehmungen, aber auch der Erfahrung der Stille, die tönt, zur Musik wird. Bei Walser heißt es: „Die Wälder scheinen dunkle, uralte Lieder zu singen, aber dieser Gesang mutet eher wie eine edle, stumme Wissenschaft an.“ (B 304) Heyms Luftschiffer erleben den „ewige[n] Traum der Stille“ (H 145) und hören im Fallen „die unendliche Musik der ewigen Liebe“. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der faszinierte Blick in die Tiefe: die „schöne, verlockende Tiefe“ (B 305) bei Walser hat ihre Entsprechung bei Heym: „Tief unter ihnen zogen einsame Wolken dahin, seligen Schiffen gleich.“ (H 145) Später verspricht der Luftschiffer seiner Geliebten folgendes nächtliche Weltraum-Erlebnis: „Myriaden von Sternen, riesige goldene Vögel, werden uns auf ihren Rücken nehmen, uns über die Wüste meilenweiter Nächte tragen, während tief unter uns die silberne Brücke unendlicher Milchstraßen schimmert.“ (H 145f.) Während bei Walser der Rapport zum Leben auf der Erde erhalten bleibt, verschwindet bei Heym für die Luftfahrer die irdische Welt:

Die Welt ist fort. Sie ist versunken, vielleicht hat sie ein Komet fortgerissen, während wir über dem Bannkreis ihrer Schwerkraft schwebten. Über uns, unter uns, nach allen Seiten ist nur der ewige Himmel, horizontlos, endlos, der ewige Traum der Stille, der ewige Traum der Liebe, der ewige Traum des Todes. (H 145)

Die ruhige, kontemplative Stimmung, die Walsers Text vermittelt, beschwört ein Dazwischen zwischen Traum und Wachen. Heym dagegen evoziert mit expressionistischem Pathos eine Ausbruchspantasia, den Austritt aus der alltäglichen und den Eintritt in eine radikal andere, jenseitige Welt. Diese Differenz manifestiert sich auch in den verschiedenen Gefährten: Die Ballonfahrt ist bei Walser bereits melancholisch und nostalgisch eingefärbt, während Heyms Aeroplan als Emblem eines Fortschritts fungiert, der nicht nur und nicht in erster Linie technisch gedacht ist, sondern einen neuen Menschen hervorbringt. Auch die Beziehungen zwischen den Figuren unterscheiden sich fundamental: Die drei Ballonfahrer, „der Kapitän, ein Herr und ein junges Mädchen“ (B 304), sind durch die ruhige Betrachtung der Landschaft miteinander verbunden. Auch das Ende, als der Ballon plötzlich in die Höhe schießt, wird entdramatisiert: „Das Mädchen stößt einen Schreckensschrei aus. Die Männer lachen.“ (B 307) Die Nähe, die das erzählende Präsens schafft, verbindet sich mit kontemplativer Gelassenheit.

Dagegen ist das Ende von Heyms Text nicht nur emotional aufgeladen, sondern auch semantisch schwer befrachtet. Mehrere Bilder und symbolische Komplexe sind hier miteinander verknüpft: Schon das Bild der ‚fallenden‘ Frau kann wörtlich oder im übertragenen Sinn verstanden werden. Ihr Haar wird im Fallen „ein feuriger ‹Pfeil›,

13 Robert Walser: *Ballonfahrt*. In: Robert Walser: *Das Gesamtwerk 1: Fritz Kochers Aufsätze. Geschichten. Aufsätze*. Hrsg. v. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt am Main 1978, S. 304-307. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle B plus Seitenzahl nachgewiesen.

einer rauschenden Fackel gleich, da sie hineinfliegen, eine weiße Taube, ins ewige Licht.“ (H 146) Die Fackel ist nach der christlichen Tugendlehre ein Signal der Weisheit – Karl Kraus hat etwa mit der Benennung seiner Zeitschrift ihren aufklärerischen Anspruch signalisiert. Anders in Heyms Text: Die Fackel ist mit dem Lebensfunken konnotiert, dessen Negation, der Genius mit der umgekehrten, nach unten gerichteten, verlöschenden Fackel seit der Antike als Todesallegorie verwendet wird.¹⁴ Auch die „weiße Taube“, die als zusätzliches Symbol und in der Kontiguität zur Fackel als Katachrese, als Bildbruch eingeschoben wird, ruft einen vielschichtigen Bedeutungskomplex auf. Vordergründig verkörpert die Taube – als heiliger Vogel der Aphrodite/Venus – Weiblichkeit und Liebe. Damit verbunden ist die Symbolik des Friedens. Im vorhergehenden Absatz heißt es entsprechend: „Eine starke Stimme rief ihnen ins Ohr: ‚Ruhet aus. Ruhet aus.‘“ (H 146) Dieses Bild visualisiert die Einheit von Tod und Ewigkeit ebenso wie die von Liebe und Tod. Denn die weiße Taube trägt auch die traditionelle Bedeutung eines von den Fesseln der Körperlichkeit befreiten Geistes – in christlicher Emblemik als Darstellung des Heiligen Geistes – oder einer durch den Tod befreiten Seele. Diese dicht aufgetragenen symbolischen Schichten konvergieren im Gefühl ozeanischer Entgrenzung, die im schwerelosen Schweben wie im endlosen Fallen in den Weiten des Weltraums erfahren werden kann. Während Walser seine Prosaskizze fast beiläufig abbricht, endet Heyms Erzählung mit einem emphatischen Schlussakkord: Er verkündet nichts weniger als die Vollendung der Liebe, die vollkommene Verschmelzung und Selbstaflösung des Paares.

Die stark aufgeladene, beinahe krasse und zuweilen abgegriffene Symbolik der Erzählung steht in auffälligem Kontrast zu den subtilen, feinfühligem Aufzeichnungen unkonventioneller Bilder in Heyms zur gleichen Zeit entstandenen Tagebüchern und Traumberichten. Es entsteht daher der Verdacht, dass Heym im *Höhenmesser* – das Wort erhält nachgerade einen Doppelsinn – demonstrativ und nicht unironisch mit einer überspannten Bildlichkeit spielt. Nur auf den ersten Blick erscheint deshalb diese Erzählung vollkommen andersartig als die zweite nachgelassene, im selben Jahr entstandene, mit der wir uns im Folgenden befassen.

Vertrauter Fremder: *Der Besuch des Marsmenschen oder Die drei Säulen des Staates*¹⁵

Schon die Ausgangssituation in dieser kurzen Erzählung ist anders als in *Der Höhenmesser*. Das erzählende Ich befindet sich alleine in einer Kuppel und beobachtet durch ein Teleskop, wie sich ein Bolide der Erde nähert. Auf diesem Boliden befindet sich ein Marsianer. Woher der Erzähler das weiß, wird in der Erzählung nicht erklärt. Wie eine Reise auf (oder in) einem Projektil, wie der Meteor auch bezeichnet wird, vorgestellt werden kann, wird ebenso wenig geklärt. Schon dadurch unterscheidet sich Heyms Erzählung von konventioneller Science Fiction, da diese im Unterschied

¹⁴ Im 1911 entstandenen Gedicht *Der Krieg I* dreht der personifizierte Krieg „in wilde Himmel dreimal seine Fackel“ und variiert damit die antike Todesmetapher. Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 1: *Lyrik*. Hamburg, München 1960, S. 346.

¹⁵ Georg Heym: *Der Besuch des Marsmenschen oder Die drei Säulen des Staates*. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 144f. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle M plus Seitenangabe zitiert.

zu früheren Planetenromanen ihre Aufmerksamkeit auf eine technisch plausible Schilderung der Weltraumreisetchnik richtete.

Den Höhepunkt der Erzählung bildet eine *first-contact*-Szene, die aber im Vergleich zu den häufigsten Ausprägungen dieses Motivs unspektakulär ausfällt. Ist eine solche erste Begegnung mit dem Fremden in Science-Fiction-Erzählungen üblicherweise von Dramatik, von Angst, Kommunikationsaporien, gegenseitigem Misstrauen und letztlich oft durch kriegerische Auseinandersetzungen gekennzeichnet, so ist bei Heym von all dem nichts zu spüren. Moritz Baßler zeigt im vorliegenden Heft, dass die Statue von Otto dem Faulen, an die der Marsianer den Erzähler erinnert, alles andere als angsteinflößend oder erhaben wirkt.¹⁶ Es ist ein „Marsmensch“, der auf der „Plattform“ gelandet ist; „sanft, groß und schwermütig“ (M 145) sind keine Attribute, die ihn als besonders fremdartig erscheinen lassen. Dieses Aussehen entspricht durchaus der Vorstellung von den Marsianern, die in zeitgenössischen Texten dominiert. Die Gestalt der Außerirdischen wird im „Modus der Analogie“¹⁷ zu der des Menschen imaginiert. Die Lebensbedingungen auf dem Mars werden als ähnlich denen der Erde angenommen. Denn aus der vermeintlichen Entdeckung der ‚Marskanäle‘ durch Giovanni Schiaparelli 1877 – und aus deren Popularisierung durch Autoren wie Camille Flammarion oder Percival Lowell – wurden zwei Schlüsse gezogen: Es gäbe Wasser auf dem Mars und die Marsbewohner hätten eine hochentwickelte Technik.¹⁸ Eine weitere Annahme ist für die Spekulation entscheidend: Unter Umweltbedingungen, die denen der Erde ähneln, müssten sich menschenähnliche Lebewesen entwickeln. Und da der Mars als älter denn die Erde angesehen wurde, mussten unter der Voraussetzung eines sich auf Darwin berufenden biologischen Determinismus und Fortschrittsglaubens die auf dem Mars existierenden Lebewesen höher entwickelt sein als die Erdbewohner. Diese Reihe von „Konjekturen“¹⁹ prägte das allgemeine zeitgenössische ‚Wissen‘ über die Marsbewohner, das also in der damaligen Episteme keineswegs esoterisch war. Kurd Laßwitz’ Science-Fiction-Roman *Auf zwei Planeten*²⁰ geht einen Schritt weiter, indem er die optimistisch-deterministische Interpretation der Evolutionsbiologie auf die Ethik überträgt. Laßwitz’ Marsianer sind, jedenfalls bevor sie mit den Menschen in Kontakt kommen, nicht nur biologisch verfeinert und intellektuell überlegen, sondern befinden sich auch auf einer höheren Stufe der Moralität: Ihr Zusammenleben orientiert sich an den aufklärerischen Idealen Immanuel Kants. Individuelle Partialinteressen sind zugunsten des kollektiven Wohls und eines Lebens in Freiheit und Frieden überwunden.

Ob der „sanfte“ und „schwermütige“ Marsmensch, der bei Heym auf der Erde landet, diesem Ideal entspricht, darüber schweigt sich der Text aus. Wovon sich Heyms Begegnung mit dem Marsmenschen aber deutlich abhebt, ist das Invasionsmodell, dem der bekannteste und einflussreichste fiktionale Text dieser Zeit verpflichtet ist:

16 Vgl. den Beitrag von Moritz Baßler in diesem Heft, S. 211–224.

17 Justus Fetscher, Robert Stockhammer: „Nachwort“. In: *Marsmenschen. Wie die Außerirdischen gesucht und erfunden wurden*. Hrsg. v. Justus Fetscher und Robert Stockhammer. Leipzig 1997, S. 267.

18 Vgl. Helga Abret, Lucian Boia: *Das Jahrhundert der Marsianer* (= Bibliothek der Science Fiction Literatur). München 1984, S. 41–60.

19 Fetscher, Stockhammer: „Nachwort“, S. 267.

20 Kurd Laßwitz: *Auf zwei Planeten*. Weimar 1897.

21 H. G. Wells: *The War of the Worlds* [1898]. London 1993.

H. G. Wells' *The War of the Worlds*²¹. Während sich bei Wells die Angst vor dem Unbekannten in feindlichen Intelligenzen verkörpert, die ähnlich wie in England, wo die Marsianer bei Wells landen, als Kolonisatoren auftreten, sind bei Heym die Angst und die hochgespannte Erwartung auf die Zeit vor der Ankunft des Außerirdischen verlegt. Es sind die „Augenblicke“ (M 144) vor der Begegnung, die in diesem Text in die Dimension des Erhabenen führen. Dieses Warten wird beinahe zeitdeckend erzählt: „Ich sollte ihn also in wenigen Minuten sehen“ (M 144), so beginnt die kurze Erzählung. Im Folgenden wird die Zeitspanne bis zum Eintreffen des Marsianers nach der vom Boliden, dem „Fahrzeug“ des Marsianers, zurückzulegenden Strecke bemessen. Was von der Ankunft des Außerirdischen erwartet wird, ist nicht weniger als der Beginn „eines neuen Tages der Weltgeschichte“ (M 144) – ein epochemachender Einschnitt. Betrachtet man das Ende des Textes, so wird klar, dass dieser Beginn eines neuen Zeitalters nicht, wie in vielen SF-Texten, den Ausbruch eines Kampfes oder Krieges zwischen den Erdbewohnern und den Außerirdischen bedeutet. Das „erste Wunder seit der Erschaffung der Welt“ (M 145) wirkt alles andere als bedrohlich. Von welcher Art ein Neubeginn sein könnte und ob es überhaupt einen solchen geben wird, bleibt offen.

Erschütternd ist das, was sich unmittelbar vor der Ankunft des Marsmenschen mit dem Erzähler ereignet. Was sich außen begibt, verblasst gegenüber der Intensität der Affekte, die der Erzähler verspürt. Es ist vor allem das Gefühl der Einsamkeit, das er auf die gesamte Menschheit überträgt:

[...] meine Seele durchmaß, schnell wie die eines Ertrinkenden, diese übermenschliche Größe dieser Augenblicke, alle die der Einsamkeit der vergangenen Jahrhunderttausende dieser Erde, unten von den Wogen der Kreidezeit her, vom ersten Menschen, vom ersten Feuer dieser Stunde des einsamen Astronomen hinweg, hinaus in das Dunkel der entlegenen Jahrtausende, die noch hinter schwarzen Türen der Zukunft gefangen waren. (M 144)

Die Ankunft des Marsianers wird als Erlösung der Menschheit aus ihrer kosmischen Einsamkeit verstanden. Solcher Messianismus ist bezeichnend für den Expressionismus, der die Ankunft des neuen Menschen als religiöses und seelisches Erweckungserlebnis herbeisehnte und feierte. Zugleich ist die Ausweitung der zeitlichen und räumlichen Dimensionen ins Immense bezeichnend für das Genre der Science Fiction, die im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch mit Namen wie „technischer Zukunftsroman“ oder „naturwissenschaftliches Märchen“ belegt wurde. Nicht nur der Ausgriff ins Kosmische, in die unendlichen Weiten des Universums, sondern auch die Expansion des zeitlichen Bezugsrahmens über „Jahrunderttausende“ der Erdgeschichte ist typisch für das Genre. Eine solche ‚Weltzeit‘ lässt die ‚Lebenszeit‘ als winzig klein und unbedeutend erscheinen.²² Der Text beleuchtet dabei wirkungsvoll den Kontrast zwischen den unermesslichen Zeiträumen der Erdgeschichte und der äußerst verknüpften Zeit des epochemachenden Ereignisses der Ankunft des Marsmenschen. Karl Heinz Bohrer hat die „Plötzlichkeit“²³ als Grundkategorie der Moderne herausgestellt. Der plötzliche Einbruch des Unbekannten ist ein Moment der Epiphanie, der das zeitliche Kontinuum sprengt. Es ist

22 Zur „Öffnung der Zeitschere“ zwischen Lebenszeit und Weltzeit in der Moderne vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main 1986, S. 71-79.

23 Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981.

der Augenblick, in dem der Kairos den gleichmäßigen Ablauf der Zeit, den Chronos unterbricht: die einmalige Gelegenheit einer Erfahrung, die alles Bisherige in Frage stellt und das Tor zu einer neuen Epoche öffnet.

Im subjektiven Erleben eines utopischen ‚Augenblicks‘ verwandelt sich die ‚leere‘ in eine ‚erfüllte Zeit‘. Die Utopie wird bei Heym auf eine subjektive Erfahrung, auf eine individuelle Begegnung mit dem anderen reduziert, während das für die aufklärerisch-fortschrittliche Utopie entscheidende Moment der Antizipation kupert wird. Heyms Text endet mit einer Momentaufnahme, in der die Zeit stillgestellt erscheint. Ähnlich wie am Ende von *Der Höhenmesser* wird die Narration in einem Bild, in einem Tableau sistiert. Schon am Beginn der Erzählung wird der Erzähler als ‚Seher‘ im doppelten Sinn eingeführt: „Ich sollte ihn also in wenigen Minuten sehen.“ Der Text ist auf diesen ‚Augen-Blick‘ ausgerichtet, in dem der Erzähler den Marsmenschen zu Gesicht bekommt. Er ist damit aber auch ein seherischer, ein visionärer Text,²⁴ der das Erscheinen eines bisher Ungesehenen ausstellt.

Die Erfahrung der ‚Weltzeit‘ wird zugleich zum Ausbruch aus der Monotonie, dem Leerlauf eines geregelten Lebens. Mit der Figur des einsamen Forschers knüpft Heym an Nietzsches Bild des heroischen Intellektuellen an, den dieser in *Morgenröte* im Luftschiffer verkörpert sah. Der Forscher ist derjenige, der die Grenzen des Alltäglichen zu überschreiten vermag, auch wenn es sein „Los“ sei, „an der Unendlichkeit zu scheitern“.²⁵ Der Naturwissenschaftler ist in diesem Kontext nicht so sehr der empirisch, rational und nach logischen Prinzipien vorgehende, geduldige und ausdauernde Forscher, sondern der titanische, geniale Außenseiter, der in ‚wunderbarer Isolation‘ die Geheimnisse der Natur enthüllt. Die Figur des Wissenschaftlers als Pionier, der einsam in unerforschte Gebiete vordringt, findet sich auch in Heyms nachgelassener Erzählung *Die Südpolfahrer*: „Und ihnen beiden [den Polfahrern] kam wieder der einzige Gedanke, den sie in jeder Stunde hundertmal dachten: Hier hat noch niemand gestanden, diese Stille hat noch niemand zerrissen.“²⁶ Auch der Blick in die unendlichen Weiten, der die beiden hier untersuchten Texte kennzeichnet, findet sich ähnlich im Poltext: „Unendliche meilenweite weiße Ebenen, voll von blauen Lichtern, ein unendliches Glanzmeer der Sonne, die hoch in dem stählernen Blau des antarktischen Äthers stand.“²⁷ Doch wie in Heyms zweitem Poltext, *Das Tagebuch Shakletons*²⁸, wird der Heroismus der Polpioniere ironisch gebrochen, da sie wie unter einem mechanischen Zwang handeln. Diesem Bruch mit der Euphorie naturwissenschaftlicher Entdeckungen entspricht das Ende des *Marsmenschen*-Textes: Auch hier folgt auf das Pathos der bevorstehenden Offenbarung der kosmischen Geheimnisse die Ernüchterung in der Erscheinung eines menschenähnlichen, die menschlichen Maße nur wenig übertreffenden Außerirdischen.

24 Zu Heym als Visionär vgl. Kurt Mautz: *Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt am Main, 3. Aufl. 1987 [1. Aufl. 1961], S. 324-375.

25 Nietzsche: *Morgenröte*, S. 331.

26 Georg Heym: *Die Südpolfahrer* [1911]. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 120-123; hier S. 120.

27 Ebd.

28 Georg Heym: *Das Tagebuch Shakletons* [1911]. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 124-143.

Heyms Text greift dabei auch auf eine ältere Tradition, nämlich auf den Beginn der Neuzeit zurück, in der der Naturforscher den neuen Menschen repräsentierte.²⁹ Der Erzähler ist ein solcher neuer Mensch; er erforscht die Geheimnisse des Himmels und hat so die Ankunft des Marsmenschen entdeckt. Ist das Ende der Erzählung nicht durchweg ironisch zu verstehen, so ist es der Naturforscher, der Astronom, der in der Begegnung mit dem Marsmenschen und im Bündnis mit ihm als erster zu einem neuen Menschen wird.

Noch weiter zurück, nämlich auf jüdische und christliche Traditionen, reicht die messianische Heilserwartung, die mit dem neuen Menschen verbunden ist. Die Ankunft des Marsmenschen kann auch als Postfiguration Christi gelesen werden. In der Erwartung seines Erscheinens mischen sich Advent und Passion. Der Ankunft des Marsmenschen geht eine Reihe von körperlichen und seelischen Qualen voran: Die Finger erstarren vor Angst, Gefühle der Kälte und des Ertrinkens bemächtigen sich des Erzählers. Die Ankunft wird als schicksalhaftes Ereignis empfunden: „Und ich hörte den dunklen Flug des Schicksals über meinem Haupte rauschen.“ (M 144)

Selbst die Wiederauferstehung der Toten wird, wenn auch in der Form eines Vergleichs, angedeutet: „Um mich herum war die Luft bewegt wie von vielen Stimmen, wie das Rufen von Toten.“ (M 144) In der Vorstellung des Erzählers versammeln sich in seinem Observatorium kurz vor der erlösenden Ankunft „alle die Schatten derer [...], die vergebens die langen Nächte eines verzweifelten Lebens gehofft hatten, so wie ich gehofft hatte, die ersten zu sein, die die Zeichen vom Mars hören ‚und deuten‘ könnten.“ (M 144)

Die Katastrophe, der Zusammenbruch, der Tod als Voraussetzung für den Neubeginn und die Auferstehung wird im Text mehrfach angesprochen: Nicht nur die Kälte, die den Erzähler durchdringt, sondern auch die vollkommene Finsternis, die ihn umgibt, können als Todesmetaphern verstanden werden. Die Begegnung mit dem Außerirdischen trägt deutliche Züge eines Übergangsritus, dessen Konzept Arnold van Gennep kurz vor der Entstehung von Heyms Erzählung ausgearbeitet hat.³⁰ Der Übergang von einer Lebensphase in eine entscheidende neue, von einer vertrauten Welt in eine fremde wird im symbolischen Modus des Todes und der Wiedergeburt vollzogen. Dabei ist in Heyms Erzählung von der Zerstörung des alten und vom Übertritt in den neuen Status ein apokalyptischer Ton zu vernehmen, der aus seinen kanonischen Texten vertraut ist. Der Untergang ist unumgänglich, wenn eine neue Zeit anbrechen soll. Insbesondere sind es die Orte der Zivilisation, die Stadt und ihre Industrieanlagen, die bei Heym im apokalyptischen Feuer gewaltsam umgewandelt werden und in denen die Zerstörung als vitale Kraft erscheint.

Die Epiphanie des Marsmenschen wird so als Signal zum Aufbruch in eine neue Ära lesbar. Der Erzähler wird effektiv als der Auserwählte vorgestellt, vor dessen Augen das ganz andere, der Besucher aus dem Weltall, aus der Latenz austritt. Vor dieser Folie erscheint aber die Gestalt von dem „erste[n] Wunder seit der Erschaffung

29 Vgl. Barbara Bauer: „Der Neue Mensch und Fausts Streben“. In: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Nicola Lepp, Martin Roth und Klaus Vogel (= Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 22.4.-8.8.1999). Ostfildern-Ruit 1999, S. 17-26.

30 Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. 3., erweiterte Aufl. Frankfurt am Main, New York 2005 (Original: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, 1909).

der Welt“ als „zweiter Otto der Faule“ doch etwas ernüchternd. Es entsteht der Verdacht, der Marsmensch sei schon immer dagewesen, man habe ihn nur nicht bemerkt – so wie ein Berliner das Standbild Ottos des Faulen in der Siegesallee bei wiederholtem Vorbeigehen nicht mehr bewusst wahrnehmen mag. Wie weit die in diesem Text vernehmbare Skepsis gegenüber den später im Expressionismus so vehement heraufbeschworenen Erlösungshoffnungen und Heilssehnsüchten reicht, lässt das abrupte Ende des Textes offen.

Im Vergleich zu den überdimensionierten und abstrakten räumlichen und zeitlichen Parametern des Textes wirkt eine Figur wie Otto der Faule in ihrer statuarischen Materialität geradezu banal. Das wird besonders deutlich, wenn man ihr Paul Scheerbarts Schilderungen außerirdischer Lebewesen gegenübergestellt. Scheerbart verleiht den Bewohnern des Mondes, der Venus, des Merkur oder der Asteroiden Pallas und Ceres Körper und Aussehen, die sich radikal von denen der Menschen unterscheiden. So können etwa die Mondbewohner in dem Roman *Die große Revolution* je nach Stimmungslage in verschiedenen Farben leuchten, ihren Körper ballonförmig aufblasen und sich so wie „fliegende Lampions“ fortbewegen.³¹ Die Pallasianer im Roman *Lesabéndio* haben dehnbare Röhrenbeine mit Saugfüßen. Ihre Kopfhaut können sie wie einen Regenschirm aufspannen, ihre Augen in Teleskope verwandeln.³² Nahrung nehmen sie durch die Haut auf.³³ In Scheerbarts *Jenseitsgalerie* werden die Zeichnungen solcher Lebewesen mit der Erläuterung versehen, dass auf ihnen nur die den Menschen noch am ehesten gleichenden vertreten seien: „es sind gerade nur jene Gestalten herausgegriffen, die eine Gesichtsform besitzen, die der menschlichen ähnlich ist. Eine solche Gesichtsform ist aber das Anormale jenseits der Neptunsbahn [...]“.³⁴ Eine vergleichbare Invertierung des Verhältnisses von ‚normal‘ und ‚anormal‘ findet bei Heym nicht statt, im Gegenteil: Das ganz andere, das sich der Erzähler erwartet, erweist sich als das Vertraute, ein bekanntes Denkmal in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs.

Wenn der Marsmensch die Züge einer historischen Figur wie Otto der Faule trägt, so wird klar, dass jener nicht als Eroberer auftritt. Denn der spätmittelalterliche Wittelsbacher Kurfürst war alles andere als ein erfolgreicher Machthaber. Die „drei Säulen des Staates“, die im Titel genannt werden, sind im obrigkeitlichen, absolutistischen System das Heer, die Bürokratie und die Diplomatie, alle drei fest in der Hand des Kaisers und des Reichskanzlers. Otto der Faule eignet sich keineswegs als Vorbild für eine effiziente absolutistische Herrschaft. Will man das Ende von Heyms Erzählung politisch verstehen, so fällt das neue Zeitalter, das die Ankunft des Marsmenschen einläutet, mit dem Ende des militaristischen Absolutismus preußischer Prägung zusammen.

31 Paul Scheerbart: *Die große Revolution. Ein Mondroman* [1902] und *Jenseitsgalerie* [1907]. Frankfurt am Main 1902, S. 15.

32 Paul Scheerbart: *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman* [1913]. Frankfurt am Main 1986, S. 7f.

33 Ebd. S. 26.

34 Scheerbart: *Jenseitsgalerie*, S. 131.

Spiel mit den Gattungen

Die beiden untersuchten nachgelassenen Erzählungen zeugen von einer für das gesamte Werk Georg Heyms spezifischen Spannung zwischen subjektiver Ausdruckskunst und einer Prägung durch historische Modelle und die Umbrüche in der äußeren Realität. Das Thema der heroischen Einsamkeit und der Isolierung verbindet sich mit einer Tendenz zum Wunderbaren und Geheimnisvollen, die mehr als mit dem Expressionismus mit der Strömung der Neuromantik korreliert. Mit einem Wortspiel, das die nervöse Unruhe und die Nähe zu esoterischer Mystik signalisiert, könnte man bei Heym von *Neuro-Mantik*³⁵ sprechen.

Zeittypisch ist die Sehnsucht nach Ausbruch aus dem gleichförmigen, eintönigen, geregelten Alltagsleben der Vorkriegszeit, die sich wenig später, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, im ‚Augusterlebnis‘, in der Kriegsbegeisterung und in den ‚Ideen von 1914‘ entlud. Der vitalistische Aktivismus lehnt sich gegen die Unterdrückung der Lebenstrieb in einer ereignisarmen Gegenwart auf. Rauschhafter Exzess und dionysische Todesnähe sind die Mittel, mit denen nicht nur eine Fundamentalopposition zum Wilhelminismus markiert, sondern darüber hinaus das Kontinuum einer gleichförmigen Zivilisationsgeschichte aufgebrochen werden soll. Allerdings wird am Ende von *Der Besuch des Marsmenschen*, ähnlich wie in den oben erwähnten Polreiseerzählungen, das Pathos des vitalistischen Aufbruchs unterlaufen und letztlich zurückgenommen. Deutlich wird hier die von Hermann Korte mit Blick auf Heyms Lyrik festgestellte „Dichotomie von fatalistischen und vitalistischen Perspektiven“, die sich in seinem Tagebuch als „Gegensätzlichkeit von enthusiastischen Projektionen und permanenten Klagen über die unüberwindliche Ereignislosigkeit und Banalität der Zeit“ niederschlägt.³⁶

Der Ausstieg aus einer unerbittlich scheinenden zivilisatorischen Teleologie geht einher mit der Suspendierung der zeitlichen Sukzession in der Erzählung. Beide Erzählungen enden mit einer ekphrastischen Beschreibung. Wenn Korte Heym einen „Monteur von Bildern“³⁷ nennt, so haben diese Bilder die Funktion, eine äußerste Dynamik zum plötzlichen Stillstand zu bringen. In *Der Besuch des Marsmenschen* erscheint dieser in statuarischer Bewegungslosigkeit, nachdem er auf seinem Boliden mit rasender Geschwindigkeit zur Erde gelangt ist. Auch am Ende von *Der Höhenmesser* erstarrt die Zeit: Das im freien Fall „durch den Himmel“ „wehende“ Haar Anne-Maries wird in einem zeitlosen Bild festgehalten. Diese Bilder sind polyvalent, sie erlauben vielfältige Deutungen und bewahren ihre Rätselhaftigkeit. In ihnen zeigt sich das Inkommensurable, das Nichtvorstellbare. Im Sinne Julia Kristevas operiert der Text hier auf der Ebene des Semiotischen, das „alle Gesetze verletzt und verrückt, selbst jene [...] der signifikanten Strukturen“, die gleichförmige Sprache der Repräsentation auflöst und damit auch die Grenzen zwischen Körper, Subjekt und Gesellschaft durchkreuzt und neu verhandelt.³⁸

35 Dieses Wortspiel verwendet Heinz Politzer: „Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie“. In: *DVjs.* 47 (1973), 1, S. 95-119; hier S. 97.

36 Korte: *Georg Heym*, S. 57.

37 Ebd. S. 74.

38 Julia Kristeva: *Die Revolution der Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Reinhold Werner. Frankfurt am Main 1978, S. 113.

In der Kombination von erzählter Handlung und Bildbeschreibung zeigt sich auch Heyms eigenwilliger Umgang mit den Gattungskonventionen der Science Fiction. Dass diese nicht in einem wissenschaftlichen Diskurs aufgeht, sondern Verständnislücken offenlässt, die durch eine mit Vermutungen arbeitende semiotische Praxis überwunden werden, hat schon Marc Angenot betont: „[T]he reader's cognitive activity, the very possibility of understanding SF, is necessarily interwoven with conjecture. The reader is transported to an illusive 'elsewhere' of a semiotic nature, to the paradigms both suggested in and yet absent from the textual message.“³⁹ Was nicht ausdrücklich gesagt wird und nicht eindeutig erklärt werden kann, erhält seine Glaubwürdigkeit durch den Einsatz unbegrifflichen, bildhaften Denkens. Heyms Texte beruhen auf Verfahren der Verschiebung vom Feld des Wissens zu figurativer und narrativer Evidenz. Die Frage ihrer Wahrhaftigkeit ist, in den Worten Angenots, verbunden mit „the metaphorical, metonymical, and other transformations from the empirical cognitive systems to the paradigms of the story.“⁴⁰

Diese im Vergleich zur verwandten Gattung der Utopie unterschiedliche Plausibilisierungsstrategie beruht demzufolge auf narrativer, aktionsbetonter Dynamik. Die Statik utopischer Beschreibungen alternativer Welten wird durch Handlung, etwa durch abenteuerliche Weltraumreisen sowie antagonistische Konflikte und Kollisionen zwischen einander fremden Welten, gesprengt. Die beiden untersuchten Texte nutzen diese Modelle und Handlungsmuster und konterkarieren sie zugleich, wenn sie an ihrem Ende die Handlung in einem verdichteten Bild gerinnen lassen. Mögen diese Bilder auch einen utopischen Kern haben, so bleiben sie doch anders als klassische Utopien deutungs offen. Es ist gerade dieser produktive, eigenwillige, irritierende Umgang mit Gattungskonventionen und -formen, der den anhaltenden Reiz von Heyms Erzählungen ausmacht.

39 Marc Angenot: "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction". In: *Science Fiction Studies* 17 (March 1979), Vol. 6/1, S. 9–19. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/angenot17.htm> (Zugriff 9.1.2021).

40 Ebd.

Ein Wilhelminisches Wunder. Zu Georg Heyms *Der Besuch des Marsmenschen*

I

Georg Heyms nachgelassene Erzählung *Der Besuch des Marsmenschen* oder *Die drei Säulen des Staates* aus dem Jahre 1911 ist nur eine Seite kurz und stellt uns Leserinnen und Leser des 21. Jahrhunderts doch vor zahlreiche Verstehensprobleme.¹ Dabei handelt es sich keineswegs um einen jener unverständlichen Prosatexte, wie sie im Umfeld des Berliner Expressionismus, in dem wir uns hier bewegen, in diesen Jahren zu entstehen beginnen, Prosaminiaturen, die parallel zur zeitgleichen Abstraktion in der Malerei eine realistische Gegenständlichkeit von erzählter Welt, Figuren und Handlung verweigern. Fast ist das Gegenteil der Fall: Die erzählte Szene – der Erstkontakt eines irdischen Astronomen mit einem Marsbewohner – erscheint uns in vielen Details nur allzu vertraut. Wir haben das alles schon hundertmal gelesen oder gesehen: den schwarzromantischen Gelehrten nächtens allein in seinem Labor (bzw. hier Observatorium); das Vorbeiziehen eines langen Lebens im Augenblick des Todes; dass das Licht ausgeht und es kalt wird, wenn eine übersinnliche Erscheinung naht; und schließlich die Vorstellung eines *Marsmenschen* selbst – die Literaturwissenschaft spricht angesichts solcher abgenudelten Muster von ‚Topoi‘.

Fragen wir uns jedoch, woher wir diese Dinge eigentlich so gut kennen, dann fallen uns vermutlich Science-Fiction- und Horror-Texte, -Filme und -Serien ein, die schwerlich vor 1911 entstanden sein dürften. Eine Ausnahme ist allenfalls die Faust-Figur, die in Heyms Text als erlebendes Ich spricht – die kennen wir, wie gesagt, schon von Goethe oder aus Mary Shelleys *Frankenstein*. Also lautet die erste Frage: Wie war es um diese Topoi zu Heyms Zeit bestellt – waren die da überhaupt schon als solche ausgeprägt, und wenn, dann wo und von wem? Bei der Suche nach Georg Heyms Mustern werden wir allerdings, soviel lässt sich schon sagen, kaum in der Hochliteratur fündig werden, woraus sich sogleich eine zweite Frage ergibt: Was veranlasst einen jungen Autor, der im avantgardistischen Umfeld der Expressionisten seine ersten Erfolge feiert, überhaupt dazu, sich mit solchen scheinbar trivialen Themen abzugeben?

1 Georg Heyms: *Der Besuch des Marsmenschen* oder *Die drei Säulen des Staates*. In: *Georg Heyms. Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. München 1986, S. 144f. Alle Zitate hier.

II

Auf den ersten Blick scheint die kleine *Marsmensch*-Erzählung eine Verbindung zu den kühnen Programmen und Projekten des Frühexpressionismus kaum nahezu liegen. Auf den zweiten Blick ist in der Erwartung eines radikal Neuen, völlig Unbekannten, die der Erzähler artikuliert, die Grundhaltung dieser Avantgardebewegung allerdings recht genau formuliert: „Wie würde er aussehen, [...] dieser erste Bote eines neuen Tages der Weltgeschichte.“ Der Konjunktiv II hat hier eine deutlich futurische Ausrichtung: Das Ganz Andere soll Wirklichkeit werden, mit unerhörten, also gerade nicht schon längst bekannten Formen, die die überkommenen Gesetze des Wilhelminischen Kaiserreichs, ja unserer gesamten Weltwahrnehmung schockhaft außer Kraft setzen. So formuliert es Wassily Kandinsky, ein Pionier der abstrakten Malerei, im gleichen Jahr in seiner Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst*, und auch in der Literatur gibt es schon erste Versuche, darunter Carl Einsteins legendärer Kurzroman *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. „Wunder“ ist hier das Schlüsselwort: Ein Wunder ist der Einbruch von etwas Absolutem, Unbedingtem, in unsere Wirklichkeit. Es unterbricht die Kausalketten, mit denen der Positivismus des 19. Jahrhunderts die Welt erklärt, zugunsten eines radikal Neuen. Die Avantgarden der 1910er Jahre wollten, dass ihre Kunst wie ein solches Wunder wirkt. Beispiele dafür fanden sie im Spiritismus vor, der zu dieser Zeit eine Art bürgerliche Modeerscheinung war (man denke z. B. an die entsprechenden Episoden in Thomas Manns *Der Zauberberg*). In einer spiritistischen Séance nimmt das Medium in Trance Kontakt mit einem irgendwie gearteten Jenseits auf, und zum Beleg produziert es mündlich oder schriftlich paranormale Phänomene, die es im bewussten Zustand nicht zustande brächte: Es bewegt z.B. Dinge mit reiner Geisteskraft, übermittelt Nachrichten aus dem Jenseits, und auch auf ‚Marsianisch‘ verfasste Texte gehörten da teilweise zum Repertoire.

Heyms Astronom in seiner dunklen Sternwarte erwartet ein solches Wunder. Er stellt sich vor als der erste, der „die Zeichen vom Mars hören und deuten“, spricht: einen medialen Kanal zur anderen Welt etablieren kann, und deshalb ist die erwartete Begegnung zunächst exklusiv eine zwischen ihm („Ich“ lautet das erste Wort der Erzählung) und dem Marsmenschen („Er“ mit kapitälem E). Obwohl das Treffen also zunächst privat scheint, misst der Erzähler dieser Begegnung im Vorhinein allerhöchste weltgeschichtliche Relevanz zu: Es ist ja genauer besehen auch nicht sein eigenes Leben, das im Zeitraffer an ihm vorbeiläuft, sondern die gesamte Erdgeschichte, von den Archi-Fossilien der Kreidezeit über die Menschwerdung, „vom ersten Feuer über diese Stunde des einsamen Astronomen hinweg, hinaus in das Dunkel der entlegenen Jahrtausende“. In diese Universalgeschichte bricht, so die Erwartung, mit dem erzählten unerhörten Ereignis zum ersten Mal das Ganz Andere ein, „Er, der erste Marsmensch, das erste Wunder seit der Erschaffung der Welt“, wie es noch im letzten Satz der Erzählung heißt. Mit dessen Auftritt würden die „Zeichen“ Wirklichkeit – der avantgardistische Traum der Zeit ginge in Erfüllung.

III

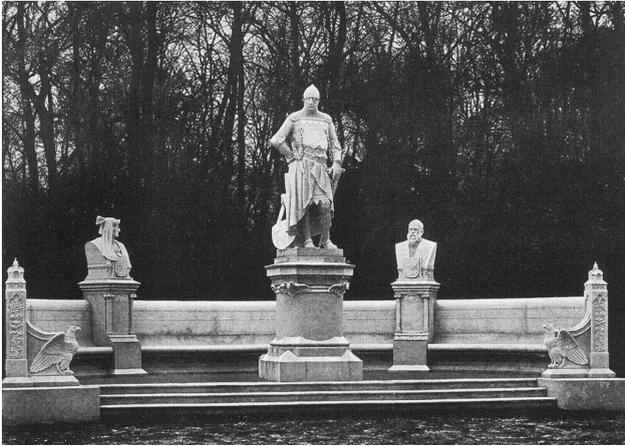
Satz und Erzählung nehmen allerdings in der allerletzten Zeile noch einmal eine ganz andere Richtung, und zwar ins Satirische. Statt des erwarteten Ganz Anderen steht vor der Tür nämlich „Er, der erste Marsmensch, [...] auf sein Projektil gelehnt, sanft, groß und schwermütig, ein zweiter Otto der Faule der Siegesallee.“ Damit endet der Text in einer ganz und gar zeitgebundenen Pointe, die man 1911 zumindest in Berlin vermutlich niemandem erklären musste, die aber heute nur über einen historischen Kommentar verständlich wird.

1895 von Kaiser Wilhelm II. in Auftrag gegeben, wird 1901 die Siegesallee fertig gestellt; ein Prachtboulevard, mit dessen Errichtung sich der Kaiser prestigeträchtig als Kunstkenner ausweisen will und der zum Synonym des Kunststreites zwischen ihm und der künstlerischen Moderne avanciert. Auf 750 Metern Länge säumen zunächst 32, später 34 Denkmalgruppen sämtlicher Markgrafen und Kurfürsten Brandenburgs zwischen 1157 und 1888 die Allee zwischen dem Königsplatz (heute: Platz der Republik) und dem Kemperplatz. Die zeitgenössischen Satiriker, die dem Wilhelminismus seit jeher kritisch gegenüberstehen, stürzen sich sofort auf das kaiserliche Großprojekt und machen es zum Thema ihrer Arbeiten. Schriftsteller und Künstler publizieren eine Vielzahl an Karikaturen und Parodien in satirischen Zeitschriften wie den *Lustigen Blättern*, dem *Simplicissimus* und dem *Kladderadatsch*. Besonders häufiges Ziel des Spottes ist die Statue des brandenburgischen Markgrafen von 1365 bis 1373, Otto V. des Faulen. Der Wittelsbacher Adelige, der Zeit seines Lebens lieber dem persönlichen Vergnügen frönte, als sich um seine Geschäfte als Herrscher zu kümmern, wurde von dem beauftragten Bildhauer Adolf Brütt in vermeintlich „ziemlich lascher Haltung und mit herunterhängenden Augenlidern, kurz mit blödem Gesicht“² dargestellt. Nichtsdestotrotz zählt die Denkmalgruppe 12, zu der die Statue Ottos gehört, zu den wenigen, deren künstlerische Darstellung sowohl von der Berliner Moderne als auch von Seiten der Auftraggeber gelobt wird. Tatsächlich vermittelt das Denkmal von Otto V. nicht den Eindruck eines tatkräftigen Herrschers, sondern wirkt, um es mit Heym zu sagen, „sanft, groß und schwermütig“. So schreibt denn um 1901 ein Schüler der Primarstufe des Joachimsthalschen Gymnasiums in einem Aufsatz zur Beinstellung der Figur:

Der linke Fuß ist lässig vorgestellt, das Knie schlaff gebeugt. Kein Muskel ist angespannt, kurz es ist das Bild der Trägheit und Schlawheit. Auf diesen Beinen kann kein thatkräftiger Körper ruhen, sie sind nicht durch harte Arbeit gestählt worden; Bequemlichkeit und ausschweifendes Leben haben die Kraft der Glieder zerstört, die jetzt ein klägliches Bild eines Herrschers abgeben.³

2 Helmut Caspar: *Die Beine der Hohenzollern interpretiert an den Standbildern der Siegesallee in Primaneraufsätzen aus dem Jahre 1901, versehen mit Randbemerkungen Seiner Majestät Kaiser Wilhelm II.* Hrsg. von Helmut Caspar. Berlin 2001 (= Berlin Edition), S. 56.

3 Heinrich Förster: „o.T.“ In: Ebd., hier: S. 74.

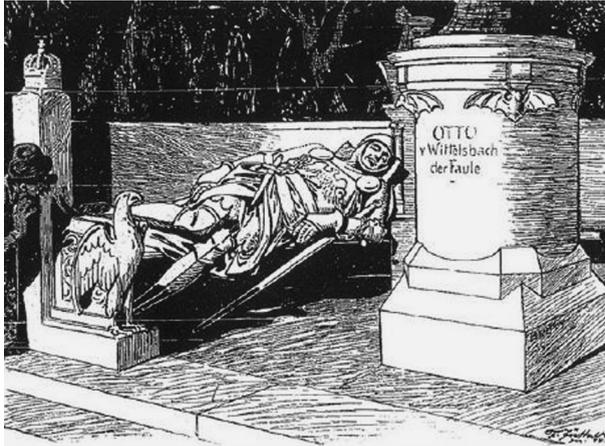


Heym beendet seinen Text also zweifellos mit einer Pointe – aber worin genau liegt sie eigentlich? Rein strukturell besteht eine Absurdität ja schon darin, dass „der erste [...] ein zweiter“ ist. Was nur die Wiederholung eines Vorangegangenen ist, kann das Kriterium des „Wunders“ als eines absolut Unabgeleiteten, einer ersten Ursache, per definitionem nicht erfüllen. Und dann ist die Vergleichsgröße ausgerechnet ein staatstragendes Wilhelminisches Repräsentationsmonument, geradezu der Inbegriff dessen, was die expressionistische Kunst durch ihre Formsprache zu überwinden trachtet. Das ist witzig, wie ja bereits der Namenszusatz „der Faule“ für einen historischen Herrscher witzig ist – verstärkt natürlich noch im Vergleich mit einem Marsmenschen, der soeben zur Erde gereist ist. Dem Vertreter einer technisch derart überlegenen Spezies würde man sicher alle möglichen Attribute zuerkennen, aber ‚faul‘?

Soweit scheint die Landung des zweiten Otto V. ein Kommentar auf das Wilhelminische Kaiserreich zu sein, in welchem trotz aller gegenteiligen Bemühungen Kaiser Wilhelm seit Jahren das Zepter fest in der Hand hält und ebenfalls nichts Neues entsteht. Sieht man nun aber genauer hin, so entspricht das Denkmal Ottos des Faulen eben doch nicht so ganz dem Wilhelminischen Ideal. Im Rahmen des Staatstragenden und Repräsentativen, das das Projekt der Berliner Siegesallee insgesamt kennzeichnet, markiert die Statue mit ihrer leicht gebeugten, in wenig heroischer Weise auf das Schwert gestützten Haltung, den halb geschlossenen Schlupflidern und der insgesamt etwas müden Ausstrahlung sozusagen den internen Gegenpol. Der Wittelsbacher gerät hier zur Negativfolie, vor der die anderen Herrscher erst recht in ihrem preußisch-militärischen Schneid erscheinen mochten. Das Standbild scheint – immer auch in Verbindung mit dem Namenszusatz und dem entsprechenden Ruf Ottos V. – eher etwas zu verkörpern, was man um 1900 als *Décadence* bezeichnete. Dieser Bezeichnung wohnt ein Doppelsinn inne: Im Sinne der Staatsgeschichte meint sie eine Episode des Niedergangs, des Verfalls, im Sinne der Kunst aber bezeichnet sie seit Baudelaire und Nietzsche gerade im Bruch mit dem ‚Natürlichen‘ und Klassizistischen eine vielversprechende Tendenz zur Moderne. „*Literatur der Dekadenz!*“, schreibt etwa Charles Baudelaire in seinem wegweisenden Essay *Neue Anmerkungen zu Edgar Poe* (1856):

– Leere Worte, die wir, mit dem vollen Klang eines emphatischen Gähnens, des öfteren aus dem Munde jener Sphinx ohne Rätsel fallen hören, die Wache halten vor den heiligen Pforten der klassischen Ästhetik. Und jedesmal, wenn das unwiderlegbare Orakel ertönt, dürfen wir sicher sein, daß es sich um ein Werk handelt, das sich unterhaltsamer liest als die *Ilias*.⁴

Auch hier wird, in der Abwendung von Homers *Ilias*, dem Kriegsepos schlechthin, ein Aspekt des Antimilitärischen, ja Hedonistischen mittransportiert, der sich auch in der Statue Ottos des Faulen und ihrer Rezeption ausmachen lässt.



In einer positiven Umdeutung wilhelminischer Vorwürfe, so könnte man etwas verkürzt für den deutschen Raum sagen, wird *Décadence* zu einem positiven ästhetischen Kampfbegriff der Frühmoderne. Dass ausgerechnet Brütts Statue zu den wenigen Monumenten der Siegesallee zählt, die auch bei fortschrittlicheren ästhetischen Gemütern Anerkennung fanden, weist ja schon in diese Richtung. Nun ist das, was daran ‚modern‘ wirken mag, sicher weit entfernt von den radikalen Formvorstellungen der emphatischen Moderne, die um 1910 mit dem Expressionismus einsetzt. Als „ein zweiter Otto der Faule der Siegesallee“ muss Heyms Marsianer diese Erwartung enttäuschen. Aber immerhin, er ist ein *Décadent*.

IV

Damit steht er nun allerdings in deutlichem Kontrast zu anderen Außerirdischen, die Ende des 19. Jahrhunderts die literarische Landschaft prägten (wie Otto V. zu den anderen Fürsten der Siegesallee). In H.G. Wells' Bestseller *The War of the Worlds* (1889) macht der Autor die Erde zum Schauplatz eines Krieges zwischen Marsianern und der Menschheit. Zwar landen auch hier die Außerirdischen in einem Boliden auf der Erde, jedoch entpuppt sich der vermeintliche Meteor in Wells' Roman als verkrusteter Zylinder (ein „Projektil“, könnte man sagen), aus dem kurze Zeit später die Außerirdischen klettern und ihr erstes Opfer fordern. Der Ich-Erzähler formuliert

4 Charles Baudelaire: Neue Anmerkungen zu Edgar Poe. In: C.B.: Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bdn. Hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Bd. 2. München/Wien 1983, S. 341-362; S. 341.

bereits vor der Öffnung der Luke deutliche Erwartungen: „I think everyone expected to see a man emerge – possibly something a little unlike us terrestrial men, but in all essentials a man. I know I did.“⁵ Hier, im realistisch erzählten Science-Fiction-Roman, wird also von Anfang an kein „Wunder“ erwartet, sondern ausdrücklich ein zweiter Mensch. Und auch wenn Wells sich im Folgenden große Mühe gibt, die Andersartigkeit der Invasoren herauszustellen, seine Beschreibung folgt dem Muster einer Aufzählung von Abweichungen vom Gewohnten („The peculiar V-shaped mouth with its pointed upper lip, the absence of brow ridges, the absence of a chin beneath the wedge-like lower lip“ etc.⁶) und ergibt damit im Effekt genau das: ein Wesen „a little unlike us terrestrial men, but in all essentials a man“. Zudem beschreibt Wells, ähnlich wie Heym, seine Marsianer als plump und in ihren Bewegungen schwerfällig „due to the greater gravitational energy of the earth“.⁷ Während die militaristischen Marsmenschen bei Wells, die hier den Prototyp des *bull-eyed monsters* bilden, jedoch die Erde einnehmen wollen, da ihr eigener Planet dem Untergang geweiht ist, lässt das Ende von Heyms Text ein solches Motiv nicht vermuten, wozu auch der Vergleich mit Otto dem Faulen seinen Beitrag leistet.

In beiden Texten stellt ein Bolide das Transportmittel der Wahl dar. Kometen und Meteore sind zu dieser Zeit in der Öffentlichkeit überaus präsent, unter anderem durch den Halleyschen Kometen, der im April 1910 über Europa erschien und im Frühexpressionismus durchaus Spuren hinterließ, unter anderem in Jakob van Hoddis' epochemachendem Gedicht *Weltende*. Kometen allerdings kehren in berechenbarer Weise regelmäßig wieder, während Meteore, also Boliden im engeren Sinne, als Erscheinungen wie aus dem Nichts auftauchen. Spiritisten führen sie um diese Zeit daher gern ins Feld, wenn Naturwissenschaftler ihre ‚Experimente‘ als unwiederholbar kritisieren. Allerdings differiert Heyms Beschreibung der Landung doch maßgeblich vom englischen Vorbild. Während der Einschlag in die Erdoberfläche bei Wells einen tiefen Krater und verbrannte Erde zurücklässt, verläuft die Landung von Heyms sanftem Otto so unspektakulär und ohne große Kraftentwicklung, dass der Astronom lediglich wahrnimmt, wie „draußen auf der Plattform“ plötzlich „etwas auf[stieß]“. Wells operiert hier deutlich näher am naturwissenschaftlichen Konsens als Heym.

Ähnliches fällt im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Marstexten für die Kontaktaufnahme des Außerirdischen mit den Menschen auf. Darüber, wie die Kommunikation zwischen dem Astronomen und dem Außerirdischen hergestellt wurde und ob es Schwierigkeiten bei der Verständigung durch das Sprechen unterschiedlicher Sprachen gab, schweigt sich Heyms Text aus. Worüber andere zeitgenössische Texte seitenweise spekulieren, wobei sie versuchen, die Erzählung mit populärwissenschaftlichen Hypothesen zu plausibilisieren, darüber verliert *Der Besuch des Marsmenschen* kein Wort. Er weicht also in verschiedenen Aspekten von den etablierten Erzählmustern ab, die er aufruft. Das beginnt im Grunde schon damit, dass er seinen Marsmenschen auf die Erde kommen lässt. Meist findet die Bewegung nämlich in die andere Richtung statt: Die Menschen begeben sich zum Mars. In den wenigen Fällen, in denen ein Marsmensch die Erde betritt, geschieht es entweder mit der

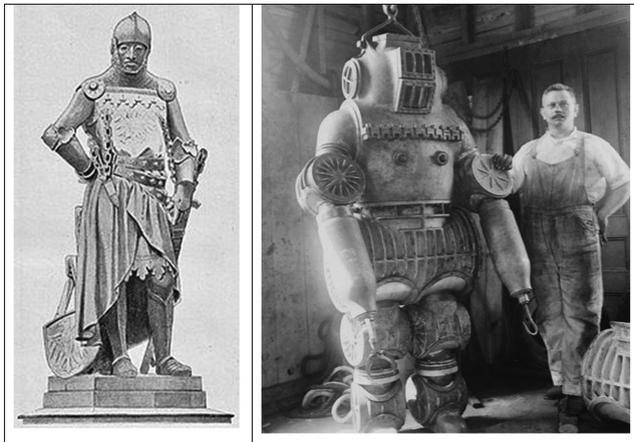
5 H.G. Wells: *The War of the Worlds* [1898]. Hg. v. Patrick Parrinder. London 2005, S. 21.

6 Ebd., S. 21f.

7 Ebd., S. 22.

Absicht einer Invasion (wie in *The War of the Worlds* oder in Carl Grunerts Marstexten *Der Fremde*, *Der Marsspion* und *Mysis*) oder die Ankunft des Marsmenschen wird satirisch funktionalisiert (neben Heyms Text etwa in Tauentziens *Der Marsmensch* [1907]).

Dennoch lassen sich in der Marsliteratur um die Jahrhundertwende weitere Kontexte finden, die zum Verständnis von Heyms Text beitragen. So gibt es vielleicht für die Ähnlichkeit des Marsmenschen mit der Statue Ottos V. noch eine viel einfachere Erklärung. Sieht der Wittelsbacher in seiner schweren Rüstung, mit dem Helm, der nur ein fensterartiges Gesichtsfeld ausspart, nicht aus wie eine Figur im Raumanzug? Aber halt, hier täuscht uns wieder unser Bildgedächtnis. Raumanzüge gab es 1911 selbstverständlich noch gar nicht. Dennoch wird in der Wissenschaft ebenso wie in fiktionalen Texten schon darüber nachgedacht, wie es wohl um die Atmosphäre auf dem Mars bestellt ist und mit welchen Mitteln man sich gegen seine eventuell widrige Umgebung schützen kann. Das Muster für den entsprechenden Anzug, das man zeitgenössisch vor Augen hat, ist vor allem der Taucheranzug. Das unten abgebildete Modell aus dem Jahre 1910 hat, aus vermutlich technischen Gründen, auf der Brust ein Ornament, das dem auf Ottos Brustpanzer verblüffend ähnelt; selbst die Armscharniere scheinen eine optische Entsprechung zu den Schulterplatten von dessen Rüstung zu bilden.⁸



Insoweit die Marsmenschen, wie schon die eingeführte Bezeichnung nahelegt, menschenähnliche Wesen sind, gelten solche Überlegungen natürlich auch vice versa. In Kurd Laßwitz' großem Roman *Auf zwei Planeten* (1897) entwirft der Autor eine den Erdenbürgern kulturell und technisch überlegene Marsgesellschaft. Im Gegensatz zu Heym stellt er dazu eine ganze Reihe naturwissenschaftlicher und zum Teil philosophischer Überlegungen rund um den Kontakt mit Außerirdischen an. Laßwitz, der Lehrer an einem Gymnasium ist, schreibt um die Jahrhundertwende nicht nur

⁸ Auch entsprechen die ersten U-Boote in ihrer Form am ehesten dem, was wir uns aufgrund der von Heym verwendeten Vokabeln „Bolide“ und „Projektil“ als Fortbewegungsmittel des Marsmenschen vorstellen mögen.

fiktionale Texte, sondern äußert sich an verschiedenen Stellen auch programmatisch über die im Aufstieg begriffene Marsliteratur. Hier wird schnell deutlich, wie eng er, trotz der vermeintlichen Möglichkeiten, die das fiktionale Schreiben über fremde Planeten birgt, die Grenzen der dichterischen Fantasie setzt. So schreibt er in seinem 1910 in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Artikel *Unser Recht auf Bewohner anderer Welten*: „Der Dichter darf die [naturwissenschaftliche, Anm. d. V.] Hypothese erweitern zu den Zwecken, die er für sein Wirken erforderlich hält, so lange er nur dem wissenschaftlichen Bewußtsein seiner Zeit nicht widerspricht“.⁹ Wenn also Laßwitz' kulturell und technisch überlegene Marsmenschen engels- und gottgleich¹⁰ anmuten, liegt das in der Annahme des Autors begründet, dass der Mars als Planet unseres Sonnensystems zwar „in analoger Weise aufgebaut“, uns aufgrund seines Alters jedoch „in der Entwicklung nicht um hunderttausend, sondern um hundertmillionen Jahre voran sein“ dürfte: „Seine Bewohner werden uns also viel gewaltiger in der Kultur übertreffen als wir die höchstentwickelten Erdbewohner vor der Eiszeit“. Um das ästhetische Empfinden der Leserschaft nicht zu verprellen und eine größtmögliche Einfühlung des Lesers in die Figuren zu ermöglichen, anthropomorphisiert Laßwitz seine Marsbürger; schließlich könne der Leser „nur dort gefesselt werden, wo er an seinen eignen Interessen und Erlebnissen gepackt wird“.¹¹ Das liest sich dann so:

Eine Gestalt lehnte in einem Sessel und sah Saltner mit großen, leuchtenden Augen an. Einen Augenblick starrte er verwirrt auf diese neue Erscheinung. Noch nie glaubte er ein so herrliches Frauenantlitz gesehen zu haben. [...] Ein rosiger Schleier umhüllte den größten Teil der Gestalt, ließ jedoch hier und da den metallischen Schimmer des Unterkleides durchblicken. Die Haare kräuselten sich über dem Nacken in beweglichen Löckchen, die als Grundfarbe ein liches Braun zeigten, aber bei jeder Bewegung irisierten, wie das Farbenspiel auf einer Seifenblase. Alle Bewegungen ihres Körpers glichen dem leichten Schweben eines Engels, der von der Schwere des Stoffes unabhängig ist. Und sobald der Kopf an eine dunklere Stelle des Zimmers geriet, leuchtete das Haar phosphoreszierend und umgab das Gesicht wie ein Heiligenschein.¹²

Zwar nutzen die technisch überlegenen Marsianer auf der Erde keine Anzüge, sie können jedoch in den Gebäuden, die sie hienieden errichtet haben, mit Hilfe einer „Abarie“ die „Erdschwere“ aufheben bzw. auf die geringere Anziehungskraft ihres kleineren Heimatplaneten einstellen.¹³ Als zwei Marsianer, um einen bei ihnen aufgenommenen Menschen zu schonen, die Abarie abstellen, beobachtet dieser, wie ihre zuvor feengleichen Idealkörper „sichtlich in ihren Sesseln zusammensanken und ihre gelegentlichen Bewegungen mühsam und schwerfällig wurden“¹⁴ – ein bisschen wie die schwerfällige Haltung Ottos des Faulen der Siegesallee.

9 Kurd Laßwitz: „Unser Recht auf Bewohner anderer Planeten“. In: Kurd Laßwitz: *Traumkristalle*. München 1981. S. 343-349, hier S. 346.

10 Kurd Laßwitz: *Auf zwei Planeten*. Frankfurt am Main 1982, S. 71-75.

11 Auf anthropomorphe Außerirdische trifft man unter anderem auch in den folgenden Werken: *Feinde im Weltall* (Carl Grunert, 1908), *Unter Marsmenschen* (Oskar Hoffmann, 1900), *Die Reise zum Mars* (Hans Dominik, 1908), *Von der Erde zum Mars* (Waldemar Schilling, 1907), *Depeschenwechsel mit dem Mars* (Friedrich Eduard Bilz, 1907).

12 Laßwitz: *Auf zwei Planeten*, S. 71-75.

13 In Ashley Millers fünfminütigem Spielfilm *A Trip to Mars* (1910) kann per „reverse gravity“ sogar die Reise zum Mars erfolgen.

14 Laßwitz: *Auf zwei Planeten*, S. 80.

V

Neben Wells' und Laßwitz' Werken entstehen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zahlreiche Texte, die das Erkunden des Weltraums, den Kontakt mit Außerirdischen oder das Leben in der Zukunft zum Thema haben.¹⁵ Heute würden wir die meisten dieser Texte als Science-Fiction bezeichnen, auch wenn sie neben den wissenschaftlichen Elementen teilweise solche funktionalisieren, die wir dem Fantasy- oder Horror-Genre zuschreiben. Um die Jahrhundertwende nennt man die Texte allerdings noch (technische) Zukunfts-, Planeten- oder Katastrophenromane, der Begriff Science-Fiction bildet sich erst in den 1920er Jahren heraus. Bei der Lektüre fällt auf, dass der Großteil von ihnen stark daran interessiert ist, das Geschehene naturwissenschaftlich zu plausibilisieren und technische Möglichkeiten weiter zu denken. Dabei bleiben sie stets der Idee verpflichtet, dass die Erzählung nicht gegen die gültigen Naturgesetze verstößt oder dass, sollte dies doch einmal der Fall sein, eine physikalische Begründung für den Verstoß geliefert wird. Im engeren Sinne literarische Aspekte spielen allenfalls eine untergeordnete Rolle. Dementsprechend finden die Autoren solcher Geschichten vor allem Abnehmer in Zeitungen (z. B. *Die Muskete*, *Pester Lloyd*), Zeitschriften (z. B. *Westermanns Monatshefte*) und Jugendbuchreihen (z. B. *Das Neue Universum*), die ihre faktualen Berichte und Sachtexte um fiktionale Texte ergänzen. Nicht nur der Mond ist um die Jahrhundertwende das Objekt sowohl von wissenschaftlicher Spekulation als auch von dichterischer Verklärung, insbesondere der Mars und der Kontakt mit Marsmenschen sind *en vogue*. Was wir für die fiktionale Literatur bereits festgestellt haben, zeichnet sich ebenso für die wissenschaftlichen Veröffentlichungen im Bereich der Astronomie ab. Im Jahr 1877 haben 7,4% der in der Astronomie veröffentlichten Texte den Mars zum Thema. Dies berechneten Helga Abret und Lucian Boia basierend auf den in der *Bibliographie générale de l'astronomie* von Jean Charles Houzeau und Albert Lancaster verzeichneten astronomischen Publikationen. Zum Vergleich: Zwischen 1856 und 1860 waren es lediglich 1,4%.¹⁶ Doch woher rührt diese Marsbegeisterung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts? Naheliegend ist, dass sie unter anderem von der Entdeckung der vermeintlichen Marskanäle durch den Direktor der Mailänder Sternwarte, Giovanni Schiaparelli, im Jahre 1877 ausgelöst wird. Im Herbst des Jahres ist der Mars der Erde besonders nahe, und Schiaparelli meint beim Blick durch das Teleskop, auf der Oberfläche des roten Planeten lange gerade Linien zu sehen. Er betitelt diese als ‚canali‘. Im Italienischen bezeichnet ‚canali‘ sowohl natürliche Gräben als auch künstlich angelegte Wasserstraßen. Bei der englischen Übersetzung geht die erste Bedeutung dann aber verloren: Aus den ‚canali‘ werden ‚canals‘ – was stets künstlich angelegte Wasserwege sind. Der US-Astronom Percival Lowell deutet diese ‚canals‘ denn auch tatsächlich als von intelligentem Leben erbaute Kanäle und publiziert prompt drei Bücher mitsamt einer Kartografie der Marsoberfläche, in denen er über das Leben auf dem Mars spekuliert.¹⁷ Was sich für uns heute kurios anhört, ist zu Beginn

15 Zwar gibt es bereits in der Frühen Neuzeit vereinzelt Texte, die von Reisen auf den Mond oder Zeitreisen erzählen, Mitte des 19. Jahrhunderts explodiert die Planetenliteratur jedoch förmlich. Die ersten durchschlagenden Erfolge verzeichnen die Romane *De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes* (1865) und *Autour de la Lune* (1870) des Franzosen Jules Verne.

16 Vgl. Helga Abret, Lucian Boia: *Das Jahrhundert der Marsianer*. München 1984 (= Bibliothek der Science-Fiction-Literatur), S. 42.

17 *Mars* (1895), *Mars and Its Canals* (1906) und *Mars As the Abode of Life* (1908).

des 20. Jahrhundert Lexikonwissen; so heißt es in *Meyers Konversationslexikon* von 1906, „daß der M[ars] von allen Körpern unsers Sonnensystems wohl am ersten die Bedingungen besitzt, die zur Existenz menschlicher oder menschenähnlicher Wesen erforderlich sind.“¹⁸

Wissenschaftler wie Schriftsteller sind wie elektrisiert von der Vorstellung intelligenten Lebens auf dem Mars, wie die hohe Anzahl von Marsfantasien zeigt. Die Grenze zwischen wissenschaftlich gesicherten Theorietexten, populärwissenschaftlichen Abhandlungen und fiktionalen Fantasien ist dabei fließend. Neben Lowells vermeintlich wissenschaftlichen Hypothesen stellt der französische Astronom Camille Flammarion bereits 1872 in *Lumen*, einer astronomischen Fantasiereise, Überlegungen über interplanetarische Seelenreisen an, die mit allerhand astronomischem Wissen gespickt sind. 1880 und 1881 veröffentlicht er die populärwissenschaftlichen Werke *Astronomie Populaire. Description Générale du ciel* und *Les étoiles et les curiosités du ciel*, die rund zwanzig Jahre später ins Deutsche übersetzt wurden. *Urania* (1894), ein weiteres Werk des französischen Astronomen, dient dem evangelischen Pfarrer Friedrich Wilhelm Mader 1911 als Quelle für seine *Wunderwelten*, die Geschichte, *Wie Lord Flitmore eine seltsame Reise zu den Planeten unternimmt und durch einen Kometen in die Fixsternwelt entführt wird*. In der dem Buch angehängten Bibliografie benennt Mader ausführlich die Quellen, auf denen die „astronomischen Tatsachen, die in die Erzählung verflochten sind“, basieren, und merkt an, dass das „Grundproblem“ seiner Erzählung, die Auswirkungen der Schwerkraft, „nachträglich noch eine Rechtfertigung in ‚Hans Dominik: Die Technik des zwanzigsten Jahrhunderts‘“ erfahre,

wo wir auf Seite 74 lesen: ‚Kennen wir aber erst das Wesen der Schwerkraft, so werden wir sie auch bald zu beherrschen wissen. Und dann können wir den Blick von unserm Planeten fortwenden, können als Beherrscher der Schwerkraft und im Besitze neuer, unermeßlicher Energiequellen an die Eroberung unsers Sonnensystems, an die Besiedlung andrer Planeten denken. Was vor kurzem noch eine Ausgeburt der Phantasie erschien, kann über Nacht Realität gewinnen.‘ Dem füge ich bei, daß die Beherrschung und Überwindung der Schwerkraft gelingen kann, auch ohne daß wir zuvor ihr Wesen erkennen, beherrschen wir doch die elektrische Kraft usw., ohne über ihr Wesen sichere Kenntnis zu besitzen.¹⁹

Dass Mader sich bei seinen Quellen zum Teil auf Werke beruft, deren Inhalt viel mehr fantastische Spekulation als wissenschaftlich gesichertes Erkenntnis ist, thematisiert er nicht weiter. Was die zuletzt genannten Autoren eint, ist der didaktische Anspruch ihrer Arbeiten. Die Texte dienen nicht nur der Unterhaltung, sondern vor allem der Vermittlung naturwissenschaftlichen Wissens und Verständnisses. Dies wird ebenso in zeitgenössischen Jugendbuchreihen und Zeitschriften offenbar. In Band 34 des *Neuen Universums*, einem „Jahrbuch für Haus und Familie, besonders für die reifere Jugend“, finden sich neben Reiseberichten, Beiträgen über die aktuellsten Erfindungen im Bereich Technik, Militär und Naturwissenschaften und fiktionalen Texten auf den Seiten 350 bis 353 Fotografien der Mondoberfläche aus der Vogelperspektive. Dem gegenübergestellt sind Zeichnungen der Mondlandschaft aus der Normalperspektive, die von einem nicht näher benannten Künstler stammen und die die Frage beantworten sollen, „wie wohl für die Mondbewohner die Landschaften aussehen

¹⁸ Art. „Mars“. In: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Bd. 13. Leipzig/Wien 1906, S. 347-349; S. 348.

¹⁹ Friedrich Wilhelm Mader: *Wunderwelten. Wie Lord Flitmore eine seltsame Reise zu den Planeten unternimmt und durch einen Kometen in die Fixsternwelt entführt wird*. Stuttgart 1911.

mögen, die wir Erdenbürger aus der Vogelperspektive kennen²⁰. Ausgehend von den Mondfotografien erstellte der Künstler unter Berücksichtigung der „perspektivischen Koordinaten auf dem Bilde nach Messung der Astronomen“²¹ die Landschaftsbilder, welche durchaus Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit erheben. Vergleichbares findet sich bereits in Flammarions *Les Terres du Ciel* (1884) auch für die Landschaft der Marskanäle.

Generell lässt sich sagen, dass „bei den deutschen Mars Erzählungen vor dem Ersten Weltkrieg Abenteuer und Spannung meist recht schlecht wegkommen“²² und zugunsten eines didaktischen Impetus vernachlässigt werden. Auf der Ebene des Erzählten festigen sich dabei schnell Topoi, die von den meisten Autoren bedient werden. Nur selten wird das Augenmerk auf eine besonders einfallsreiche oder poetische Gestaltung des Textes gelegt. Obwohl der Literatur im Rückgriff auf die wissenschaftlich aktuellen Marsthemen ganz neue Erzählwelten offenstehen, scheint sie insbesondere über eine anthropomorphe Gestaltung der *Marsmenschen* nicht hinaus zu gelangen. In den Romanen, die den Mars als utopischen Spiegel der Erde zeichnen, sind so gut wie keine Unterschiede zwischen den Außerirdischen und den Erdenbürgern auszumachen. Teilweise können die Marsmenschen sogar unerkant auf der Erde wandeln (wie Carl Grunerts Marsspion, der sein drittes Auge durch ein Stirnband verbirgt). Zwar mögen die Marsianer mal etwas kleiner oder größer als die Erdlinge sein, einen Finger oder einen Zeh mehr oder weniger besitzen, teilweise aufgrund von fortgeschrittener evolutionärer Anpassung keine Körperhaare mehr besitzen oder über andere organische Abweichungen wie Flügel verfügen, sie bleiben in ihrer Gestalt jedoch stets im Menschlichen verhaftet. Verschiedene Hautfarben (blau, rot, grün, schwarz oder gelb) tauchen selten auf und wenn, dann meist in rassistischer Weise.²³

Ein radikal Neues ist also auch hier nicht zu finden. Die frühe Science-Fiction verbleibt literarisch im Bereich des Trivialen auch insoweit, als sie formal eben gerade keinen Anschluss an die zeitgenössische Moderne sucht, sondern ganz im Rahmen der realistischen Schreibverfahren des 19. Jahrhunderts bleibt. Diese hat Roland Barthes einmal bezeichnet als „die Quintessenz, kondensierter Restbestand von dem, das nicht noch einmal geschrieben werden kann“²⁴. Sie erlauben, so sein Argument, eben nur die Variation von bereits Bekanntem, schon Geschriebenem, und keine radikale Erschütterung unserer Weltwahrnehmung. Statt eines Ersten gibt es in realistisch verfahrenen Texten immer nur ein Zweites – der Marsbewohner bleibt ein ‚Mensch‘, und in Hans Dominiks früher Kurzgeschichte *Die Reise zum Mars* (1908) sieht es auf dem Planeten aus wie im Berner Oberland.

20 O.A.: „Mondlandschaften“. In: *Das Neue Universum*. Band 34. Stuttgart 1913, S. 350-353, hier S. 351.

21 Ebd., S. 353.

22 Abret/Boia: *Das Jahrhundert der Marsianer*, S. 133. In den französischen Marsromanen findet man neben Unterwassermarsianern bereits U-Boote, die die marsianischen Meere durchkreuzen (vgl. Arnould Galopin: *Le Docteur Omega* [1906]).

23 Vgl. Abret/Boia: *Das Jahrhundert der Marsianer*, S. 202-206.

24 Roland Barthes: *S/Z* [1970]. Frankfurt 1987, S. 101.

VI

Soweit also zum *Besuch des Marsmenschen*. Einigermaßen rätselhaft bleibt dagegen der zweite Teil des Titels unserer Heym-Erzählung: *oder Die drei Säulen des Staates*. Abgesehen von der Überschrift ist von diesen drei Säulen nicht mehr die Rede, überhaupt taucht im Text keine auffällige Dreizahl auf. Schauen wir uns also noch einmal den historischen Kontext an. Heute bezeichnen die drei Säulen des Staates die Gewaltenteilung in Exekutive, Legislative und Judikative. Im Wilhelminischen Obrigkeitsstaat sieht das noch anders aus. Die drei Säulen des Staates bilden dort das Heer, die Bürokratie und die Diplomatie, und die liegen laut der Verfassung zwar in der Hand verschiedener politischer Akteure, de facto steuert vor dem Weltkrieg aber allein der militaristische Kaiser den Staat. Obgleich es einen Reichstag gibt, der zwischen 1908 und 1912 bemüht ist, die Macht des Kaisers einzuschränken und den Staat zu demokratisieren, gelingt es den verschiedenen Parteien wegen politischer Differenzen nicht, die kaiserliche Alleinherrschaft zu brechen. Die politische Entwicklung im Kaiserreich scheint stillzustehen.²⁵ Dies entgeht auch Heym nicht, wie zwei Nachlasstexte aus dem Jahre 1912 zeigen. In *Zu den Wahlen*, einem kurzen Text, der ursprünglich als Kommentar zu den Reichstagswahlen im Januar 1912 in der Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN* veröffentlicht werden sollte, heißt es:

Wozu dieser ganze Humbug, diese grandiose Barnumisterei? [...] Was soll das alles? Wird die Welt durch einen neuen Reichstag ein neues Gesicht bekommen, werden irgendwelche großen Taten geschehen, die nicht bloß das Golem-Dasein ihrer Vorgängerinnen aus den verflorenen Reichstagen führen? Nichts wird geschehen!²⁶

Immerhin wird mit dem Golem auch hier eine Figur aus dem Reich der Fantastik als Bild benutzt.²⁷ In *Über Genie und Staat* (1912) entwirft Heym einen Ausweg aus diesem Kreislauf, in dem das vermeintlich Neue immer nur ein Altes ist. Anstatt die „Behörden und Behördchen“ des Staates mit Beamten zu besetzen, die „erst durch eine Kette ewiger Examina die Bescheinigung [ihrer] allgemeinen Ungefährlichkeit und des genügend weit vorgeschrittenen Marasmus senilis“ erbringen müssen, sollten solche „jungen Genies“ die Ämter bekleiden, die zu etwas tatsächlich Neuem in der Lage wären.²⁸

Der Staat sehe sich die Leute an, die irgend etwas Besonderes geschaffen, die etwas Eigenartiges wollen, und diesen nun gebe er Platz, Raum, und Licht. Jemand, der zum Beispiel irgendein großes Kunstwerk geschaffen hat, leistet auch in der Politik in zehn Minuten, wozu das Aktenstempel unter unmenschlichem Schweißergießen und gewaltigem Hosen-Zerreiben eine Myriade von Jahren gebrauchen würde – um dann doch nichts geleistet zu haben. [...] Igitur man biete dem, der sonst etwas Großes leistet, auch die politische Macht an.²⁹

25 Vgl. Wolfgang Kruse: *Obrigkeitsstaat und Basisdemokratisierung*. Berlin 2012. Auf: [https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/kaiserreich/139651/obrigkeitsstaat-und-basisdemokratisierung#:~:text=Formell%20ein%20Fürstenbund%2C%20lagen%20die,Leben%20seinem%20militaristischen%20Stempel%20aufdrückte](https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/kaiserreich/139651/obrigkeitsstaat-und-basisdemokratisierung#:~:text=Formell%20ein%20Fürstenbund%2C%20lagen%20die,Leben%20seinem%20militaristischen%20Stempel%20aufdrückte.). (Letzter Abruf: 11.07.2020).

26 Georg Heym: „Zu den Wahlen“. In: *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. München 1986. S. 176-178, hier: S. 176. Der Neologismus „Barnumisterei“ bezieht sich auf den bekannten Zirkus Barnum.

27 Gustav Meyrink's erfolgreicher Roman *Der Golem* erschien jedoch erst 1913/14 als Fortsetzungsroman in den expressionistischen *Weißten Blättern*.

28 Georg Heym: „Über Genie und Staat“. In: *Georg Heym. Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. München 1986. S. 174f., hier: S. 174. „Marasmus senilis“ bedeutet ‚Altersschwäche‘.

29 Ebd., S. 175.

Statt der Monarchie strebt Heym eine Herrschaft der Besten, der Genies und Künstler an: „Der Staat bemühe sich, eine anständige Aristokratie zu schaffen, er hätte selber nur den größten Nutzen.“³⁰ Dieser Kontext weist uns also immerhin eine Richtung. Heyms Marsmensch-Text kann als spöttischer Kommentar sowohl auf das Wilhelminische Kaiserreich als auch auf die zeitgenössische Literatur der frühen Wissenschaftsfiktion gelesen werden. Von beiden, so sagt seine Schlusspointe, ist nichts wirklich Neues zu erwarten.³¹

VII

Heym greift also den Topos des Marsmenschen aus der didaktisierenden Unterhaltungsliteratur der Zukunftsromane auf und funktionalisiert ihn als Teil einer Satire. Der Befund, dass sich ein expressionistischer Autor mit Avantgarde-Anspruch an den Topoi aus der zeitgenössischen Populärliteratur bedient, verwundert dabei auf den ersten Blick. Schließlich wenden sich die Expressionisten, wie eingangs dargestellt, vehement von herkömmlichen und überkommenen Mustern ab. Sie suchen explizit das Neue, das Radikale und wollen eben nicht das Bekannte reproduzieren. Schaut man sich die expressionistische Prosa jedoch genauer an, so fällt auf, dass Heyms kleiner Text keineswegs ein Einzelfall ist. Tatsächlich zeugen verschiedene expressionistische Prosatexte von der großen Faszination der Avantgarde für Gegenstände, die wir eher in der sogenannten ‚trivialen‘ Literatur vermuten würden. Das reicht von den unheimlichen Geschichten des Prager Expressionismus (selbst Kafkas erster Erzählband *Betrachtung* endet mit einer Gespenstergeschichte) über Erzählungen Albert Ehrensteins (z. B. *Wudandermeer* von 1919) bis hin zu Alfred Döblins „Abenteuerbuch“ *Berge Meere und Giganten* (1924), das die technischen Fantasien seiner Zeitgenossen aufgreift und eine dystopische Zukunft entwirft, in der die Welt von Krieg geprägt und dem Untergang geweiht ist. Als direkte Antwort auf die Texte von Laßwitz und Co. lassen sich beispielsweise die fantastischen und utopischen Werke Paul Scheerbarts lesen, in denen Motive wie die Erkundung des Weltalls oder das Aufeinandertreffen von Erdbewohnern und ‚Außerirdischen‘ zwar aufgegriffen werden, den naturwissenschaftlichen Plausibilisierungen der Unterhaltungsliteratur jedoch eine ausdrückliche Absage erteilt wird. In *Professor Kienbeins Abenteuer* (1912) mahnt ein „Herr vom Neptun“ den titelgebenden Professor an, die physikalischen Gesetze der Erde nicht ohne Weiteres auf andere Planeten zu übertragen: „Die gelehrten Herren der Erdrinde dürfen doch nicht Erdrindenverhältnisse so ohne weiteres in den ganzen Kosmos übertragen. Glauben denn die Herrschaften, daß unser Sonnensystem nur Wiederholungen aufweist?“³² Dieser Zusammenhang zwischen der expressionistischen Prosa und der naturwissenschaftlich geprägten populären Literatur ist bis dato nicht näher untersucht worden. So zeigt unsere Analyse des kleinen Heym-Textes am Ende geradezu ein Forschungsdesiderat an.

³⁰ Ebd.

³¹ Es ist freilich nicht ganz auszuschließen, dass es sich bei *Der Besuch des Marsmenschen* lediglich um ein Fragment handelt. Denkbar bleibt, dass das, was wir heute als Schlusspointe lesen, gar nicht als solche angelegt war, sondern als Wendepunkt eines Textes, in dem „Die drei Säulen des Staates“ noch zum Thema geworden wären. Durch die Pointe wirkt der Nachlasstext andererseits doch abgeschlossen, ebenso wie das benachbarte *Der Höhenmesser zeigte...*, der mit „finis“ endet.

³² Paul Scheerbart: *Professor Kienbeins Abenteuer*. In: Paul Scheerbart: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Bd. 6: *Erzählungen 1*. Edition Phantasia, Linkenheim 1990, S. 325.

**Georg Heym: *Versuch einer neuen Religion* (1909).
Mit einem Blick auf Hölderlin (*Über Religion, Ältestes
Systemprogramm*)***

Ohne Zweifel ist dies eine der ganz großen Fragen unserer Zeit: Was hält die Gesellschaft zusammen? Möglichst große Diversität ist ja wunderbar; aber wenn sie zum Kult wird, wird es schwierig. Nur noch „Singularitäten“: Das geht nicht gut und zerstört jede Gesellschaft.¹ Wie können wir uns als zusammengehörig begreifen und auch *erfahren* über alle inneren Differenzierungen der Gesellschaft hinweg – und erst recht der Welt-Gesellschaft? Denn Gesellschaft ist nun einmal nicht Gemeinschaft, und sie wird auch nicht mehr zu einer solchen werden. Diese sozialkonservative Position ist Ideologie. Aber es kann geschichtliche Konstellationen geben, in denen eine sich in sozio-kulturelle Milieus und Funktionssysteme differenzierende, immer komplexer werdende Gesellschaft das Gemeinschaftliche dann doch (wieder-)entdecken muss – wie derzeit in der Corona-Pandemie und der nur noch von ganz Hartleibigen bestreitbaren Klima-Katastrophe. Bedenkt man dies, wird vielleicht auch ein an sich ziemlich bescheidener Text wie Georg Heyms *Versuch einer neuen Religion* interessanter, als es auf den ersten Blick scheinen mag.² Denn diese Frage, was eine Gesellschaft zusammenhalten könnte, die auch Heyms Frage ist, wurde schon gestellt, als man die Dynamik kultureller und sozialer Differenzierungsprozesse erst zu ahnen und die Bedeutung dessen, was man bald ‚Entfremdung‘ nennt, zu erkennen beginnt: am Beginn der Moderne, also nach 1789.

I. Heyms *Versuch* im Kontext

Ein wenig ungewöhnlich, ja ziemlich vollmundig und hochfahrend wirkt es schon, wenn ein gerade 22 Jahre alter Autor gleich mit einem *Versuch einer neuen Religion* aufwartet. Aber die Literaturgeschichte kennt immer wieder solche jugendbewegten Ausgriffe ins Große-Ganze: so im Sturm und Drang oder in der Frühromantik. Radikal ist zum Beispiel die Erneuerungstattitude von Stefan Georges *Blätter für die Kunst* (1892).³

* Marja Kersten, Nils Rottschäfer, Luca Manitta und Lars Amann danke ich für kritische Lektüre und Hilfe.

1 Es ist klar, auf welche Debatten ich damit anspiele; vgl. das vieldiskutierte Buch von Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2018.

2 Als ausführlichere Interpretation des Versuchs ist mir nur bekannt geworden: Stefania Sbarra: „Georg Heyms Religion der Kunst“. In: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hrsg.): *Kunstreligion. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Berlin/Boston 2012, S. 239-250.

3 So werden die *Blätter* 1892 eröffnet: „Der name dieser veröfentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend. // Sie will die Geistige Kunst auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang. sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein andres gebiet gehören als das der dichtung.“ Zit. nach: Stefan George Stiftung (Hrsg.): *Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst*. Düsseldorf/München 1964, S. 7. George, der für Heym große Bedeutung hatte

Oder eben die des Expressionismus. Was wäre sogar deutsche *Philosophiegeschichte* ohne die zu möglichst steilen Thesen neigende frühe Romantik in Jena und Berlin!⁴ Und was wäre die ganze Lyrik-Geschichte der Moderne, ohne die Zäsur, die George gegenüber allem Geibelianismus und Naturalismus gesetzt hat, und ohne seine Öffnung der Lyrik für die europäische, besonders die französische Moderne! Wie diese Beispiele zeigen: Solche ‚Jugendbewegungen‘ müssen offensichtlich hin und wieder sein; sie bringen neues Leben in das Literatursystem. Und sie zeugen vom Bewusstsein, dass ein Neuanfang wirklich gesucht wird und man sich selbst berufen hält, ihn zu vollziehen.⁵

Georg Heym ist im Dezember 1909, als er diesen Text *Versuch einer neuen Religion* schreibt, erst ein gutes Jahr in Berlin. Einen solchen Text, der von Karl Ludwig Schneider 1962 aus dem Nachlass erstmals veröffentlicht wurde, sollte man als Zeichen dafür verstehen, dass Heym auf kulturelle Tendenzen und Umbrüche aufmerksam wird, als ‚Versuch‘ einer Selbstverständigung und Positionsbestimmung im literarisch-kulturellen Feld vielleicht sogar, obwohl nicht klar ist, ob der Text überhaupt für eine Veröffentlichung vorgesehen oder vorerst nur für den „Kreis der Freunde“ gedacht war, wie er selbst behauptet.⁶

Das expressionistische Jahrzehnt und die europäischen Avantgarden überhaupt zeigen sich in ihren vielen ‚Manifesten und Proklamationen‘ nicht gerade verlegen um eine möglichst großformatige Rhetorik.⁷ Das Große-Ganze, das radikal Neue: darum muss es natürlich immer gehen, und also auch um Religion. Satirisch spießt Franz Werfel 1920 in seiner eigenartigen, auf die religiöse Sphäre vielfältig Bezug nehmenden, ‚magischen Trilogie‘, dem Drama *Spiegelmensch*, für das sich seinerzeit immerhin Max Reinhardt interessiert hat und das im Oktober 1921 in Leipzig uraufgeführt wurde, diesen Weltanschauungsselektizismus und -synkretismus seiner Zeit auf:⁸

ERSTER BEWUNDERER

[...]

Vornehm läßt man gern sich blicken

Heut als Neo-Katholiken!

ZWEITER BEWUNDERER

(mit Operetten-Zungenfertigkeit)

Eucharistisch und tomistisch,

(welcher Art genau ist umstritten), war 1892 gerade 24 Jahre alt. Zur Bedeutung und Rezeption Georges im Expressionismus grundlegend: Günter Heintz: *Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung*. Stuttgart 1986.

- 4 Dirk von Petersdorff hat diese bis in unsere Gegenwart reichende Bedeutung kürzlich erst in einer sehr schönen Einführung skizziert: *Romantik. Eine Einführung*. Frankfurt a.M. 2020.
- 5 Vgl. mit vielen Belegen: Akane Nishioka: „Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung. Über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch*. 18, 2009. S. 197-234.
- 6 Im Folgenden wird zitiert nach dieser Ausgabe: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. [= GA] Hrsg. von Karl Ludwig Schneider, Hamburg/München 1960-1964; Bd.- und S.-Angaben künftig direkt im Text. Der Religionsentwurf Bd. 2, S. 164-172, hier S. 171.
- 7 Vgl. Wolfgang Asholt, Walter Fänders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar 2005. Die Anthologie konzentriert sich auf Futurismus, Dada und Surrealismus.
- 8 Hinweisen will ich nur auf einen viel zu wenig beachteten Titel, der hilfreich ist, wenn man religiöse Synkretismen und Amalgamierungen auseinanderfalten will: Hans-Michael Haußig: *Der Religionsbegriff in den Religionen. Studien zum Selbst- und Religionsverständnis in Hinduismus, Buddhismus, Judentum und Islam*. Berlin/Bodenheim bei Mainz 1999.

Doch daneben auch marxistisch,
 Theosophisch, kommunistisch,
 Gotisch kleinstadt-dombau-mystisch,
 Aktivistisch, erzbuddhistisch,
 Überöstlich taoistisch,
 Rettung aus der Zeit-Schlamastik
 Suchend in der Negerplastik,
 Wort- und Barrikaden wälzend,
 Gott und Foxtrott fesch verschmelzend, -
 Dazu kommt (wenn's oft auch Last ist),
 Daß man heute Päderast ist ...
 Also lautet spät und früh
 Unser seelisches Menu.⁹

Hier marschieren alles auf, was um und nach 1900 so durchprobiert wird. Im Grunde zeichnet sich dieser Synkretismus schon um 1800 ab (und das ist einer der Gründe, die Moderne schon mit der frühen Romantik beginnen zu lassen): Ein ganzes Tableau von wissenschaftlichen, philosophischen und religiösen Positionen breitet sich um 1780, 1790 aus. Man muss nur zugreifen und klug und geschickt kombinieren. Der Beginn der Moderne erweist sich als epigonal-eklektische Konstellation. Das muss überhaupt nicht bedeuten, sie kulturkonservativ abzuwerten.¹⁰ Hölderlin zum Beispiel wird angeregt vom schwäbischen Chiliasmus, von Pietismus, Spinozismus, Platonismus und entwickelt nicht zuletzt daraus eine poetische Deutung von Geschichte und Gegenwart, wie sie die Literaturgeschichte zuvor nie gesehen hat. Und in diesem Synkretismus treibt er die poetische Sprache an den Rand des Sagbaren. Warum ich gerade Hölderlin erwähne, wird sich gleich noch genauer zeigen.

In der Geschichte der literarischen Utopie spielt die Regelung von Religionsfragen eine wichtige Rolle, in der politischen Philosophie der frühen Neuzeit auch. Wieviel Autonomie darf Religion beanspruchen? Wann droht sie zu einer politisch relevanten Gegenmacht zu werden, die Ordnung und Integration des Gemeinwesens gefährdet? Spinoza und Hobbes unterscheiden zwischen einem öffentlichen religiösen Kult einerseits, der Sache des Staates zu sein hat, und individueller Religiosität andererseits. Der Staat muss das Monopol auf die öffentliche, institutionelle Seite von Religion haben. Geistliche und weltliche Gewalt müssen um des Erhalts des Friedens willen zusammengehen, wenn der Rückfall in den für alle bedrohlichen Naturzustand dauerhaft verhindert werden soll. An Sinn und Nutzen für den Staat muss sich öffentliche Religion orientieren. So Spinoza im *Tractatus Theologico-Politicus* von 1670.¹¹

9 Franz Werfel: *Spiegelmensch. Magische Trilogie*. München 1920, S. 130. Die Stelle wird teilweise auch zitiert von Wolfgang Kraus: „Weltuntergang und Welterneuerung“. In: Karlheinz Auckenthaler (Hrsg.): *Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes*. Acta Germanica 2 1992. Szeged 1992, S. 3-7, hier S. 7. Zur Entstehungsgeschichte des Stückes, das ganz verschiedene dramatische Formen durchspielt: Peter Stephan Jungk: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. Frankfurt a. M. 1987.

10 Vgl. Markus Fauser: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München 1999. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann, Keller, Stifter, Nietzsche*. Tübingen/Basel 2001.

11 Vermutlich bezieht sich die *Histoire des Sévarambes* des Denis Veiras d'Allais von 1677/79 bereits auf Spinozas Traktat. In diesem, zehn Jahre später schon ins Deutsche übersetzten utopischen Roman, der für die Geschichte der literarischen Utopie in Deutschland wichtig ist, spielt der staatlich inszenierte und organisierte religiöse Kult eine große Rolle. Ausführlich wird er dargestellt; der seinerzeit intensiv diskutierte Vorwurf des ‚Priestertrugs‘ und der betrügerischen Religionsstiftung (die Stifter der monotheistischen Religionen seien Betrüger), schwingt unverkennbar mit. Vgl. Denis Veiras: *Eine Historie der Neu=gefundenen Völker Sevarambes genannt*. 1689. Mit einem Nachwort, Bibliographie und Dokumenten zur Rezeptionsgeschichte

Was aber nicht kontrolliert werden kann, die persönliche Religiosität, die persönlichen religiösen Gefühle und Auffassungen, sollte der Staat gar nicht erst zu kontrollieren versuchen. Er muss es auch solange nicht, wie diese religiöse Privatsphäre (und genau sie zeichnet sich hier ab) nicht öffentlich relevant werden will.

Auf dieses politische Argument verzichtet Heyms Skizze. Der kurze *Versuch einer neuen Religion* denkt nicht wirklich politisch, hat aber doch Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts und der kollektiven, ästhetisch-rituellen Erfahrung von Sinn im Blick: „Es wird Zeit, uns mit einer neuen Religion zu umgeben“, heißt es gleich zu Beginn apodiktisch. „Dem Volke die Religion ganz zu nehmen, ist verfehlt. In seinen breiten Schichten kann es sie nicht entbehren, denn es würde für sie keinen Ersatz finden, nicht den, den der Gelehrte in seinem Wissen, der Künstler in seiner Kunst entdeckt.“ (2, 164). Wissenschaft und Kunst können für ihre ‚Spezialisten‘ grundlegende Sinnerfahrungen ermöglichen: Für die „breiten Schichten“ aber können sie das nicht. Das ist die Behauptung Heyms, die in der Diskussion um die Funktion von Religion ja nicht unbedingt originell ist, aber doch ein Gespür für soziale und kulturelle Differenzierungsprozesse mit ihrem Potential zu neuen Elite-Bildungen und ihren eigenen Diskursen zeigt.

Will man sich also, wie Heym, über eine ‚neue Religion‘ äußern, beansprucht man von vornherein ein ähnliches utopisches und gesellschaftskritisches Niveau, wie wenn man direkt über eine neue Gemeinschaft, die Gesellschaft der Zukunft usw. spricht. Immer ist kulturkritisch vorausgesetzt: Die alte, überlieferte Religion und die bestehende Gesellschaft haben solche Entwürfe nötig. Kulturkritik, ein grundlegender Denkmodus der ästhetischen Moderne, steht immer im Hintergrund.¹² Der knappe Text Heyms, der sich durch seine Datierung auf das Weihnachtsfest 1909 mit etwas plumper Deutlichkeit (ausgerechnet in der Heiligen Nacht: „24/25 Dezember nachts.“ [2, 164]) und gewaltigem Anspruch als Heilsbotschaft und Offenbarung markiert, gehört trotzdem in den großen philosophischen, theologischen und ästhetischen Diskurs um ‚Apokalypse und Utopie‘,¹³ um alternative Projekte aller Art, die häufig religiös inspiriert oder perspektiviert sind, um radikale Lebensreform und neuen Chiliasmus, ein Diskurs, der die Zeit um 1900 umtreibt und inzwischen in vielen Forschungsbeiträgen diskutiert wurde.¹⁴ Gerade in der Berliner Intellektuellen- und Künstlerszene gab es um 1910 eine besondere Neigung zu chiliastisch-utopischen Projekten und eine enorme religiös-mythologische Aufmerksamkeit, wenn man zum

hrsg. von Wolfgang Braungart und Jutta Golawski-Braungart. Tübingen 1990 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock, Bd. 39), Nachwort S. 59ff., hier v.a. S. 61. Vgl. hierzu auch Verf.: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart 1989, v. a. S. 199ff.

12 Vgl. Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007; aus der jüngsten Forschung sei nur genannt: Barbara Beßlich, Cristina Fossaluzza (Hrsg.): *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890-1938)*. Heidelberg 2019.

13 Zu dieser ästhetisch und poetisch ungemein produktiven Denkfigur vgl. Verf.: „Apokalypse und Utopie“. In: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg 1991, S. 63-102.

14 Besonders zu nennen ist nach wie vor: Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988; ders.: *Deutsche Wege zur Erlösung. Formen des Religiösen im Nationalsozialismus*. München 2013. Außerdem: Franziska Thiel: *„Der wahre Weltuntergang ist die Vernichtung des Geistes“*. *Apokalyptisches Schreiben im Kontext der Weltkriege*. Berlin 2019. Äußerst anregend und materialreich: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hrsg.): *Die Lebensreform*. 2 Bde. Katalog des Instituts Mathildenhöhe. Darmstadt 2001. Aus der schon etwas älteren Forschung: Jan Peters (Hrsg.): *Die Geschichte alternativer Projekte von 1800 bis 1975. Texte zur Kollektivbewegung*. Berlin 1980.

Beispiel an Martin Buber und Gustav Landauer und an den Forte-Kreis, den Friedrichshagener Dichterkreis oder die Neue Gemeinschaft denkt.¹⁵ Groß und utopisch zu denken, das gehörte sich schon fast so.

1913 wurde in Berlin das *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (um 1796) bekannt, das einem bei Heyms Text natürlich sofort in den Sinn kommt. 1917 hat es Franz Rosenzweig ediert, der ihm auch diesen Titel gab.¹⁶ Es liegt zwar in Hegels Handschrift vor; aber inzwischen ist weitgehend Forschungskonsens, dass alle drei Stiftsfreunde, Hegel, Hölderlin und Schelling, daran beteiligt waren, obwohl es erst nach ihrer gemeinsamen Zeit im Tübinger Stift verfasst wurde. Zwischen 1795 und 1800, also in der Phase, als der ‚Terreur‘, in den die Französische Revolution übergeht und mit dem sie sich selbst zu verraten beginnt, in Deutschland mit wachsendem Entsetzen wahrgenommen wird, entstehen einige geistig ungeheuer rasante, experimentell denkende Entwürfe, die Poesie und Poetologie, Philosophie, Religion, Gesellschaft und Politik in einen systematischen Zusammenhang bringen wollen. Die wichtigsten: Hölderlins fragmentarischer, in seiner inneren Ordnung umstrittener Versuch, dem die Forschung behelfsweise den Titel *Über Religion* gegeben hat (1796/97); das bereits erwähnte *Systemprogramm des deutschen Idealismus*; Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, die er in sein *Gespräch über die Poesie* einbaut (1800 im *Athenäum* erschienen); und Novalis' provokante *Rede Die Christenheit oder Europa* (1799): alles ebenfalls ziemlich großformatige, hochfahrende Projekte! Schelling und Schlegel werden in Heyms Tagebüchern, soweit sie gedruckt vorliegen, nicht erwähnt, Novalis und Hölderlin aber schon, bereits 1906. Novalis' *Anferdingen* ist ihm „Evangelium der Dichterkraft“. Kunstreligiöses Feuer, das auch im *Versuch* brennt, hat Heym also da bereits gefangen. Von „Amim, Brentano, die mir wohl nächst Hölderlin Vorbilder sein werden,“ ist ihm Hölderlin am nächsten; „mit seinem Leben und Geist bin ich innig vertraut“, behauptet er (3, 63). Die Lakonie seiner Gedichte nach 1910 rufen vielleicht sogar die späte Turm-Lyrik Hölderlins in Erinnerung. *Die Linien des Lebens (An Zimmer)* zitiert Heym in einem lateinischen Brief an Balduin Fischer vom 27.12.1906 (4, 498).

Man kann sich bei Heym also durchaus an diese Diskussion einer neuen Mythologie um 1800 erinnert fühlen, wie ich gleich zeigen werde. Aber es ist sehr unwahrscheinlich, dass er schon früher, lange vor dessen öffentlichem Bekanntwerden, vom *Systemprogramm* Kenntnis gehabt hat.¹⁷ Auch im vierten Band der Gesamtausgabe *Dokumente zu seinem Leben und Werk* finden sich keine Hinweise auf eine konkretere Kenntnis

15 Vgl. Christine Holste: *Der Forte-Kreis (1910-1915). Rekonstruktion eines utopischen Versuchs*. Stuttgart 1992; Richard Faber, Christine Holste (Hrsg.): *Der Potsdamer Forte-Kreis. Eine utopische Intellektuellenassoziation zur europäischen Friedenssicherung*. Würzburg 2001. Vgl. auch das grundlegende Handbuch von Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr (Hrsg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933*. Stuttgart/Weimar 1998; zur ‚Neuen Gemeinschaft‘ s. ebd. den Artikel von Karin Bruns, S. 358-371. Vgl. auch Jost Hermand: *Die deutschen Dichterbünde. Von den Meistersingern bis zum PEN-Club*. Köln/Weimar/Wien 1998, v. a. S. 144-184 (*Um die Jahrhundertwende*), und S. 185-208 (*Die Ära der expressionistischen Revolte*).

16 *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Ein handschriftlicher Fund von Franz Rosenzweig. Heidelberg 1917. Vgl. Christoph Jamme, Helmut Schneider (Hrsg.): *Mythologie der Vernunft. Hegels ‚ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus‘*. Frankfurt a. M. 1984. – Manfred Frank, Richard Faber und Uwe Puschner danke ich herzlich für freundliche Hinweise.

17 Benutzt hat Heym, so Bernd W. Seiler, diese Hölderlin-Ausgabe: Friedrich Hölderlin: *Gesammelte Dichtungen*. Hrsg. von Berthold Litzmann. Zwei Bde. Stuttgart 1897. – Bernd W. Seiler: *Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar*. München 1972, S. 311. Die Studie ist für die Quellenkenntnis Heyms noch immer unverzichtbar.

Heyms der anderen genannten frühromantischen Projekte. Freilich waren Schellings Schriften, die Auszüge aus dem *Systemprogramm* wiederholen, gedruckt. Besonders der Schluss des *Würzburger Systems* (1804) schließt direkt an das *Systemprogramm* an. Hölderlins handschriftlich überlieferter, fragmentarischer Aufsatz *Über Religion*, vermutlich um 1796, an den man, wie ich schon sagte, hier ebenfalls denken sollte, kann Heym gleichermaßen nicht bekannt gewesen sein, weil er erst in der Großen Stuttgarter Ausgabe gedruckt wurde.¹⁸ Bekannt war dagegen Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*. Aber auch Heym? Er war kein Intellektueller und kein Philosoph.¹⁹

Die rhetorisch oft spektakulär auftretenden Selbstinszenierungen der Avantgarden haben einen sozial-kommunikativen Sinn. Sie bekräftigen den Neuanfang einer Bewegung; sie stärken eine Gruppe, die sich noch konsolidieren muss, in ihrem Zusammenhalt; sie setzen eine Kommunikationsdynamik womöglich erst richtig in Gang. „Es ist wahnsinnig schwer, seinen Zeitgenossen geistige Geschenke zu machen“, sagt Franz Marc in seinem Eröffnungssessay zum *Blauen Reiter* von 1912; und nicht selten möchte man ihm zustimmen. Wenig später fährt er fort: „Wir werden aber nicht müde werden, es zu sagen, und noch weniger müde, die neuen Ideen auszusprechen und die neuen Bilder zu zeigen, bis der Tag kommt, wo wir unseren Ideen auf der Landstraße begegnen.“²⁰ Wer aus der wissenschaftlichen Zunft von heute eine solche Rhetorik belächelt, sollte darüber vielleicht die vollmundige Innovationsrhetorik mancher Drittmittelanträge nicht vergessen.

Aber die Rhetorik ist es gar nicht allein. Die *Manifeste und Proklamationen* der Avantgarden, deren Charakter Heyms *Versuch* nahesteht, neigen zur „Utopie der Ganzheitsentwürfe“ und „Totalität“, weil das Verhältnis von Kunst, Leben und Gesellschaft neu zu bestimmen ist.²¹ Dass freilich in diesem apokalyptisch-utopischen Diskurs um und nach 1900 auch viele Ideologeme entstehen, die eine unheilvolle Entwicklung anbahnen helfen, ist schon öfters deutlich gesehen worden.²² Zudem muss man bei diesen proklamatorischen Texten immer in Rechnung stellen, dass sie auch provozieren und verstören sollten. Insofern ist oft nicht recht klar, wie satirisch, wie sehr bloß auf den witzigen oder aufsehenerregenden Effekt bedacht oder wie ernst solche Proklamationen gemeint sind. Bei Heym ist das nicht anders.

II. Einige Bemerkungen zum Text selbst und ein Exkurs zu Hölderlin

Der *Versuch* beginnt mit einem lateinischen Pseudo-Zitat, wie man es sich mit seinen Abitur-Kenntnissen vielleicht so zusammenstoppeln kann, wenn man sich einen Scherz erlauben möchte:

18 Friedrich Hölderlin: *Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen*. Hrsg. von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz (*Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Jochen Schmidt. Bd. 2), S. 562-569, vgl. hier Kommentar S. 1254.

19 Schelling und Schlegel werden in den Tagebüchern Heyms nicht erwähnt (vgl. GA, Bd. 3).

20 Franz Marc: „Geistige Güter“. In: *Der blaue Reiter*. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München/Zürich 1920/12, S. 21-24, hier S. 23f.

21 Wolfgang Asholt, Walter Fänders: „Einleitung“. In: Dies.: *Manifeste und Proklamationen* (Anm. 7), S. XV-XXX, hier S. XXVIII.

22 Peter-Ulrich Hein: *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*. Reinbek bei Hamburg 1992; Corona Hepp: *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*. München 1987.

Ruunt dies. Aequales alter et alter! / Quando ausi aetas, quando nobis vertitur. / Discipulus: / Qualem religionem homines subsequuntur? / Qualem doctrinam, prophetas Mohammed an dei Christi? Gemistos Plethon: / Neutram. Sed a gentilitate non differentem. / Misithrae. a.d. 1450. (2, 164).

Die Tage eilen. Einer wie der andere. / Wann wird sich die Zeit für den, der etwas gewagt hat, wann für uns, umstürzen. / Schüler: / Welcher Religion sollen wir folgen? / Welcher Lehre, der des Propheten Mohammed oder des Gottes Christus? / Gemistos Plethon: / Keiner. Sondern einer, die sich von der antiken Religion nicht unterscheidet. / Misithrae. im Jahr 1450.

Der Spruch Plethons (1355-1439) findet sich in Mereschkowskis Leonardo-Roman (deutsch 1903), den Heym 1905 schon im Tagebuch erwähnt (3, 33). Am 27.12.1909, also während der Abfassung des Religionsentwurfs, scheint er den Roman wieder in die Hand genommen zu haben (3, 133). Mit Mereschkowski deuten sich bei Heym kulturkritische Kontexte an. Er gehört, wie Hölderlin, zu den „Helden“ von Heyms „Jugend“ (3, 86).

Dieses Spiel mit der Fiktion, das zur Gattung der ‚Utopie‘ in besonderer Weise gehört, gibt dem Entwurf nicht nur ironisch eine altehrwürdige Aura. Es macht ihn auch anschließbar an die Stimmungslagen von Stagnation, Langeweile, Lebensüberdruß und Verlust der überlieferten religiösen Sinn-Systeme – Stimmungslagen, die sich vor dem Ersten Weltkrieg vielfach äußern und auf die bekanntlich viele aus der expressionistischen Generation mit ihrer Kriegsbegeisterung reagierten. Und viele bezahlten dafür nicht nur mit rascher Ernüchterung, sondern mit ihrem Leben. Nachweisen lässt sich das vermeintliche, lateinische Zitat bislang nicht genau; das wird vermutlich auch so bleiben. Entscheiden lässt sich auch nicht, wie ernst es gemeint ist.²³ Ähnlich in der Schwebe bleibt Heyms *Das Tagebuch Shakletons* von 1911, zu dem es viele Parallelen des *Versuchs* gibt.²⁴ Heym bringt die Religionsfrage also allein schon durch das vermutlich teilweise fingierte Zitat mit einem Gefühl grundlegender geistiger Stagnation in einen Zusammenhang.

Dann aber kommt der Text gleich zur Sache: Die „herrschende Religion“ habe vollkommen abgewirtschaftet. Sie habe nichts mehr zu sagen. Dass er die christliche Religion meint, wird sofort klar. Sie ist, um es mit Hegels und Hölderlins Religionskritik zu sagen, ‚positiv‘ geworden; sie hat sich in Dogmen verfestigt und in „Kirchen“ institutionalisiert. Aber mit lebendiger Religiosität habe sie nichts mehr zu tun. Zentrale Topoi aufgeklärter Religionskritik lässt Heym aufmarschieren: „Diese Zeit ist zu reif, um sich mit dogmatischen Spekulationen der herrschenden Kirchen herumschlagen, mit der Dreieinigkeit, drei gleich eins, mit der Parthenogenesis, mit der Himmelfahrt, mit der Verwandlung von Wein und Brot und was dergleichen mittelalterliche Tollheiten mehr sind, abzugeben.“ (2, 164) *Jetzt* ist die „Zeit“, *jetzt* ist es ‚offenbar‘ (‚Offenbarung‘ ist die Übersetzung von ‚Apokalypse‘): „Es wird Zeit, uns mit einer neuen Religion zu umgeben“, weil „die christliche Religion nicht imstande [ist], die Herzen eines Volkes zu befriedigen.“ (2, 164) Darum muss „die Liebe“ aus der abgelebten christlichen Religion in die projizierte neue ‚herübergerettet‘ werden, „ihre Formen [aber] muss man zerschlagen“ (ebd.).

²³ Für ihren altphilologischen Kommentar dieses Zitats danke ich Melanie Möller, FU Berlin.

²⁴ Auf einige Parallelen wird hingewiesen in Georg Braungart/Verf.: „Golemisierung im Pol-Paradies. Zur Kritik des neuzeitlichen Zukunftsentwurfs in: Georg Heyms Erzählung ‚Das Tagebuch Shakletons‘ (1911)“. In: *Text & Kontext*. 12.2, 1984, S. 266-289.

All das ist nicht gerade originell. Bis hierher bleibt der *Versuch* ganz im Rahmen dessen, was durch die späte Aufklärung und die Zeit um 1800 schon vorgezeichnet ist. Dann aber gerät der Text noch stärker in das Fahrwasser Nietzsches, der Kulturkritik und der Lebensphilosophie. Damit dies deutlicher wird, seien zunächst kurz die zentralen Thesen von Hölderlins Religions-Fragment und des *Systemprogramms* referiert.²⁵

In Hölderlins Fragment *Über Religion* wird gefordert, „daß ein höherer mehr als mechanischer *Zusammenhang*, daß ein höheres *Geschick* zwischen“ den Menschen sein müsse: „Jene unendlicheren mehr als notwendigen Beziehungen des Lebens können zwar auch gedacht, aber nicht nur bloß gedacht werden“. Die Vernunft müsse deshalb sinnlich werden, fordert auch das *Systemprogramm*, und darum brauche es eine ‚neue Mythologie‘. Die alte könne das nicht mehr leisten; sie sei verbraucht. Ermöglicht werden muss deshalb die überzeugende *Anschauung*, in der sich auf *ästhetische* Weise Gemeinschaft herstellt. Es geht also, wie Hölderlin sagt, um „jene[n] höhere[n] Zusammenhang“, der ästhetisch erfahrbar sein muss.²⁶ Modern könnte man sagen: um ein verbindliches ‚kollektives Imaginäres‘. Historisch gesehen: eben um das Projekt einer *neuen* Mythologie.²⁷ Dazu braucht es aber die Kunst. „In der Überführung“, so Wolfgang Iser, „des Imaginären als eines Diffusen in bestimmte Vorstellungen“, wie es in den Fiktionen der Kunst der Fall sei, „geschieht ein Realwerden des Imaginären“.²⁸ Was in der Kunst geschieht, ist mehr als nur ‚Repräsentation‘, nämlich: sinnlich erfahrbare Verwirklichung von etwas, was sonst nicht fassbar wäre — eben eines sich darstellenden, sich zeigenden Zusammenhangs der Gesellschaft.

Zugleich wird damit eine lebendige Selbst- und Sozialerfahrung des Menschen möglich. Hölderlin:

Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß mehr als ein Maschinengang, daß ein Geist, ein Gott, ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigeren, über die Notdurft erhabenen Beziehung, in der er stehe mit dem was ihn umgibt. (ÜR, 565).

Der „Maschinengang“: Das ist eine Konsequenz des Positiv-Werdens von Religion. Wie hier wird die Metaphorik des Mechanischen und Maschinellen in der selbst schon aufklärungskritischen Spätaufklärung immer wieder in kritischer Absicht eingesetzt, wenn deutlich werden soll, wie sich das Soziale und das Politische *nicht* entwickeln dürfen und was mit ihnen womöglich doch schon geschehen ist.²⁹ Was aus dem spätaufklärerischen Ideal des ‚ganzen Menschen‘ geworden ist, wird in der berühmten

25 Ich übernehme hier, etwas verändert, eine Passage aus einem früheren Aufsatz, der sich mit der Problematik meiner Notizen zu Heym stark berührt: Verf.: „Das religiöse Projekt ist ein ästhetisches ist ein soziales ist ein politisches. Zu Friedrich Hölderlins Fragment ‚Über Religion‘ (1796/97) im Kontext der Debatten um Religion und Mythologie (Lessing, Moritz, Friedrich Schlegel)“. In: Elena Agazzi, Raul Calzoni (Hrsg.): *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*. Cultura Tedesca 50, 2016, S. 37-58.

26 Friedrich Hölderlin: „Über Religion“. In: *Werke*. Bd. 2 (Anm. 18), S. 562-569, hier S. 564; Nachweise künftig im Text mit der Sigle ÜR, S.

27 Vgl. Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesung über eine neue Mythologie*. Frankfurt a. M. 1982; Christoph Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*. Bd. 2. Darmstadt 1991.

28 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, S. 19. Vgl. aber auch schon Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M. 1984.

29 Vgl. Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. München 1978; Herfried Münkler: *Politische Bilder. Politik der Metaphern*. Frankfurt a. M. 1994.

Scheltrede des Hyperion-Romans unmissverständlich gesagt. Diesen Roman wollte Heym, so sein Tagebuch-Eintrag vom September 1906, noch lesen (3, 63).

Besonders das *Älteste Systemprogramm* kann mit seiner zentralen Formel – „Monotheismus der Vernunft und des Herzens“ und „Polytheismus der Einbildungskraft“ – als ein Schlüsseltext der selbstreflexiv gewordenen Aufklärung an der Schwelle zur Frühromantik gelten. Man könnte diese Formel des *Systemprogramms* vielleicht so verstehen: Wir müssen uns darauf verlassen, dass uns ein gemeinsames Vermögen der Vernunft und des „Herzens“ – ich darf also wohl sagen, auch im Blick auf das Folgende: der Liebe – gegeben ist. Das gilt auch in Sachen ‚Religion‘. Wir sind, sagt diese Formel, ‚natürliche‘ Wesen, die eine lebendige, vielfältige Einbildungskraft haben und sie auch brauchen. Durch sie und in ihr kann nicht nur *ein kollektiver Zusammenhang ästhetisch* entstehen, eine *ästhetische Gemeinschaft*, sofern diejenigen, die eine hinreichende Gestaltungskraft haben, dafür auch die Verantwortung übernehmen. Dank unserer Einbildungskraft *individualisiert* sich Religion aber auch. Denn Religion ist mit dem 18. Jahrhundert unabweisbar zu einer Sache des Subjekts geworden, wie Schleiermacher in seinen Reden *Über die Religion* (1799) entwickelt. Das steht ihrem Sitz in der Gemeinschaft und ihrer Bedeutung für die Gemeinschaftsbildung nicht notwendig entgegen. Die vierte Rede Schleiermachers trägt den Titel *Über das Gesellige in der Religion oder über Kirche und Priestertum*.

Dieser für den bildungsbürgerlichen Religionsdiskurs seit dem 19. Jahrhundert wichtige Aspekt der Individualisierung von Religion steht bei Heym nicht zur Debatte.

Dafür aber Kult und Ritual. Sie sind zwar vergemeinschaftende religiöse *Praktiken*. Wenn ihnen aber keine Semantik zugrunde liegt und sich in ihnen realisiert, sind sie eben nicht mehr als bloß ‚positiv‘ gewordene, äußere Verrichtungen. Also braucht es die „Liebe“ – bei Hölderlin wie bei Heym. Erst recht kann das, was Religion, vielleicht eher noch: das Religiöse, *für mich mit meinem Bewusstsein und meinem Selbstverhältnis* ist, damit nicht entschieden werden.³⁰ An dieser subjektiven Perspektive kommt in der Moderne eigentlich keiner vorbei. Heyms Interesse aber ist das nicht. Für Heym „ist die christliche Religion nicht imstande, die Herzen eines Volkes zu befriedigen.“ Deshalb folgert er: „Ihre Hauptlehre, die Liebe, kann man herüberretten, die Formen muß man zerschlagen.“ (2, 164) Das ist dem Rigorismus des *Systemprogramms*, auch in der Rhetorik, nicht sehr fern. Dort heißt es: „Denn jeder Staat muß freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; und das soll er nicht; also soll er *aufhören*.“³¹

Die Subjektivierung von Religion *muss* jedoch, so Hölderlin – und nun folge ich dem Gedankengang des Fragments *Über Religion* noch etwas genauer –, *nicht* notwendig zur völligen Zersplitterung der religiösen Vorstellungen führen; sie darf das auch gar nicht. Denn Menschen leben in gemeinsamen geschichtlich-kulturellen ‚Sphären‘, in denen sich der ‚höhere Zusammenhang‘ unter ihnen in ihrer sozialen Praxis zeigt. So wird aus ihm mehr als ein bloßer moralischer „Gedanke“ und ein bloß „mechanischer“ Zusammenhang:

So kann man von den Pflichten der Liebe und Freundschaft und Verwandtschaft, von den Pflichten der Hospitalität, von der Pflicht, großmütig gegen Feinde zu sein, man kann von dem sprechen, was sich, für die oder jene Lebensweise, für den oder jenen Stand, für dies oder jenes Alter oder Geschlecht schicke (ÜR, 564).

30 Zum weiteren Zusammenhang grundlegend: Manfred Frank: *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt a. M. 2002.

31 Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Anm. 18). Bd. 2, S. 576.

In dieser Formulierung wird ein wenig klarer, was Hölderlin mit dieser ziemlich vagen Formel vom ‚höheren Zusammenhang‘ denn meinen könnte: eine in sich differenzierte, angemessene und humane soziale Praxis. In der Liebe „überschreitet ein Wesen die ‚Sphäre‘ seiner Individualität“, und die subjektivierte Religion öffnet sich wieder.³²

Man darf nicht vergessen: Hölderlins *Über Religion* ist ein Fragment; allein schon die Anordnung der Textteile ist bis heute strittig. Dennoch sieht es in der zitierten Passage zunächst so aus, als wollte Hölderlin gewissermaßen nur konkretisieren, was man heute als den sozialen Kitt bezeichnen würde, den Lessing im Gefühl des Mitleids sieht, das bei ihm durch das Theater kultiviert und habitualisiert werden soll. Doch dann vollzieht Hölderlins Versuch eine dialektische Volte: Sogar die soziale Praxis des Mitleids und der Liebe ist immer in der Gefahr ‚positiv‘ zu werden. Hölderlin fährt fort:

„[W]ir haben aus den feinern unendlichen Beziehungen des Lebens zum Teil eine arrogante Moral, zum Teil eine eitle Etiquette oder auch eine schale Geschmacksregel gemacht, und glauben uns mit unsern eisernen Begriffen aufgeklärter, als die Alten, die jene zarten Verhältnisse als religiöse [...] betrachteten“ (ÜR, 564).

Über diese „arrogante Moral“ hinauszukommen, das wäre die so notwendige, „eben die höhere Aufklärung“: „Jene zarteren und unendlichen Verhältnisse müssen also *aus dem Geiste* betrachtet werden, *der in der Sphäre herrscht, in der sie stattfinden*.“ (ÜR, 565; meine Hervorheb.) Erneut eine schwierige Formulierung, mit der Hölderlin das Verbindende, das „Religiöse“, das zu jeder Zeit und so auch zu seiner Zeit nottue, immer zugleich *geschichtlich* zu denken versucht. Es ist deshalb unmöglich, einfach nur zu den Formen und Praktiken der „Alten“ zurückzukehren bzw. sie wiederzubeleben. Das „Religiöse“ muss zu jeder geschichtlichen Zeit und in jeder geschichtlichen „Sphäre“ *neu* aus dem je eigenen geschichtlichen „Geiste“ heraus verstanden und damit, so wäre noch einmal hinzuzufügen, von uns *gemacht* werden.³³ Nur so kann „das Religiöse“ zum wahren ‚Medium‘ des sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhangs zwischen den Menschen werden. Das Problem ‚Religion‘ kann also nicht ein für alle Mal durch eine institutionalisierte, ‚positive‘ Religion gelöst sein. Darum zieht Hölderlin vielleicht auch den vageren Begriff des ‚Religiösen‘ dem der ‚Religion‘ vor. Dieses ‚Religiöse‘ impliziert kommunikative Beweglichkeit und Prozesshaftigkeit, meint also gerade nicht die stabile Ordnung und Statik vormoderner, kirchlich verfasster bzw. institutionell organisierter Religion. Das öffnet Hölderlins Entwurf für die anbrechende Moderne und ähnelt doch einer Quadratur des Kreises.

III. Und welche Religion nun bei Heym?

Trotz seines fragmentarischen Charakters ist Hölderlins Skizze *Über Religion* ungleich differenzierter als Heyms kleiner *Versuch*. Wo Hölderlins Text sein Grundthema ‚Mythos – Geschichte – Poesie‘ weiterentwickelt, wendet sich Heyms *Versuch* in nietzscheanischen Trotz. „Liebe“ ist bei ihm nicht zuerst das Gemeinschaftsbildende, die ‚Sprache des Landes‘, als die sie Hölderlin in der großen Ode *Die Liebe* (1800) feiert, sondern soll sich „mit der Kraft, mit dem Willen zum Diesseits, zu seinen Helden und Menschen“ verbinden. Christus soll „entgötter[t]“ und zu einem wahren Heros

³² Manfred Frank: „Hölderlin über den Mythos“. In: *Hölderlin-Jahrbuch*. 27, 1990-1991, S. 1-31, hier S. 16.

³³ Auf das ‚Religion-Machen‘ stelle ich besonders ab in: Verf.: *Literatur und Religion. Studien*. Paderborn 2016, s. v. a. die Einleitung.

„unseres Geschlechts“ werden (2, 165).³⁴ Man spürt, wie Hölderlins Denken gewissermaßen noch nachzuckt, nun aber in den Sog von Kulturkritik, Lebensphilosophie und Nietzsches Religionskritik gerät: „*Heroenverehrung* sei das eine Ziel, *Naturverehrung* das andere.“ (2, 165) Das alles bleibt jedoch sehr karg und ein wenig kraftmeierisch nachgeschwatzt. Heym hat hier nicht wirklich etwas Neues zu sagen. Und auch der sich nun anschließende und den größeren Teil des ‚Versuchs‘ ausmachende „Spezielle Plan“ einer neuen Religion ist nicht wirklich originell: „Wir wollen uns aber nicht von der Kirche knechten lassen, wir wollen uns eine neue Religion zimmern.“ (2, 165) Genau so ist es. ‚Gezimmert‘ wird, wenn nun, wie in einem utopischen Roman, die neuen „Priester“, die sich hierarchisch strukturieren und für die man „das edelste Blut des Landes“ zu nehmen habe, die „Tempel“ und die „Gottesdienste“ vorgestellt werden. In den Gottesdiensten werden synkretistisch Neuheidnisches (zwei Feste „zur Zeit der Sonnenwenden“, „Hymnus auf die Sonne“; 2, 169 f.), Heroen- und Naturkult, antikisierender, dionysisch aufgeladener Mysterien- und Opferkult („der Oberpriester [...] schleudert das Blut des Opfers [„das hier in einem weißen Lamm besteht“] gegen die Sonne“, 2, 171) mit Anspielungen auf die christliche Eucharistie und ihren liturgischen Ritus vermischt („Dankopfer“, „Becher Weines“, 2, 171). Das alles ist ziemlich schräg und willkürlich, aber um und nach 1900 nicht überraschend. Hätte Heym das jedoch ausgeführt und wäre er dann damit an die Öffentlichkeit getreten, er hätte im neuheidnischen und lebensreformerischen ‚Alternativmilieu‘ seiner Zeit sicher Resonanz gehabt. Das lateinische Zitat vom Eingang des Textes deutete dieses neuheidnisch-nietzscheanische Potential schon an.³⁵

Heyms Priester bilden eine Art neoaristokratische Kaste. Sympathien für eine (geistes-)aristokratische Elite hatte auch der George-Kreis.³⁶ Der Neuadelsdiskurs der Weimarer Zeit hat jüngst die Geschichtswissenschaft beschäftigt.³⁷ Heyms Priester müssen theoretisch und durch praktische Erfahrung, in Tempelschulen, durch soziale Praxis „in den Krankenhäusern und bei den Stätten der Verbrecher“ und durch Reisen zu den Stätten der „alten Religionen“ (Mekka) umfassend gebildet sein. Die neue Religion selbst bleibt aber semantisch weitgehend leer; sie hat keine Lehre, sie stützt sich nicht auf kanonisierte Texte. Sie ist rein performativ. So läuft sie auf eine Ritual-Religion hinaus, die in gewisser Weise doch an den katholischen Kult erinnert. In diesem Liebäugeln mit einem ‚ästhetischen Katholizismus‘ steht Heym in der literarischen Moderne ebenfalls nicht allein.³⁸ Heyms neue Religion hat ihre zentrale Aufgabe darin, das utopische neue Leben mit einigem ästhetischen Aufwand in Festen rituell zu überhöhen, zu strukturieren und zu rhythmisieren. Man kann das auf zweierlei Weise interpretieren: Das ‚neuzeitliche Subjekt‘ wird so in seinem Sinnbedürfnis

34 Nur eine historische Publikation aus dem Helden-Kontext, mehr als zehn Jahre nach Heyms *Versuch*: 1921 erscheint Friedrich Gundolfs *Dichter und Helden*. Dem Helden-Diskurs in der Geschichte war ein ganzer Freiburger Sonderforschungsbereich gewidmet (SFB 948).

35 Nochmals sei ausdrücklich auf den Katalog der Darmstädter Lebensreform-Ausstellung hingewiesen (Anm. 14). Lesenswert und gut zugänglich geschrieben: Bernd Wedemeyer-Kolwe: *Aufbruch. Die Lebensreform in Deutschland*. Darmstadt 2017.

36 Vgl. etwa Georges kulturkritisches Zeitgedicht *Die tote Stadt* aus dem *Siebenten Ring* von 1907.

37 Vgl. Eckart Conze (Hrsg.): *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept 1890-1945*. Köln 2013.

38 Vgl. Verf.: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997, v. a. das Einleitungskapitel. Thomas Pittrof, Eichstätt, bereitet ein Handbuch des literarischen Katholizismus im 20. Jahrhundert vor.

entlastet; es muss nicht alles selbst leisten.³⁹ Oder aber, mit einer Tendenz der neueren Heym-Forschung: Das bei Heym ‚dekonstruierte neuzeitliche Subjekt‘ findet in der Ritual-Religion einen ihm angemessenen Raum sozialer Zugehörigkeit.⁴⁰

Wie sich die neue Religion dann in der Privatsphäre in „Haustempel“ und „Hausaltar“ abbildet, wird nur am Beispiel des Sprechers selbst konkretisiert:

Ich würde in dem meinigen [Haustempel] die Bilder aufhängen der Dichter: Grabbe, Byron, Büchner, Renner,⁴¹ und Hölderlin. / Philosophen: Heraklit, Platon, Schopenhauer, Nietzsche. Der Maler: Lionardo, Michelangelo, / der Tonkünstler: Offenbach. // In jeder Nische ein Bild mit einer kleinen Flamme. Ein Werk aufgeschlagen auf einem kleinen Betpult (2, 172).

Im Privaten heißt das also: Kunstreligion. Auch dies: forciert, aber natürlich nicht neu. Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen* (1796) feierten schon die Kunsttheiligen der Renaissance.

Kann man, wie es Heyms Entwurf hier vorsieht, Mythen künstlich machen? George hat es mit seiner wenige Jahre vor Heyms Entwurf etablierten Maximin-Verehrung versucht (*Der siebente Ring*, 1907). Aber es bleibt bei ihm immer ein Mythos von des Dichters Gnaden, an ihn gebunden, eine Zentrierungsfigur seines Kreises und seines Werkes.⁴² Heyms im Ganzen sehr viel bescheidenere Skizze wird erneut auf ein Problem aufmerksam, das seit der Romantik in der Diskussion ist: Kann man sich die Moderne ohne Religion überhaupt vorstellen? Heym verneint das. Welcher Art wäre diese Religion dann? Wie müsste sie sich darstellen? Und seine Antwort ist: als Ritual-Religion, um die man sich sorgfältig kümmern muss – dem Ganzen, das alle angeht, also dem Politischen zuliebe. Mythen als gemeinsame, sinn-volle Imaginationen und Geschichten *entstehen* in komplexen kulturellen Kommunikationsprozessen, weil sie in verschiedenster Hinsicht ‚gebraucht‘ werden; sie werden gepflegt, ausgebaut, verlieren sich wieder, wenn sie nicht mehr ‚gebraucht‘ werden. Wer sie aber bewusst ‚macht‘, verfolgt damit eigene Interessen. Kaum etwas in der Geschichte lehrt das dramatischer als die totalitären Systeme und Regime des 20. Jahrhunderts. Für die Kulturindustrie ist es ein dauerndes Geschäft, Mythen zu machen. Und Rituale? Auch sie kann man machen. Und wie man sie missbrauchen kann, ist nach 1933 vorgeführt worden.

Ja, wie unsere Zeit nahelegt, die über die Notwendigkeit öffentlicher Trauer-Rituale, öffentlichen Gedenkens für die Corona-Toten zu diskutieren beginnt: Man *muss*

³⁹ Vgl. zu dieser hier implizierten ritualtheoretischen Perspektive Verf.: *Ritual und Literatur*. Tübingen 1996.

⁴⁰ Vgl. Akane Nishioka: *Die Suche nach dem wirklichen Menschen. Zur Dekonstruktion des neuzeitlichen Subjekts in der Dichtung Georg Heyms*. Würzburg 2006.

⁴¹ Gemeint ist Gustav Renner, 1866-1945; in Heyms Tagebüchern wird er noch zweimal erwähnt (3, 108, 130) als Mitglied seiner „olympischen Gesellschaft“ von Autoren wie Byron, Büchner, Kleist (3, 130). Man muss nur ein paar der Gedichte Renners lesen, dann versteht man sofort, warum der fast gleichaltrige George den radikalen Neuanfang in der deutschen Lyrik fordern konnte. Dass Heym diesen epigonalen Dichter so sehr schätzte, zeigt nur, wie unsicher sein eigenes ästhetisches Urteil noch war.

⁴² Vgl. dazu Verf. (Hrsg.): *Stefan George und die Religion*. Berlin 2015; dort auch meine Einleitung: „Romantische Mythopoesie – Georges Mythopoesie. Oder: Kann man Mythen machen?“ – Sbarra, „Georg Heyms Religion der Kunst“ (Anm. 2.), S. 247, sieht in Heyms *Versuch* geradezu einen „Gegenentwurf[] zum Kult um Stefan George und dessen früh verstorbenen Protegé Maximin“. So weit möchte ich nicht gehen; dafür ist Heyms *Versuch* viel zu mager, viel zu wenig kontextualisiert und zu fern von irgendwelcher konkreten geschichtlich-sozialen Praxis. Dagegen kann man in Georges Maximin das Medium sehen, durch das die poetischen Zyklen des Meisters in soziale Zyklen (Kreisbildung) überführt werden. Man könnte aber, scheint mir, Heyms Entwurf noch stärker von der Tradition der literarischen Utopie her diskutieren, wie ich es oben schon angedeutet habe.

öffentliche Rituale unter bestimmten sozialen und geschichtlichen Umständen sogar machen. Sie sind nötig, ebenfalls dem Ganzen, das alle angeht, also dem Politischen zuliebe. Die Leistung von Heyms *Versuch*, den man grundsätzlich nicht überschätzen sollte, ist dennoch, am Beginn des expressionistischen Jahrzehnts darauf aufmerksam zu machen, dass auch die Moderne der Zukunft ohne öffentliche, kollektive Rituale und eine öffentliche sorgfältig gepflegte, symbolische Ästhetik nicht auskommt, auch wenn sie ganz sicher zum mythopoetischen und kunstreligiösen Pathos ihres Anfangs nicht mehr umstandslos zurückkehren kann.

Zeitkritik und Zukunftsutopie im Zeichen Nietzsches und Schopenhauers. Zum Geistesaristokratismus in Georg Heyms Essay *Über Genie und Staat* (im Kontext seiner Kleinen Schriften und Tagebücher)

I. Geniekonzept – Kulturkritik – Gesellschaftsutopie: Heyms Perspektiven und ihre Affinität zu Schopenhauer und Nietzsche

In der essayistischen Skizze *Über Genie und Staat* (1912) aus Heyms letzter Lebensphase fallen markante Spannungsfelder auf: Individuum und Gesellschaft – Ohnmacht des Genies und öffentliche Macht – kulturelle Leistung und politische Herrschaft – Genius und Menschheit – Décadence und Vitalismus – Ordnung und Chaos – Gegenwarts- und Zukunftsmisere – Maskerade und Authentizität – Aristokratie und Massengesellschaft. Diese Themen prägen den Gedankengang in Heyms Essay *Über Genie und Staat*. In deutlicher Affinität zu Konzepten Nietzsches entfaltet er hier gesellschaftskritische Perspektiven und verbindet sie zugleich mit einer kulturpolitischen Utopie. Zunächst benennt Heym eklatante Missstände, die seines Erachtens für die Misere genialer Individuen verantwortlich sind: Da er die Genies unter dem Druck staatlicher Machtinstitutionen zur Wirkungslosigkeit verdammt sieht, formuliert er gemäß seiner eigenen Devise ‚Genies an die Macht‘ eine utopische Alternative: „Igitur man biete dem, der sonst etwas Großes leistet, auch die politische Macht an. Ich glaube, er wird mit beiden Händen zugreifen. Das Bewußtsein verdienter Herrschaft muß ihm sicher eine Quelle starker und großer Lebensfreuden werden“, zumal er dadurch zugleich die nötigen Voraussetzungen erhält, um seine „besonderen Utopien“ auch „in Taten umzusetzen“ (2, 175).¹

Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern Heyms Ansichten über das Genie vom Geistesaristokratismus Schopenhauers und vor allem Nietzsches inspiriert sind, mit dessen Werk *Also sprach Zarathustra* sich Heym geradezu emphatisch identifizierte. Schon am 17.2.1906 nahm er im Tagebuch mit impliziten Zitaten und Paraphrasen auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra* Bezug (3, 44-45)², in dessen Lehre er sogar „einen neuen Sinn“ des Lebens fand, nämlich das Telos, „daß wir Pfeile der Sehnsucht seien nach dem Übermenschen, daß wir alles Große und Erhabne in uns nach

1 Die essayistischen Prosaskizzen Heyms werden nach der folgenden Edition zitiert: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg/München 1962. (Den Belegen zu Zitaten aus diesem Band wird die Bandziffer 2 vorangestellt.) – Wenn Heym erklärt: „Utopien ‚aber bleiben‘ [...]“ (2, 175), dann spielt er damit vermutlich auf den Schluss von Hölderlins Hymne *Andenken* an: „was bleibt aber, stiften die Dichter“.

2 Vgl. Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 3: *Tagebücher Träume Briefe*. Hamburg/München 1960. (Die Belege folgen dem Zitat im laufenden Text mit vorangestellter Bandziffer 3.)

unsern besten Kräften ausgestalten und so Sprossen werden auf der Leiter zum Übermenschen“ (3, 44). – Diese Aussagen Heyms korrespondieren in auffälligem Maße mit Perspektiven und Metaphern in Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*, das ebenfalls mit den Denkbildern ‚Pfeil‘, ‚Leiter‘ und ‚Treppe‘ operiert; so erklärt die Zarathustra-Figur bereits in der Vorrede: „Ich liebe Den, welcher seine Tugend liebt: denn Tugend ist Wille zum Untergang und ein Pfeil der Sehnsucht“ (KSA 4, 17).³ Wenig später spricht Zarathustra zu sich: „Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr den Pfeil seiner Sehnsucht über den Menschen hinaus wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat, zu schwirren! / Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ (KSA 4, 19).

Im Essay *Über Genie und Staat* zielt Heym darauf, dem „Genius“ die Macht zu geben, damit dieser ein „unerschöpfte Chaos“ der Menschheit nutzen kann, um damit zu „experimentieren“ (2, 175). Und im Tagebuch (3, 44-45) bezieht er sich am 17.2.1906 offenkundig auf Zarathustras Utopie, den „Schaffenden“ alle „Treppen des Übermenschen“ zu zeigen (KSA 4, 26), und auf dessen Maxime: „deinem Freunde“ sollst du „ein Pfeil und eine Sehnsucht nach dem Übermenschen sein“ (KSA 4, 72). Wenn Heym am 17.2.1906 den Wunsch notiert: „O daß es mir gelingen möchte, mein Leben nun umzugestalten, um ein Pfeil zum Übermenschen zu werden“ (3, 44), dann avanciert Nietzsches Zarathustra-Konzept für ihn zum existentiellen Orientierungsmodell. Und im Tagebucheintrag vom 19.10.1907 „Bald wird's Zeit, Nietzsche seinen Schritt nachzutun“ (3, 98) setzt sich Heyms identifikatorisches Verhältnis zu Nietzsche fort, das sich – über Bezugnahmen auf *Also sprach Zarathustra* hinaus – auch in Affinitäten zu anderen Werken Nietzsches zeigt.

Die nachdrücklichen Postulate, die Heym im Essay *Über Genie und Staat* formuliert, entspringen seiner radikalen Zeitkritik. Bereits zu Beginn diagnostiziert er die Misere kreativer Individuen, insbesondere der Genies: „Die Individualitäten werden zerbrochen. Der jahrelange Aktendienst verstaubt ihre Gehirne. Von den Vorgesetzten werden sie bis auf das Blut gepeinigt“, weil man „bei ihnen Gedanken“ vermutet, gegen die man „die öffentliche Meinung mobil“ machen will (2, 174). Gemeint ist damit offenbar ein unkonventioneller Eigensinn, der sich bis zum Rebellischen steigern und dadurch Konflikte mit dem Staatsregime heraufbeschwören kann. Laut Heym lassen sich solche Auseinandersetzungen allein durch eine kräftezehrende Maskerade vermeiden. Doch mit dem Versuch, „nicht anders zu erscheinen“ als „die allgemeine Horde“, sieht er eine „so entsetzliche“ Energieverschwendung verbunden (2, 174). Mit der Polarität von ‚Genie‘ und ‚Horde‘ schließt Heym an Perspektiven Schopenhauers und vor allem Nietzsches an, der schon in seinem Frühwerk Vorstellungen von ‚unzeitgemäßer‘ Größe inszeniert und diese später bis zur Utopie des ‚Übermenschen‘ steigert. – Als antimoderne Gegenentwürfe zu dem im 19. Jahrhundert entstehenden industriellen Massenzeitalter werden geistesaristokratische Denkmodelle zugleich auf den sozialhistorischen Horizont hin transparent. Gewiss auch unter dem Einfluss der

3 Die Werke Nietzsches werden nach der Standard-Edition zitiert: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [= KSA], Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1980. (Die Belege werden im laufenden Text jeweils mit Bandziffer, Seitenzahl und der vorangestellten Sigle KSA angeführt.) – Lange vor der Treppen-Metapher in Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* findet sich das Bild der ‚Leiter‘ mit ähnlichen Konnotationen bereits in *Menschliches Allzumenschliches I* (vgl. KSA 2, 235-236) und in der *Morgenröthe* (vgl. KSA 3, 103).

schon damals populären Evolutionstheorie Darwins entfaltet Nietzsche in der Schrift *Schopenhauer als Erzieher* (1874), der dritten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen*, eine teleologische Zielprojektion: Die „Aufgabe“ der Menschheit erblickt er darin, „einzelne grosse Menschen zu erzeugen“, weil es in der gesamten Natur „allein auf das einzelne höhere Exemplar ankommt“, nicht auf die „Masse der Exemplare“ (KSA 1, 384).⁴

Wenn Georg Heym im Essay *Über Genie und Staat* nicht nur ‚Genie‘ und ‚Horde‘ kontrastiert, sondern auch gegen „eine Kette ewiger Examina“ wettet, die allen Aspiranten auf den Staatsbeamten-Status einen fortgeschrittenen „Marasmus senilis“ beglaubigen und dadurch deren „Ungefährlichkeit“ nachweisen sollen (2, 174), dann wird seine Programmatik zugleich auf autobiographische Bezüge hin transparent. Denn in Tagebuchnotizen offenbart der Jura-Student Heym mit unmissverständlicher Drastik, wie vehement er seine Studiensituation und die Examenspaukereie hasst. So notiert er am 29.11.1910: „Meine Natur sitzt wie in einer Zwangsjacke. Ich platze schon in allen Gehirnnähten. [...] Und nun muß ich mich vollstopfen wie eine alte Sau auf der Mast mit der Arsch-Scheiß-Lause-Sau Juristerei, es ist zum Kotzen. [...] Ich habe solchen Trieb, etwas zu schaffen. Ich habe solche Gesundheit, etwas zu leisten“ (3, 152). – Schon am 13.1.1907 fühlt sich Heym als „der allernüchternste Mensch“ (3, 80). Er treibt einen Kult mit einem gefundenen Totenschädel⁵ und bringt wiederholt auch Suizidgedanken zum Ausdruck⁶, die er einerseits suggestiv ausphantasiert, andererseits aber mit einer ostentativen Liebe zum Leben kontrastiert, so dass eine ambivalente Grundspannung hervortritt. So schreibt Heym schon am 30.12.1905: „Ja ich glaube wirklich, es wäre besser, ich wäre nie geboren“ (3, 43). Dass er den Suizid aber auch als probates Mittel zur Befriedigung seines ehrgeizigen Wirkungsanspruchs in Betracht zieht, zeigt die Notiz vom 18.10.1906: „[D]en Ruhm, das höchste, erreiche ich vielleicht durch meinen Tod“ (3, 72). Und am 6.10.1907 stellt er die Selbstdiagnose: „Meine Krankheit heißt Ruhmsucht“ (3, 96).⁷

4 Wenn Nietzsche „das Ziel der Menschheit“ biologistisch „nur in ihren höchsten Exemplaren“ sieht (KSA 1, 317), dann ist hier ein vom Geistesaristokratismus Schopenhauers und zugleich auch von Darwins Selektionstheorie inspirierter Anspruch wirksam. Er bestimmt auch Nietzsches Wunschvorstellung: „Wie gerne möchte man eine Belehrung auf die Gesellschaft und ihre Zwecke anwenden, welche man aus der Betrachtung einer jeden Art des Thier- und Pflanzenreichs gewinnen kann, dass es bei ihr allein auf das einzelne höhere Exemplar ankommt, auf das ungewöhnlichere, mächtigere, complicirtere, fruchtbarere – wie gerne, wenn nicht anerzogene Einbildungen über den Zweck der Gesellschaft zählen Widerstand leisteten!“ (KSA 1, 384).

5 Vgl. dazu seine Tagebuchnotizen vom 25.8.1906 und 11.4.1907 (vgl. 3, 61-62, 85).

6 Vgl. dazu die Notizen vom 8.2.1905, 23.4.1905, 13.8.1906, 18.10.1906, 21.5.1908, 13.8.1908 in Bd. 3 der Heym-Gesamtausgabe (vgl. 3, 11, 16, 59, 71-72, 108-109, 116). Einen tragikomischen Scherz erlaubte sich Heym im August 1906 im Briefentwurf an das Berliner Provinzialschulkollegium: „Ich, der Oberprimaner Georg Heym, [...] gestorben durch eigene Hand [...], erlaube mir [...] noch aus dem Hades, damit der Tragödie auch das Satyrspiel nicht fehle, gehorsamst folgendes zu unterbreiten“ (3, 194). Dann prangert Heym die „Schulmisere“ an, mit der er den eigenen Suizid begründen will (3, 194-197).

7 Schopenhauer definiert den „Ruhm“ in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1851) als den „köstlichste[n] Bissen für unsern Stolz und unsere Eitelkeit“ – vor allem bei denen, die dazu „geeignet sind, sich Ruhm zu erwerben und daher meistens das unsichere Bewußtseyn ihres überwiegenden Werthes lange in sich herumtragen müssen, ehe die Gelegenheit kommt, solchen zu erproben und dann die Anerkennung desselben zu erfahren: bis dahin war ihnen zu Muthe, als erlitten sie ein heimliches Unrecht“ (Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Arthur Hübscher. 7 Bände, 4. Auflage Mannheim 1988. Bd. 5: *Parerga und Paralipomena* I, S. 424). Diese Attitüde des verkannten Genies bestimmte in hohem Maße die Klagen Schopenhauers und Nietzsches über allzu geringe Resonanz ihrer Werke bei den Zeitgenossen.

Zur heterogenen, zwischen melancholischen Stimmungen, enthusiastischem Überschwang und ehrgeizigem Geltungsanspruch changierenden Befindlichkeit Heyms passt auch die metaphorische Selbstbeschreibung am 15.9.1911: „ich, ein zerrissenes Meer, ich immer in Sturm, ich der Spiegel des Außen, ebenso wild und chaotisch wie die Welt, ich leider so geschaffen, daß ich ein ungeheures, begeistertes Publikum brauche um glücklich zu sein, krank genug, um mir nie selbst genug zu sein, ich wäre mit einem Male gesund, ein Gott, erlöst, wenn ich irgendwo eine Sturmglocke hörte“ (3, 164). Diese Aussage lässt vermuten, dass die Revolutionsbegeisterung⁸ Heyms, der sich gemäß einer Tagebuchnotiz vom 15.9.1911 „immer als einen Danton, oder einen Mann auf der Barrikade“ sieht (3, 164), für ihn selbst auch eine therapeutische Funktion hat: als Flucht nach vorn, die psychisch stabilisieren kann, weil sie durch belebende Dynamik alle Energien zu bündeln vermag und sich so als Antidot gegen melancholische Lethargie eignet.⁹ So glaubt Heym mit seinem „brachliegenden Enthousiasmus in dieser banalen Zeit“ zu ersticken, weil er „gewaltiger äußerer Emotionen“ bedarf: „Ich hoffte jetzt wenigstens auf einen Krieg. Auch das ist nichts“ (3, 164).

Mehrfach legen Heyms Tagebuchaufzeichnungen den Eindruck nahe, dass er in seinen essayistischen Skizzen von eigenen Leidenssituationen ausgeht, um seine individuellen Ambivalenzen dann zu gesellschaftlichen Zuständen zu generalisieren. So notiert er am 20.7.1909: „Ich weiß nicht, was in mir für eine Krankheit sitzt. [...] Ich würde mich heilen, wenn ich mich erst erkannt hätte. Das Furchtbarste ist die Unlust, die Verzweiflung, ehe man noch begonnen hat“ (3, 128). Und seinen Essay *Eine Fratze* (1911) eröffnet Heym markant mit dreizehn anaphorischen Parallelismen, die mit dem Syntagma „Unsere Krankheit ist [...]“ beginnen (2, 173), um dann am Ende einen Kontrast zu inszenieren, indem er energisch „unsere Gesundheit“ betont, und zwar mit einem Gestus trotziger Selbstbehauptung: „Dreimal ‚Trotzdem‘ zu sagen“ soll laut Heym offenbar zu einem produktiven Eskapismus aus der Misere werden – als Ausdruck eines kritischen Bewusstseins, das Einspruch erhebt und zugleich in die Zukunft weist: „dem Unbekannten zu“ (2, 174).

Um Heyms Text *Über Genie und Staat* (1912) kulturhistorisch zu kontextualisieren, bietet sich die Schlusspassage in seinem *Versuch einer neuen Religion* (1909) an. Denn hier reflektiert er über die Möglichkeit, „einen Haustempel oder Hausaltar an[zul]egen mit seinen liebsten Heiligen. / Ich würde mir in dem meinigen die Bilder aufhängen der Dichter: Grabbe, Byron, Büchner, Renner, und Hölderlin / Philosophen: Heraklit, Platon, Schopenhauer, Nietzsche“ (2, 172). Allerdings ergeben sich dabei ungewöhnliche Divergenzen, da Heym hier auch Antipoden vereint, nämlich den revolutionären Büchner mit dem restaurativ gesonnenen Schopenhauer.¹⁰ Und schon

8 Am 15.9.1911 notierte Heym auch: „Mein Gott, wäre ich in der französischen Revolution geboren, ich hätte wenigstens gewußt, wo ich mit Anstand hätte mein Leben lassen können“ (3, 164).

9 Interessante Strukturanalogien zu dieser Mentalität finden sich in Werken von Georg Büchner, den Heym sich am 29.1.1909 als „neuen Gott zu Grabbe auf den Altar gestellt“ hat (3, 124). Der Revolutionär Danton erscheint in Büchners Drama *Dantons Tod* schon zu Beginn auffallend lethargisch und melancholisch. Auch das Naturell von Büchners Figuren Lenz und Leonce ist von Melancholie bestimmt.

10 Durch die Melancholie-Thematik partizipierten aber sowohl Schopenhauer als auch Büchner an der zeitgenössischen Weltschmerz-Atmosphäre. Trotz eigener depressiver Tendenzen erklärte Heym am 4.7.1910 im Tagebuch selbstbewusst: „Was ich vor Nietzsche, Kleist, Grabbe, Hölderlin ... voraus habe? Daß ich viel, viel vitaler bin. Im guten und im schlechten Sinn“ (3, 138). Mit „Byron, Kleist“ fühlt er sich am 16.9.1909

am 2.5.1907 bezeichnet Heym „Hölderlin, Nietzsche, Mereschkowski, Grabbe“ im Tagebuch als „die 4 Helden meiner Jugend“ (3, 86). – Diese Vorbildfiguren geben Aufschluss über maßgebliche geistige Prägungen, die auch in Heyms Text *Über Genie und Staat* hineinwirken. Besonders deutlich wird hier der Einfluss Nietzsches, der an Auffassungen Schopenhauers anschließt, wenn er von „der aristokratischen Natur des Geistes“ ausgeht (KSA 1, 199, 698). Solchen elitären Prämissen folgt Heym im Essay *Über Genie und Staat* mit seinem Postulat: „Der Staat bemühe sich, eine anständige Aristokratie zu schaffen, er hätte selber nur den größten Nutzen“ (2, 175). Der thematische Kontext zeigt, dass Heym damit natürlich kein feudalistisches Gesellschaftssystem intendiert, sondern stattdessen eine ‚Herrschaft der Besten‘ (im altgriechischen Wortsinn) beabsichtigt. Gemeint ist also ein entschiedener Geistesaristokratismus, der dem Genie zudem durch „politische Macht“ ein besonderes Wirkungspotential zubilligt, um „mit der Menschheit experimentieren“ zu können (2, 175). Dass sich Heym auch mit diesem Gedanken an Konzepten Nietzsches orientiert, verrät sein implizites Zitat aus dem Text 501 der *Morgenröthe*: „Wir dürfen mit uns selber experimentieren! Ja die Menschheit darf es mit sich!“ (KSA 3, 294).

Mit dem Postulat, der Staat solle „dem, der sonst etwas Großes leistet, auch die politische Macht“ anbieten (2, 175), scheint Heym im Essay *Über Genie und Staat* zugleich auf die tradierte Genieästhetik zu rekurrieren. Denn die Ansicht, das Genie könne durch seine ausgeprägte Flexibilität auch in gesellschaftlichen Positionen besondere Leistungen zum Wohl des Staates erbringen, beruht bei Heym auf der Prämisse: „Die Disposition des Genies ist stets eine allgemeine“; nur sein Wirkungsfeld und seine Äußerungsformen werden „ihm von den äußeren Umständen gewiesen“ (2, 175). Indem Heym die „Disposition des Genies“ als „eine allgemeine“ bestimmt, schreibt er ihm einen weiten Möglichkeitsspielraum zu und lässt zugleich Affinitäten zur Genieästhetik Schopenhauers erkennen, der in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung II* den „Grundzug des Genies“ darin erblickt, im „Einzelnen stets das Allgemeine zu sehn“.¹¹ Und in den *Parerga und Paralipomena II* erklärt Schopenhauer: „Geister ersten Ranges [...] werden niemals Fachgelehrte seyn. Ihnen [...] ist das Ganze des Daseyns zum Problem gegeben und über dasselbe wird jeder von ihnen [...] der Menschheit neue Aufschlüsse ertheilen.“¹² Daher reserviert Schopenhauer den Geniebegriff für denjenigen, der über bloßes Spezialistentum hinaus „das Ganze und Große, das Wesentliche und Allgemeine der Dinge zum Thema seiner Leistungen nimmt“.¹³

Im Sinne Schopenhauers betont auch Heym die Bedeutung des „Genies“ für die „Menschheit“ (2, 175). Vor allem lässt sein Essay *Über Genie und Staat* Parallelen zu den geistesaristokratischen Perspektiven erkennen, die Nietzsche der zweiten und dritten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen* eingeschrieben und dort mit Polemik gegen den sterilen Gelehrten in der Kultur des Historismus verbunden hat. Übrigens greift Nietzsche dabei auf die schon seit Herders Modell der Kulturentwicklung

„verwandt, in der Kraft der Leidenschaft“ (3, 130), um dann die rhetorische Frage zu stellen: „wer will mir nun noch etwas anhaben in dieser olympischen Gesellschaft“ (ebd.)? – Schon am 31.10.1906 nennt Heym „Grabbe“ als seinen „neuen Heiligen neben Hölderlin“ (3, 73).

11 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 434.

12 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, S. 516.

13 Ebd.

etablierte Tradition zurück, geschichtliche Prozesse gemäß der sich in Wachstum, Blüte und Verwelken manifestierenden Natur zu beschreiben¹⁴, die der Nietzscheaner Oswald Spengler im *Untergang des Abendlandes* (1918) später sogar zum kulturmorphologischen Grundkonzept erhebt. Nietzsche verbindet Historismus-Kritik und Décadence-Diagnose in der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874), der zweiten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen*, mit der Metapher einer Entartung zu bloßem Unkraut, wenn er spezifische Perversionsformen des Historikers als „zum Unkraut aufgeschossene, ihrem natürlichen Mutterboden entfremdete und deshalb entartete Gewächse“ beschreibt (KSA 1, 265).

Auch an diese tradierten Naturbilder schließt Heym an, wenn er im Essay *Über Genie und Staat* ebenfalls Vegetationsmetaphern einsetzt: „Die jungen Genies blühen bei uns nur in den Dachstuben. Man glaube nicht, daß es keine gäbe. Es gibt ihrer unzählige, denn die Natur ist niemals sparsam mit ihnen. Aber sie müssen verwelken. – Sie haben keine Sonne, keinen Boden, keine Resonanz der niederen Gehirne“ (2, 174-175).¹⁵ Eine anthropomorphe Beschreibung der Natur mit analoger Aussagetendenz wie Heyms Ansicht, „die Natur“ sei „niemals sparsam“ mit „Genies“, findet sich übrigens schon bei Nietzsche, der die Natur in seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* als verschwenderisch aus „Unerfahrenheit“ bezeichnet (KSA 1, 404). – Laut Heym soll der Staat den zuvor von nachhaltiger Wirkungsmöglichkeit abgeschnittenen Genies endlich „Platz, Raum, und Licht“ geben, und zwar durch „politische Macht“, mit deren Hilfe sie – selbst bei nur geringer Zeitinvestition – seines Erachtens weitaus mehr leisten könnten als „das Aktentier“ (2, 175).

Ähnliche Naturbilder unter Einbeziehung der Lichtmetapher entwirft schon Nietzsche in seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher*: Hier vergleicht er die individuelle Entwicklung des Menschen mit dem Wachstum der Pflanze, indem er „Bildung“ als „Befreiung“ beschreibt: als „Wegräumung alles Unkrauts [...], das die zarten Keime der Pflanzen antasten will, Ausströmung von Licht und Wärme“ – als „Vollendung der Natur“ (KSA 1, 341). Auch in der kritischen Perspektive auf den Staat stimmt Heym mit Nietzsche überein, der „das Ziel der Kultur“ (KSA 1, 400) aber in den „höchsten

14 Vgl. dazu Barbara Neymeyr: *Kommentar zu Nietzsches ‚Unzeitgemässen Betrachtungen‘. I. ‚David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller‘. II. ‚Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben‘*. Berlin/Boston 2020 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Bd. 1/2). S. 429, 460.

15 In seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* entfaltet Nietzsche eine anthropomorphe Perspektive auf die Natur: „Die Natur will immer gemeinnützig sein, aber sie versteht es nicht zu diesem Zwecke die besten und geschicktesten Mittel und Handhaben zu finden: das ist ihr grosses Leiden, deshalb ist sie melancholisch.“ Denn „wie ungewiss, wie schwach und matt ist die Wirkung, welche sie meisthin mit den Philosophen und Künstlern erreicht! Wie selten bringt sie es überhaupt zu einer Wirkung! Besonders in Hinsicht des Philosophen ist ihre Verlegenheit gross, ihn gemeinnützig anzuwenden; ihre Mittel scheinen nur Tastversuche, zufällige Einfälle zu sein, so dass es ihr mit ihrer Absicht unzählige Male misslingt und die meisten Philosophen nicht gemeinnützig werden“ (KSA 1, 404). Darin sieht Nietzsche ein Indiz für ökonomisch unkluge Strategien der Natur, die mit ihrem Material „vergeuderisch“ umgeht „wie bei dem Pflanzen und Säen“ (KSA 1, 405), mithin „Beweise gegen die Zweckmässigkeit der Natur in ihren Mitteln, ob sie schon den vortrefflichsten Beweis für die Weisheit ihrer Zwecke abgeben“ (KSA 1, 405). Dabei lehnt er sich an Schopenhauer an, der die Natur ebenfalls anthropomorph beschreibt (vgl. *Parerga und Paralipomena I*, S. 168, 209; KSA 1, 378-379, 382, 404-406). Vgl. dazu Barbara Neymeyr: *Kommentar zu Nietzsches ‚Unzeitgemässen Betrachtungen‘. III. ‚Schopenhauer als Erzieher‘. IV. ‚Richard Wagner in Bayreuth‘*. Berlin/Boston 2020 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Bd. 1/4). S. 239-242.

Exemplaren“ der Menschheit (KSA 1, 317) und vom „Staatswohle ziemlich unabhängig“ sieht (KSA 1, 365).¹⁶

Schopenhauer und Nietzsche verbinden derartige Naturvorstellungen mit einem ausgeprägten Geistesaristokratismus. So konstatiert bereits Schopenhauer in seiner Schrift *Ueber die Universitäts-Philosophie*, deren Kritikansatz Nietzsches Werk *Schopenhauer als Erzieher* maßgeblich prägte¹⁷: „aristokratisch ist die Natur, aristokratischer, als irgend ein Feudal- und Kastenwesen. Demgemäß läuft ihre Pyramide von einer sehr breiten Basis in einen gar spitzen Gipfel aus“.¹⁸ Den Geistesaristokratismus Schopenhauers adaptierte Nietzsche, um ihn dann weiter auszugestalten. Schon in der Frühschrift *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (1873), der ersten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen*, und im dritten seiner Vorträge *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) spricht Nietzsche von „der aristokratischen Natur des Geistes“ (KSA 1, 199, 698). Dieser elitäre Ansatz prolongiert sich später auch in Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*, und zwar durch das Konzept des ‚Übermenschen‘.

Anders als Schopenhauer, der die „Natur“ selbst als „aristokratisch“ bezeichnet¹⁹, sieht Heym die Natur am 21.7.1906 im Tagebuch allerdings gerade „nicht mit dem Genie im Bunde“ (3, 55): „Es ist, als ob die Natur in einer Art von Kommunismus, alles nivellieren möchte“, schreibt Heym und leitet daraus die Folgerung ab: „Das Genie muß die Natur im Dienst der Menschheit bezwingen“; als seine „allerschlimmste Feindin“ nehme die Natur dem Genie oft die Chance, „persönlich glücklich zu werden“ (3, 55). – Bereits Schopenhauer betont „das Leiden, das wesentliche Märtyrerthum des Genius“²⁰, der allerdings gerade dadurch dem „Besten der Menschheit“ zuarbeitete.²¹ Die „dem Genie beigegebene Melancholie“ sieht Schopenhauer durch physiologische Faktoren bedingt, die auch dazu führen, dass sich mit „hellerem Intellekt“ die Sensibilität und die Wahrnehmung von „Elend“ intensiviert.²² Dass Genialität aber keinen „glücklichen Lebenslauf“ gewährleistet, sondern eher „das Gegenteil“²³, erklärt sich Schopenhauer mit der melancholischen Disposition und der besonderen Reizbarkeit des Genies.²⁴ Diese physiologischen Konditionen sieht Schopenhauer durch ein abnormes Überwiegen der Sensibilität bedingt, die sich mit leidenschaftlichem

16 Wenn Nietzsche in der Schrift *Schopenhauer als Erzieher* die „Erzeugung des Genius“ in Gestalt des Philosophen, Künstlers und Heiligen propagiert (KSA 1, 358, 380, 386, 403), folgt er Schopenhauer. Das Telos der Menschheit sieht Nietzsche in ihren „werthvollsten Exemplare[n]“ (KSA 1, 384), in denen die Natur zur Vollendung gelange (KSA 1, 382, 384-386, 404). – Vgl. dazu: Neymeyr: *Kommentar zu ‚Schopenhauer als Erzieher‘* (im Nietzsche-Kommentar-Bd. 1/4), S. 194-208, 239-242.

17 Vgl. den Nachweis ebd., S. 20-29.

18 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Parerga und Paralipomena I*, S. 209-210. – Bereits Lou Andreas-Salomé wendet sich in ihrem Buch *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894) auch Nietzsches „Standbildern des Genius“ zu; seinen heroischen Geistesaristokratismus und sein Bild des „großen Einsamen“ bezeichnet sie als einen der „Schopenhauerschen Grundgedanken“, die Nietzsche bis ins Spätwerk übernommen habe (Lou Andreas-Salomé: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Wien 1894. S. 69).

19 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Parerga und Paralipomena I*, S. 209-210.

20 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 225.

21 *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß. Abhandlungen, Anmerkungen, Aphorismen und Fragmente*. Hrsg. von Julius Frauenstädt. Leipzig 1864. S. 136.

22 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 438.

23 Ebd., S. 447.

24 Vgl. dazu: *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß*, S. 359. Diese Ansicht Schopenhauers wirkt im kritischen Gestus von Nietzsches *Unzeitgemässen Betrachtungen* weiter.

Temperament verbindet²⁵ und auch zur Verwandtschaft von Genialität und Wahnsinn beiträgt.²⁶

Mit deutlicher Affinität zu Thesen der Degenerationspsychiatrie, die sich schon seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten (man denke etwa an Morel, Lombroso, Lange-Eichbaum), charakterisiert Heym das „Genie“ als „eine Art Degeneration“ (3, 140).²⁷ Und auch sich selbst beschreibt er als exemplarischen Fall einer Konkurrenz von Genie und Pathologie: So notiert Heym am 1.8.1910 im Tagebuch: „Daß geniale Veranlagung [...] mit Krankheit concurrirt, beweist mir meine Familie. Ich selbst, der ich an [...] Sprachfehlern und [...] an nervösen Hemmungen kranke. Meine Schwester, die Epileptikerin ist, mein Vater, der an einer Art religiösem Wahnsinn und Versündigungswahn leidet“ (3, 140). Einige Monate später schreibt er: „In meinem Schädel ist ein Funken des Genius“ (3, 134), diagnostiziert aber auch Ähnlichkeiten mit einem „armen Narren“ (ebd.). Und zum 29.10.1910 findet sich sogar eine Tagebuchnotiz, in der sich Heym als „Originalgenie“ bezeichnet (3, 147).

Laut Schopenhauer steigert sich das Unglück des Genies noch dadurch, dass es „meistens mit seiner Zeit im Widerspruch und Kampfe steht“.²⁸ Dabei setzt er voraus, dass die exzeptionelle Begabung den Genialen „äußerlich unglücklich“ werden lässt, wenngleich sie ihn „innerlich beglücken mag“.²⁹ Nach Schopenhauers Überzeugung macht „die höhere intellektuelle Kraft für viel größere Leiden empfänglich“.³⁰ Und das bedeutet: „der Mensch [...], in welchem der Genius lebt, leidet am meisten.“³¹

Ganz im Sinne Schopenhauers attestiert Heym nicht allein „Baudelaire“, sondern zugleich auch sich selbst am 15.9.1911 im Tagebuch „Kennzeichen eines Genies Mischung aus Enthousiasmus, Sensibilität, Melancholie. Nun auf diese 3 Dinger bin ich allerdings geacht“ (3, 165). Und wenig später notiert Heym am 4.11.1911 ein Horaz-Zitat, um es mit einer superlativischen Selbstaussage zu verbinden: „Naturam expellas furca, tamen usque recurrit. / Ich bin einfach der leidenschaftlichste Mensch, der existiert“ (3, 172). – Übrigens zitiert bereits Schopenhauer zweimal

25 Schopenhauer zählt zu den „Nachtheilen“ des Genies „die übergroße Sensibilität, welche ein abnorm erhöhtes Nerven- und Cerebral-Leben mit sich bringt, und zwar im Verein mit der das Genie ebenfalls bedingenden Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Wollens“; daraus „entspringt sehr leicht jene Ueberspanntheit der Stimmung, jene Heftigkeit der Affekte, jener schnelle Wechsel der Laune, unter vorherrschender Melancholie“; hinzu kommt noch, „daß das Genie wesentlich einsam lebt“ (Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 446). Laut Schopenhauer bedingt die „geniale Excentricität“ (ebd., S. 453), dass das Genie „auf lauter Extreme verfällt“ (ebd., S. 445). Vgl. auch ebd., S. 227.

26 Zur Affinität „zwischen Genialität und Wahnsinn“ vgl. Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 225-228.

27 Der Expressionist Gottfried Benn, der wie Heym nachhaltig von Nietzsches Philosophie geprägt war und überdies als Arzt in besonderem Maße den Diskurs über die Degeneration kannte, beantwortet in seinem Essay *Das Genieproblem* (1930) die Frage, wann „innerhalb einer Familie die geniale Begabung“ auftritt, so: „wenn die Familie zu entarten beginnt“; dann lässt er die Definition folgen: „Genie ist eine bestimmte Form reiner Entartung unter Auslösung von Produktivität. Beweis: die Stellung des Genies im Erbgang [...] zu einem Zeitpunkt“, an dem „das psychopathisch-degenerative Geschehen in den Phänotypen beginnt“ (Gottfried Benn: *Das Genieproblem*. In: ders.: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Vier Bände. Textkritisch durchgesehen und hrsg. von Bruno Hillebrand. Bd. 3: *Essays und Reden*. Frankfurt a.M. 1989. S. 131-143, hier S. 134, 135). Benns Fazit lautet: „Also: Genie ist Krankheit, Genie ist Entartung“ (ebd., S. 138).

28 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 447.

29 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, S. 95. Vgl. auch ebd., S. 77.

30 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 370.

31 Ebd., S. 366. Vgl. auch Bd. 5: *Parerga und Paralipomena I*, S. 350.

dasselbe Diktum von Horaz, um die dauerhafte, nicht zu vertreibende Naturdisposition zu betonen.³² Und schon eine Tagebuchnotiz Heyms vom 21.10.1907 lautet: „Wir führen alle ein schmerzreiches Leben“; dann fährt er fort: „Die einen Teil des Geistes haben, sei's nur einen Funken. Wer lohnt uns einmal?“ (3, 99). Wenn Heym am 27.12.1909 „Leiden allüberall“, „dazwischen die Langeweile“, diagnostiziert und daraus schließt „Es ist also nicht möglich, glücklich zu sein“ (3, 133), und wenn er zuvor schon am 20.8.1909 gesteht, „furchtbar“ zu „leiden“ (3, 129), dann entsprechen diese Bekenntnisse zentralen Aspekten der Philosophie Schopenhauers, der das Leben des Menschen als „vielgestaltetes Leiden“³³ in permanentem Wechsel zwischen Schmerz und Langeweile sieht.³⁴ Schopenhauers bekanntes Diktum „Ein *glückliches Leben* ist unmöglich: das höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein *heroischer Lebenslauf*“³⁵ zitiert übrigens auch Nietzsche in seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* (KSA 1, 373). Wesentliche Charakteristika von Schopenhauers Genieästhetik exponiert Heym am 21.7.1906 im Tagebuch: „[D]as Genie muß leiden lernen, um durch sein Leid und seine Einsamkeit geädelt, [...] segensbringend zu wirken“ (3, 56).³⁶

Dass Heyms Vorstellungen von Melancholie und Leidensfähigkeit des Genies sowie von geistiger „Aristokratie“ (2, 175), von „Größe, Heroismus“ (2, 173) und von „*Heroenverehrung*“ (2, 165)³⁷ weitgehend mit Ansichten Schopenhauers und Nietzsches korrespondieren, ist an seinen essayistischen Texten und Tagebüchern abzulesen. Bezeichnenderweise integriert Heym im *Versuch einer neuen Religion* (1909) auch beide Philosophen in den „Haustempel oder Hausaltar“ seiner „liebsten Heiligen“ (2, 172). Gerade Nietzsche kommt dabei ein besonderer Status zu, weil sich Heym wiederholt und in verschiedenen Kontexten auf ihn als Vorbild beruft.

II. Marginalisierung und kompensatorische Machtphantasien: Dachkammer-Genies in Grenzzonen elitärer Standortbestimmung

Interessante Perspektiven auf die „Genies“ in den „Dachstuben“ (2, 174), deren Misere Heym im Essay *Über Genie und Staat* durch Übertragung „politische[r] Macht“ zu überwinden empfiehlt (2, 175), verspricht übrigens ein Seitenblick auf Thomas

32 Vgl. Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 645. Bd. 5: *Parerga und Paralipomena I*, S. 485.

33 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 381.

34 In seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung I* konstatiert Schopenhauer, „daß sobald Noth und Leiden dem Menschen eine Rast vergönnen, die Langeweile gleich so nahe ist, daß er des Zeitvertreibes nothwendig bedarf“ (WWV I, § 57, Hü 369). Im Zustand der „Langeweile“ wird dem Menschen „sein Daseyn selbst [...] zur unerträglichen Last. Sein Leben schwingt also, gleich einem Pendel, hin und her, zwischen dem Schmerz und der Langenweile, welche Beide in der That dessen letzte Bestandtheile sind“ (WWV I, § 57, Hü 368; analog: WWV I, § 57, Hü 371). Vgl. dazu auch die kritische Analyse von Barbara Neymeyr: *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*. Berlin/New York 1996. [Reprint 2011.] S. 129-148.

35 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, S. 342.

36 Diese von Schopenhauer und Nietzsche geförderte Mentalität wirkte (lange nach Heyms Tod) noch in Thomas Manns Essay-Sammlung *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität* (Stockholm 1945) weiter, in die Mann auch seinen Essay *Schopenhauer* (1938) aufgenommen hat.

37 Im *Versuch einer neuen Religion* postuliert Heym eine „*Heroenverehrung*“ (2, 165) konkret durch „Feste der Heroen“, die „durch einen *Gesang* zu Ehren des Genius“ eingeleitet werden sollen (2, 171).

Manns frühe Erzählung *Beim Propheten* (1904), die mit einem fulminanten Präludium beginnt³⁸:

Seltene Orte gibt es, seltene Gehirne, seltene Regionen des Geistes, hoch und ärmlich. An den Peripherien der Großstädte, dort, wo die Laternen spärlicher werden und die Gendarmen zu zweien gehen, muß man in den Häusern emporsteigen, bis es nicht weitergeht, bis in schräge Dachkammern, wo junge, bleiche Genies, Verbrecher des Traumes, mit verschränkten Armen vor sich hinbrüten, bis in billig und bedeutungsvoll geschmückte Ateliers, wo einsame, empörte und von innen verzehrte Künstler, hungrig und stolz, im Zigarettenqualm mit letzten und wüsten Idealen ringen. Hier ist das Ende, das Eis, die Reinheit und das Nichts. Hier gilt kein Vertrag, kein Zugeständnis, keine Nachsicht, kein Maß und kein Wert. Hier ist die Luft so dünn und keusch, daß die Miasmen des Lebens nicht mehr gedeihen. Hier herrscht der Trotz, die äußerste Konsequenz, das verzweifelt thronende Ich, die Freiheit, der Wahnsinn und der Tod...“

Den marginalisierten Status der Genies, die Heym „bei uns nur in den Dachstuben“ vegetieren sieht (2, 174), lässt Thomas Mann als Ausgangspunkt für den „Trotz“ kompensatorischer Größenphantasien erscheinen: Wenn sich das „verzweifelt thronende Ich“ mit rebellischer Hybris in Szene setzt, versucht es seine soziale Randständigkeit auszugleichen. Und die Vorstellung von „Eis“ und „Nichts“ entspricht hier zugleich der elitären Gipfelmetaphorik, die Nietzsche sogar als Signum der „Humanität“ inszeniert, wenn er in seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* erklärt: „Dass die grossen Momente im Kampfe der Einzelnen eine Kette bilden, dass in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde [...] – das ist der Grundgedanke im Glauben an die Humanität“ (KSA 1, 259). Anschaulich beschreibt er in *Schopenhauer als Erzieher* den „unermesslichen Freiblick des Philosophen“: „So hoch zu steigen, wie je ein Denker stieg, in die reine Alpen- und Eisluft hinein“ (KSA 1, 381).³⁹

Als Schwundstufe solcher genialen Gipfel-Existenzen erscheinen bei Thomas Mann und Georg Heym die sozial marginalisierten Mansarden-Genies. Auch sonst wird die Literatur der Epoche von Sonderlingen mit monumentalem Wirkungsanspruch bevölkert, deren Außenseiterstatus groteske Größenphantasien generiert: Dies gilt nicht nur für Thomas Manns Erzählungen *Gladius Dei* und *Beim Propheten*, sondern auch für Hauptmanns Novelle *Der Apostel*⁴⁰, Rilkes Erzählung *Der Apostel* und für Werfels *Weißenstein, der Weltverbesserer*. Thomas Mann, der bekanntlich nachhaltig durch Nietzsche geprägt war⁴¹, schließt an die Vorstellung von sozial deklassierten, aber mit kompensatorischem Trotz um Selbstbehauptung ringenden Dachkammer-Genies in seiner Erzählung *Beim Propheten* eine Satire auf den prophetischen Wahn der *Proklamationen* an, die ein Jünger des abwesenden Propheten Daniel in dessen Mansardenwohnung mit militanter Radikalität einem andächtig lauschenden Publikum

38 Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a.M. 1990. Bd. VIII: *Erzählungen*. Florenza. *Dichtungen*, S. 362-370, hier S. 362.

39 Die Gipfelmetaphorik Nietzsches, die bereits in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* hervortritt, intensiviert sich später in der expressiven Bildlichkeit von *Also sprach Zarathustra* (vgl. z.B. KSA 4, 11, 12, 21, 405, 408).

40 Vgl. dazu Barbara Neymeyr: „Jesus-Imitatio – Savonarola-Mimikry – Derleth-Echo. Strategien zur Inszenierung religiöser Hybris in Gerhart Hauptmanns *Apostel* sowie in Thomas Manns *Gladius Dei* und *Beim Propheten*“. In: *„Schöpferische Restauration“. Traditionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne*. Hrsg. von Barbara Beßlich und Dieter Martin. Würzburg 2014 (Klassische Moderne Bd. 21). S. 171-192.

41 In seinem *Lebensabriß* (1930) hebt Thomas Mann als „große und entscheidende Lese-Eindrücke [...] das Erlebnis Nietzsche's und Schopenhauers“ hervor und betont zugleich, „der geistige und stilistische Einfluß Nietzsche's“ sei schon in seinen „ersten an die Öffentlichkeit gelangten Prosaversuchen kenntlich“ (Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a.M. 1990. Bd. XI: *Reden und Aufsätze* 3, S. 109).

zu Gehör bringt. Die Daniel-Figur hat Thomas Mann übrigens nach dem George-Anhänger Ludwig Derleth stilisiert. Heym selbst polemisierte mehrfach heftig gegen Stefan George, obwohl er ihm vermutlich auch wesentliche Anregungen verdankte.⁴²

Den Mansarden-Genies gemäß Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* und Heyms Essay *Über Genie und Staat* ist gemeinsam, dass sie in einem kulturhistorisch aufschlussreichen Kontext stehen: Denn Derleths visionäres Prophetentum, das Thomas Mann anlässlich einer von ihm selbst miterlebten Rezitation von Derleths *Proklamationen* karikiert, und Heyms utopische Vision geistesaristokratischer Machtperspektiven werden zugleich auf den zeitgenössischen Persönlichkeitskult hin transparent, der im Wilhelminismus florierte und zwar noch an tradierte Genie-Topoi anschloss, im Fin de siècle aber schon eine dekadente Schwundstufe erreicht hatte. Das zeigen die zusehends ins Bizarre geratenden Charakteristika von entsprechend stilisierten literarischen Figuren, zu denen marginalisierte Mansarden-Poeten mit kompensatorischen Größenphantasien ebenso gehören wie skurrile Wanderprediger und visionäre Propheten mit hybridem Machtanspruch wie etwa Ludwig Derleth.⁴³

Aber die Affinitäten zwischen Georg Heyms essayistischen Skizzen und Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* reichen noch weiter. So treibt der abwesende Mansardenbewohner Daniel als Derleth-Karikatur einen quasi-religiösen Kult mit einem spannungsreichen Ensemble aus weltlichen und geistlichen Vorbildern, wie das Interieur seiner ärmlichen Mansardenwohnung erkennen lässt: Außer einem „großen Napoleonbildnis“ sind hier Porträts von „Luther, Nietzsche, Moltke, Alexander dem Sechsten, Robespierre und Savonarola im Raume verteilt“⁴⁴, die dem narrativen Szenario von vornherein das Fluidum einer grotesken ideologischen Widersprüchlichkeit verleihen. Denn sie lassen einen skurrilen Synkretismus aus sakralen und profanen Elementen entstehen und ordnen sich zugleich einer teils revolutionären, teils imperatorischen Sphäre der Gewalt zu. Für Thomas Manns Derleth-Figur, den Propheten Daniel, werden sie zum Fokus der Identifikationsbereitschaft, weil sie seinem

42 So wettet Heym am 8.7.1910 gegen einen Journalisten, der ihn „einen Schüler Georges nennt, wer mich kennt, weiß sich von diesem tölpelhaften Hierophanten, verstiegenen Erfinder der kleinen Schrift und Lorbeerträger ipso iure halte“ (3, 139). Im Entwurf *Zu einer Vorrede* (1911/12) meint Heym sogar ein eigenes Buch programmatisch gegen den „sakrale[n] Kadaver eines St. George“ positionieren zu müssen (2, 181). Heyms Hassliebe zu Stefan George betont auch Heinrich Eduard Jacob (1922): „George – den er maßlos haßte, im Unbewußten aber vielleicht so sehr verehrte, wie Kleist Goethe gehaßt, verehrt und geliebt hatte – war für Heym eine Art von Ahnenschicksal“, und zwar formal: „als Äußerung jenes Zwanges zur Latinität“ (Georg Heym: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 6: *Georg Heym: Dokumente zu seinem Leben und Werk*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burckhardt. München 1968. S. 70).

43 Diese skurrilen Persönlichkeiten spiegelten in mentalitätsgeschichtlich aufschlussreicher Weise Erlösersehnsucht und Führerkult in Zeiten der Desorientierung; auch ein imperatorischer Despotismus kann dabei zum Verhaltensspektrum gehören. Vgl. dazu Barbara Neymeyr: „Militanter Messianismus. Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* im kulturhistorischen Kontext“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 45 (2004), S. 179–198, hier S. 186–195. – Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* parodiert das visionäre Prophetentum und das forcierte, bis zu militanten Gewaltphantasien gesteigerte Sendungsbewusstsein von Ludwig Derleths *Proklamationen* (1904), erspürt im zeitgenössischen Persönlichkeitskult mit seismographischer Intuition zugleich aber auch bereits die fatalen Folgen von Demagogie und Herdentrieb in unsicheren Zeiten.

44 Thomas Mann: *Beim Propheten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. VIII: *Erzählungen. Florenza. Dichtungen*, S. 362–370, hier S. 366.

„einsamen Größenwahn“⁴⁵ Vorschub leisten – sogar bis zu einem imperatorischen Despotismus mit messianischer Attitüde.⁴⁶

Auch Heyms imaginärer literarisch-philosophischer „Hausaltar“ seiner „liebsten Heiligen“ (2, 172) wirkt prima vista harmloser als das Gesamtensemble der Persönlichkeiten, die er als Vorbilder betrachtet: Denn über „Grabbe, Byron, Büchner“ und „Hölderlin“ sowie „Heraklit, Platon, Schopenhauer, Nietzsche“ (2, 172) hinaus verehrte Heym auch Napoleon.⁴⁷ So enthält sein Werk *Damen-Entwürfe* mit dem Titel *Der Tod des Helden* (1910) in zwei verschiedenen Fassungen (2, 699–722), von denen zwei Versionen einer Dialog-Sequenz den Titel „Napoleon – Geist der Geschichte“ tragen (2, 702–707).⁴⁸ Und gemäß einer Tagebuch-Notiz wünschte sich Heym am 15.9.1911, „in der französischen Revolution geboren“ zu sein, sah sich in Tagträumen „immer als einen Danton, oder einen Mann auf der Barrikade“ und phantasierte sich dabei stets mit „Jacobinermütze“ (3, 164). Ganz heterogen gestalten sich wenig später Heyms experimentelle Selbstentwürfe, wenn er dem Tagebuch am 9.10.1911 anvertraut, er wäre „am liebsten“ ein „Kürassierleutnant“ oder ein „Terrorist“, um dann zu gestehen: „Es hätte für mich nur einen Platz gegeben, wo ich mich wohlgefühlt hätte, ich hätte ein Kaiser sein müssen“ (3, 168).⁴⁹

Diese experimentellen Selbstentwürfe, deren Konvergenzpunkt bei aller Widersprüchlichkeit in der Größenphantasie liegt, bilden ein Gegengewicht zu den geistigen Vorbildern, denen Heym fünf Jahre später im *Versuch einer neuen Religion* (1909) einen imaginären Hausaltar errichtet. Schon hier versammelt er ja Philosophen und Schriftsteller von recht unterschiedlicher Couleur: „Grabbe, Byron, Büchner, [...] Hölderlin“ sowie „Heraklit, Platon, Schopenhauer, Nietzsche“ (2, 172). Im Hinblick auf Schopenhauers Platon-Orientierung und Nietzsches Heraklit-Verehrung sowie hinsichtlich der

45 Ebd., S. 368.

46 Signifikant ist in Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* der an Ludwig Derleths *Proklamationen* angelehnte Schlussatz der von einem Jünger Daniels verlesenen Schrift: „Soldaten! [...] ich überliefere euch zur Plünderung – die Welt!“ (ebd., S. 369).

47 So betont Heinz Rölleke im Nachwort zum Georg Heym Lesebuch die „heftige Napoleon-Verehrung“ Heyms und korreliert sie mit dem „übersteigerten Subjektivismus“, der die Grundstruktur „der Heymschen Dichtung“ kennzeichne: „Es ist ein imperatorischer Zugriff, ein gewaltsamer Gestus, mittels dessen Heym sich selbst und seinen Lesern die Welt perceptibel macht“ (*Georg Heym Lesebuch. Gedichte, Prosa, Träume, Tagebücher*. Hrsg. von Heinz Rölleke. München 1987. S. 322).

48 Gemäß der Regieanweisung in der ersten Fassung liegt „Napoleon auf dem Totenbett“ (2, 702). Dann lässt Heym einen Dialog zwischen „Napoleon“ und dem „Geist der Geschichte“ folgen (2, 702–704). Die zweite Fassung hingegen zeigt den kranken Helden, den Kaiser Napoleon, im Lehnstuhl (2, 704) und entfaltet dann einen Dialog zwischen dem sterbenden Helden und dem Genius (2, 704–707).

49 Auch Büchner inszeniert im Lustspiel *Leonce und Lena* (1836) übrigens eine Mehrzahl hybrider Selbstentwürfe seiner Figuren: Schon im ersten Akt schlägt Valerio dem von Lethargie, Ennui und Melancholie umgetriebenen Prinzen Leonce vor: „Wir wollen Gelehrte werden! [...] So wollen wir Helden werden. [...] So wollen wir Genies werden. [...] So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden“ (Georg Büchner: *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hrsg. v. Henri Poschmann. Bd. 1: *Dichtungen*. Frankfurt a.M. 1992, S. 108). Allerdings münden diese hypothetischen Identitätsentwürfe in Gestalt heroisch-romantischer Rollen dann in die Aporie. Nicht einmal der Suizid bietet einen Ausweg, wie Leonce mit einer Anspielung auf Goethes *Werther* erklärt: „Der Kerl hat mir [...] mit seiner gelben Weste und seinen himmelblauen Hosen Alles verdorben“ (ebd., S. 119). – Vgl. dazu Werthers charakteristische Kleidung in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. Bd. VI: *Romane und Novellen I*. 13. Aufl. München 1993. S. 79.) – Schon am 29.1.1909 notierte Heym im Tagebuch: „Georg Büchner erhalten und einen neuen Gott zu Grabbe auf den Altar gestellt“ (3, 124).

maßgeblichen Prägung Nietzsches durch Schopenhauer⁵⁰ erscheint der philosophische „Hausaltar“ Heyms zunächst durchaus konsistent. Aber wenn er den politisch konservativen Schopenhauer, der die Revolution fürchtete und sich entschieden zur Restauration bekannte, quasi in einem Atemzug mit dem progressiven und revolutionär engagierten Büchner nennt, ergibt sich auch hier eine auffallend heterogene Konstellation.

Ein für ihn selbst besonders wichtiges, einheitsstiftendes Auswahlkriterium zumindest für die Schriftsteller erläutert Heym allerdings am 20.7.1909 im Tagebuch, indem er gesteht: „Ich liebe alle, die in sich ein zerrissenes Herz haben, ich liebe Kleist, Grabbe, Hölderlin, Büchner, ich liebe Rimbaud und Marlowe. Ich liebe alle, die nicht von der großen Menge angebetet werden. Ich liebe alle, die oft so an sich verzweifeln, wie ich fast täglich an mir verzweifle“ (3, 128). Und nur wenige Tage später sieht er am 1.8.1909 auch sich „selbst mit einem zerrissenen Herzen“ (3, 128). – Ähnlich wie die Titelfigur in Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten*, die eine geistig-politische Ahnengalerie mit religiösem Fluidum inszeniert, lässt auch Heym ein identifikatorisches Verhältnis zu seinen „liebsten Heiligen“ (2, 172) erkennen, das im Falle der Literaten auf biographischen Affinitäten aufgrund ähnlicher psychischer Dispositionen⁵¹ beruht. So notiert Heym am 21.10.1907: „Heinrich von Kleist kommt mir immer näher“ (3, 99). Und wenn sich Heym 1905 und 1908 in seinen Suizidphantasien wünscht, auch selbst gemeinsam mit einer Frau in den Tod zu gehen (vgl. 3, 16, 108-109), dann erscheint eine solche gedankliche Anlehnung an den von Kleist gewählten Suizid-Modus wie eine implizite Kleist-Imitatio.⁵² Weniger als einen Monat vor seinem tödlichen Unfall beim Schlittschuhlaufen auf der Havel am 16.1.1912 gesteht Heym am 20.12.1911 in seinem letzten Tagebucheintrag: „Ich leide an Selbstqual“ (3, 176).

III. Heyms Plädoyer für ‚politische Macht‘ der Geisteselite

Kulturhistorische Horizontbildungen für den Geistesaristokratismus in Heyms essayistischer Skizze *Über Genie und Staat* ergeben sich noch in anderer Hinsicht. Denn im Anschluss an Schopenhauers Überzeugung, durch „Geister ersten Ranges“ erhalte die „Menschheit neue Aufschlüsse“⁵³, so dass der „Genius“ dem „Besten der Menschheit“ zuarbeite⁵⁴, bezieht auch Nietzsche den ‚Genius‘ mit teleologischer Perspektive auf die

50 Vgl. Barbara Neymeyr: „Friedrich Nietzsche“. In: *Schopenhauer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2014. Hrsg. von Daniel Schubbe und Matthias Köfler. S. 286-294. 2. Auflage Stuttgart/Weimar 2018, S. 293-304 [erweiterte Fassung].

51 Rölleke verweist in seinem Nachwort noch auf weitere Vorbildfiguren Heyms, etwa Baudelaire, Gide, Shakespeare, Dostojewski und Zola (ebd., S. 314). Zugleich gibt er zu bedenken, diese Bezugnahmen Heyms sprächen „nicht in jedem Fall für intensive Leseindrücke oder auch nur für irgendeine Faszination durch die Werke dieser Dichter, sondern durchweg lediglich für eine angenommene Wahlverwandtschaft im persönlichen Schicksal“ (ebd., S. 314). Dabei gelte Heyms Präferenz solchen Autoren, die „nicht zum damaligen Klassiker-Kanon gezählt wurden“ und „deren Laufbahn tragisch endete“ (ebd., S. 315).

52 Ein Jahrhundert früher hatte Heinrich von Kleist am 21.11.1811 seine Begleiterin und sich selbst am Wannsee erschossen, der mit der Havel in Verbindung steht. – Heym kam am 16.1.1912 beim Schlittschuhlaufen auf der Havel zu Tode, als er einen Freund vor dem Ertrinken zu retten versuchte.

53 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, S. 516.

54 *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß*, S. 136.

‚Menschheit‘. Und im Essay *Über Genie und Staat* postuliert Heym „eine anständige Aristokratie“ (also eine ‚Herrschaft der Besten‘) und sieht mit der geforderten Machtposition der Genies „den größten Nutzen“ auch für den Staat verbunden (2, 175). Hier treten interessante Affinitäten nicht nur zu Nietzsches *Unzeitgemässen Betrachtungen* hervor. Als aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang auch ein nachgelassenes Notat, in dem Nietzsche schon 1871 statuiert, „daß der Genius nicht der Menschheit wegen da ist: während er allerdings derselben Spitze und letztes Ziel ist. Es giebt keine höhere Kulturtenenz als die Vorbereitung und Erzeugung des Genius. Auch der *Staat* ist trotz seines barbarischen Ursprungs und seiner herrschsüchtigen Geberden nur ein Mittel zu diesem Zweck“ (KSA 7, 355).

Bezeichnenderweise wird im Kontext dieses Notats der „vollkommene Staat Plato’s“ zum Thema, dem Nietzsche „die olympische Existenz und immer erneute Zeugung des Genius“ als das „eigentliche Ziel des Staates“ zuschreibt (KSA 7, 348). Und auch Heym rekurriert explizit auf eine ‚olympische‘ Sphäre, wenn er „Heraklit, Platon, Schopenhauer, Nietzsche“ zu seinen „liebsten Heiligen“ zählt (2, 172) und sich gemäß einer Tagebuchnotiz vom 16.9.1909 mit der „olympischen Gesellschaft“ von „Byron, Kleist“ sowie „Grabbe [...] u. Büchner“ durch die „Kraft der Leidenschaft“ innerlich „verwandt“ fühlt, (3, 130). Übrigens sieht Schopenhauer „geniale Individuen oft heftigen Affekten und unvernünftigen Leidenschaften unterworfen“⁵⁵ und zählt Leidensfähigkeit und eine exzentrische Disposition zu den Charakteristika des Genies.⁵⁶ Diese Eigenschaften rechnet Heym auch zu seinem eigenen Naturell: So charakterisiert er sich im Tagebuch als „kühn“, „wild und leidenschaftlich“ (3, 132) und sieht sich „selbst mit einem zerrissenen Herzen“ (3, 128) oder als „zerrissenes Meer“ (3, 164).⁵⁷

Vermutlich hat sich Heym auch konkret mit der Staatsauffassung in Platons *Politeia* beschäftigt; dafür spricht jedenfalls eine Reminiszenz seines Jugendfreundes David Baumgardt, der einerseits der einzigartigen „geistigen Naturkraft“ Heyms als eines „großen Naturschauspiel[s]“ gedenkt (6, 8), aber andererseits moniert, Heym habe ihm „Platos ‚Staat‘“ entwendet und ihm das Buch erst „nach langer Zeit reichlich beschmutzt“ zurückgegeben (6, 9). Außerdem entnahm Heym aus Baumgardts Buchbeständen in dessen Abwesenheit (und gegen dessen erklärten Willen) den „ganze[n] Schopenhauer“, darunter die „Welt als Wille und Vorstellung“ (6, 9). Auch Nietzsches *Zarathustra* behielt Heym „wochenlang“ (ebd.). – So verständlich das Befremden des Geschädigten ist, so aufschlussreich erscheinen dessen unfreiwillige Leihgaben an Heym für dessen intellektuelle Orientierung, zumal dieser das aus „Heraklit, Platon,

55 Schopenhauer: *Sämtliche Werke*. Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 223.

56 Schopenhauer betont die „geniale Excentricität“ (Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, S. 453). Vgl. außerdem Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, S. 615-616. Vgl. darüber hinaus weitere Belege in Anm. 25.

57 In eine ähnliche Richtung gehen die Charakterisierungen Heyms durch mehrere Zeitzeugen. Vgl. dazu Belege aus dem Dokumente-Band der Heym-Edition (Bd. 6): Sie beschreiben Heym als „Feuerkopf von übersprudelnder Vitalität“, aber auch als „gutmütig und kindlich“ (6, 90) sowie als „rücksichtslos und fast brutal“ (6, 91) und sehen seine „wilde, jungenshafte Energie“ durch eine „schwermütige Sanftmut der Augen“ gedämpft (6, 90), um dann auch die ausgeprägte familiäre Neigung zur „Schwermut“ zu betonen (6, 91). – Heym selbst notiert am 26.2.1909: „Ab und zu überfällt mich die Traurigkeit so mit aller Macht, es ist furchtbar. So traurig, so maßlos traurig“ (3, 125). „Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art“ (3, 138). Die individuelle Befindlichkeit generalisiert er im Essay *Eine Fratze* mit der Suggestion: „wir flohen – im Herzen eine ungeheure Traurigkeit – eine herbstliche Allee dahin“ (2, 174). Eine eskapistische Psychodynamik bringt dann die energische Schlussperspektive zum Ausdruck: „Dreimal ‚Trotzdem‘ zu sagen“ und weiterzuziehen (2, 174).

Schopenhauer, Nietzsche“ bestehende philosophische Quartett seiner „liebsten Heiligen“ im Essay *Versuch einer neuen Religion* auch selbst explizit nennt (2, 172).

Die Äußerungen, die Heyms Interesse an Platon signalisieren, vor allem an dessen *Politeia*, erlauben noch weiterreichende thematische Vernetzungen mit seinem Essay *Über Genie und Staat*. Relevant erscheint hier das Postulat, man solle dem „Genius“, der „etwas Großes leistet“, „politische Macht“ anbieten, damit er seine „Utopien“ verwirklichen und „mit der Menschheit experimentieren“ könne, die „noch genügend unerschöpftes Chaos“ enthalte (2, 175). Aufschlussreich ist hier nicht nur die Affinität zum Aphorismus 501 in Nietzsches *Morgenröthe*: „Wir dürfen mit uns selber experimentieren! Ja die Menschheit darf es mit sich!“ (KSA 3, 294).⁵⁸ Denn zugleich lässt sich hier auch eine interessante Brücke zur Chaos-Vorstellung⁵⁹ in Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* feststellen: „Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ (KSA 4, 19). Auch die Pfeil-Metapher, die Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* mehrfach für die Sehnsucht nach dem ‚Übermenschen‘ gebraucht⁶⁰, übernimmt Heym, wenn er selbst „ein Pfeil zum Übermenschen zu werden“ wünscht (3, 44). – Aber mehr noch: Außerdem lässt Heyms Postulat, der „Staat“ solle den „Genies“ unbedingt „auch die politische Macht“ anbieten (2, 175), an die politische Utopie der ‚Philosophenkönige‘ in Platons *Politeia* denken, auf die Nietzsche übrigens in seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* zu sprechen kommt, wenn er konstatiert: „Der moderne Staat ist [...] davon am weitesten entfernt, gerade die Philosophen zu Herrschern zu machen“ (KSA 1, 412). Damit spielt Nietzsche auf eine Textpassage im Fünften Buch von Platons *Politeia* an⁶¹:

58 Mit seiner Experimentalphilosophie orientiert sich Nietzsche am Modell naturwissenschaftlichen Experimentierens. So schreibt er in der *Fröhlichen Wissenschaft*: „wir“, die „Vernunft-Durstigen, wollen unseren Erlebnissen so streng in's Auge sehen, wie einem wissenschaftlichen Versuche, Stunde für Stunde, Tag um Tag!“ (KSA 3, 551). In seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* versucht er sogar die empirische Methode der Sektion aus der Medizin in die Psychologie zu übertragen: „wir experimentieren mit uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf“ (KSA 5, 357). Und in *Jenseits von Gut und Böse* empfiehlt er: „treibt Vivisektion [...] an euch!“ (KSA 5, 153). Nietzsches Plädoyer in der *Morgenröthe* lautet: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“ (KSA 3, 274). Und seine Ansicht: „Wir dürfen mit uns selber experimentieren! Ja die Menschheit darf es mit sich!“ (KSA 3, 294) kehrt in der utopischen Phantasie in Heyms Text *Über Genie und Staat* wieder, das Genie könne „mit der Menschheit experimentieren“ (2, 175). Experimentelle Erkenntnis, die einer Selbst-Vivisektion ähnelt, avanciert für Nietzsche sogar zur Überlebensstrategie, um unerträglichem Leiden eine Art von ‚Krankheitsgewinn‘ abzutrotzen. So konstatiert er in der *Morgenröthe*: „Erst der grosse Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes“, der „uns Philosophen“ dazu zwingt, „in unsre letzte Tiefe zu steigen“ (KSA 3, 350).

59 In der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* lautet Nietzsches Plädoyer: Jeder „muss das Chaos in sich organisieren“ (KSA 1, 333), wie früher die antiken Griechen. Und Heyms Hoffnung, es werde „vielleicht wieder eine Zeit über die Menschheit kommen, in der es eine Lust wäre zu leben“, lässt sich wohl auch mit dem Konzept des ‚Lebens‘ in dieser Schrift Nietzsches korrelieren.

60 Vgl. dazu KSA 4, 17, 19, 72 und die Zitate in der Anfangspassage des vorliegenden Aufsatzes.

61 Platon: *Politeia* V 473 c-d. Der altgriechische Originaltext lautet so: „Ἐάν μὴ (ἦν δ' ἐγὼ) ἢ οἱ φιλόσοφοι βασιλεύσωσιν ἐν ταῖς πόλεσιν ἢ οἱ βασιλεῖς τε νῦν λεγόμενοι καὶ δυνάσται φιλοσοφίῳσι γησίῳσι τε καὶ ἰκανῶς, καὶ τοῦτο εἰς ταῦτόν συμπεση, δυνάμις τε πολιτικῆ καὶ φιλοσοφία, (τῶν δὲ νῦν πορευομένων χωρὶς ἐφ' ἐκάτερον αἱ πολλαὶ φύσεις ἐξ ἀνάγκης ἀποκλεισθῶσιν) οὐκ ἔστι κακῶν παῦλα, ὃ φίλε Γλαῦκον, ταῖς πόλεσι, δοκῶ δ' οὐδὲ τῷ ἀνθρώπῳ γένοι.“ – Heyms Tagebuchnotizen lassen seine Griechisch-Kenntnisse erkennen, etwa wenn er (nur wenige Monate vor seinem frühen Tod) am 30.10.1910 seine Grabinschrift festlegt: „Auf meinem Grabstein soll einmal nichts anderes stehen als / KEITAI / Kein Name, nichts. κεῖται. Er schläft, er ruhet aus“ (3, 147). Auch sonst finden sich im Tagebuch Heyms mehrfach altgriechische Notizen (vgl. z.B. 3, 79, 101, 107, 108, 112).

Wenn nicht, sprach ich, entweder die Philosophen Könige werden in den Staaten oder die jetzt so genannten Könige und Gewalthaber wahrhaft und gründlich philosophieren und also dieses beides zusammenfällt, die Staatsgewalt und die Philosophie, die vielerlei Naturen aber, die jetzt zu jedem von beiden einzeln hinzunehmen, durch eine Notwendigkeit ausgeschlossen werden, eher gibt es keine Erholung von dem Übel für die Staaten, lieber Glaukon, und ich denke auch nicht für das menschliche Geschlecht.

Der Vorteil, den Platon im Falle einer solchen Koinzidenz von ‚Staatsgewalt‘ und ‚Philosophie‘ (δύναμις τε πολιτική και φιλοσοφία) für das ganze Menschengeschlecht prognostiziert, entspricht in der Grundtendenz der allgemeiner gehaltenen Perspektive Heyms in seinem Essay *Über Genie und Staat*, in dem auch er dem Staat Vorteile in Aussicht stellt: „Der Staat bemühe sich, eine anständige Aristokratie zu schaffen, er hätte selber nur den größten Nutzen“ (2, 175).⁶² Zugleich erwartet Heym, dass dem Genie das „Bewußtsein verdienter Herrschaft“ zur „Quelle starker und großer Lebensfreuden werden“ muss (2, 175). Mit seiner Utopie einer Machtposition der Geisteselite sieht er mithin sowohl für die Genies als auch für die Gesamtgesellschaft förderliche Wirkungen verbunden. Dabei schließt er in mehrfacher Hinsicht an die philosophische Tradition seit Platons *Politeia* an. Der Primat des Staatsdienstes, den Heym in der Anfangspassage seines Essays *Über Genie und Staat* kritisch bewertet (vgl. 2, 174), wird übrigens schon von Nietzsche sehr negativ beurteilt: Die „Lehre“, dass „der Staat das höchste Ziel der Menschheit sei“ und „im Staatsdienste“ die „höchste Pflicht“ liege, etikettiert Nietzsche selbst in seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* als „Dummheit“ (KSA 1, 365).

IV. Heroischer Geistesaristokratismus als Geschichtsmodell: Zum Konzept ‚monumentalischer‘ Vorbildfiguren im Sinne Nietzsches

Die Konzepte Heyms, die an den Geistesaristokratismus Schopenhauers und Nietzsches anschließen, lassen sich auch konkret mit Charakteristika der ‚monumentalischen Historie‘ gemäß Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* korrelieren. Hier spricht er den Genies und Helden als Vorbildfiguren aufgrund ihres Zukunftspotentials eine wichtige Funktion für die kulturelle Entwicklung

62 Schon 1888 propagierte der dänische Literaturkritiker und Philosoph Georg Brandes im Anschluss an Nietzsches elitären Individualismus eine Züchtung unzeitgemäßer „Geistesaristokraten“, welche „die Macht in Zentraleuropa und damit überall ergreifen können“ (Georg Brandes: *Friedrich Nietzsche. Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus*. Mit einer Einleitung von Klaus Bohnen. Berlin 2004. S. 414). Dabei vermittelt Brandes den geistesaristokratischen Individualismus mit gesellschaftlichen Belangen, indem er den Vorteil für die Majorität betont: „In der Steigerung der Kultur wird die Persönlichkeit indirekt auch am meisten für das Wohl der Vielen getan haben“ (ebd., 414). – Diesem Versuch, den elitären Individualismus mit sozialutilitaristischen Prinzipien zu versöhnen, entspricht in der Grundtendenz auch Heyms Postulat im Essay *Über Genie und Staat*: „Der Staat bemühe sich, eine anständige Aristokratie zu schaffen, er hätte selber nur den größten Nutzen“ (2, 175). – Im Jahre 1887 hatte Nietzsche Brandes die Schriften *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral* zugesandt (vgl. Brandes: *Friedrich Nietzsche*, S. 112). Wenn Brandes in seinen Nietzsche-Vorlesungen allerdings die Prognose „Cäsars Zeit wird kommen“ mit der Vorstellung „der höchsten Machtfülle“ verbindet (ebd., S. 414), dann tritt zugleich bereits die Problematik autoritärer Machtprinzipien mit antidemokratischen Implikationen hervor. Jahrzehnte später wurden die totalitären Unrechtsregimes im 20. Jahrhundert gerade durch derartige antidemokratische Tendenzen gefördert. – Das Themenfeld des Geistesaristokratismus spielt in der umfangreichen Wirkungsgeschichte Nietzsches eine zentrale Rolle: vgl. dazu Neymeyr: *Kommentar zu Nietzsches ‚Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben‘* (im Nietzsche-Kommentar-Band 1/2, S. 319-386, vor allem S. 330-338 (zu Georg Brandes, Georg Simmel und Max Scheler) sowie zahlreiche Registerstellen (vgl. ebd., S. 626-627).

zu: Indem die ‚monumentalische Historie‘ bedeutende Persönlichkeiten der Vergangenheit glorifiziert, schafft sie nach Nietzsches Überzeugung eine Imago vorbildlicher Größe, die auch Menschen späterer Epochen zum Engagement und zu herausragenden Leistungen motivieren kann. Unter den Prämissen seines elitären Individualismus hebt Nietzsche im historischen Prozess „die grossen Momente“ individueller Kämpfe und Selbstbehauptungen hervor, die einen „Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende“ bilden (KSA 1, 259). Mit diesem Anspruch folgt er dem Geistesaristokratismus Schopenhauers.⁶³ Vom „Glauben an die Humanität“ getragen (KSA 1, 259), nütze die ‚monumentalische Geschichtsbetrachtung‘ denen, die inspirierende Vorbilder brauchen, um angesichts der eigenen begrenzten Kraft und Lebenszeit nicht zu resignieren. Laut Nietzsche kann die ‚monumentalische Historie‘ durch große Persönlichkeiten der Vergangenheit zum Bewusstsein einer historischen „Continuität des Grossen“ beitragen (KSA 1, 260) und dabei Mut, Tatkraft und die Hoffnung auf „Unsterblichkeit“ (KSA 1, 259) durch eigene Werke fördern: In seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* zeigt sich Nietzsche überzeugt, dass ein Potential „zur Erzeugung des Grossen“ (KSA 1, 317) aus „Sehnsucht nach Kultur“ entsteht (KSA 1, 383).

Von einem analogen Impuls scheint Heym angetrieben zu sein, wenn er im Essay *Versuch einer neuen Religion* und in Tagebuchnotizen auch selbst einen imaginären „Hausaltar“ (3, 172) mit literarischen und philosophischen Geistesgrößen inszeniert und dabei zugleich zeitkritische Akzente setzt. So lässt er seinen Essay *Eine Fratze* in anaphorischen Parallelismen mit dreizehn Aussagen beginnen, an deren Anfang das Syntagma steht: „Unsere Krankheit ist [...]“ (2, 173). Hier diagnostiziert Heym ein ganzes Spektrum von Symptomen, um sie dann mit der Vision von „Begeisterung, Größe, Heroismus“ zu konfrontieren: „Früher sah die Welt manchmal die Schatten dieser Götter am Horizont“ (2, 173). Ausgehend von der vorbildlichen, ja ‚göttlichen‘ Trias von „Begeisterung, Größe, Heroismus“, lässt Heym seinen Text *Eine Fratze* letztlich in einen appellativen Vitalismus münden. Gegen die Décadence-Misere wendet er sich, indem er mit Berufung auf „unsere Gesundheit“ (2, 174) die Vitalkräfte zu mobilisieren sucht. Es komme darauf an, „Dreimal ‚Trotzdem‘ zu sagen“ und dann entschlossen „weiter [zu] ziehen, [...] dem Unbekannten zu“ (2, 174).

Allerdings formuliert Heym am Ende des Essays *Über Genie und Staat* eine skeptisch-resignative Einschätzung – mit der rhetorischen Frage: „Aber wer von den Großen wird bei den verrotteten Verhältnissen, in denen wir jetzt dahinvegetieren, freiwillig auch nur einen kleinen Finger rühren für das allgemeine Beste?“ (2, 176). Demnach bezweifelt Heym selbst die Realitätschance seines utopischen Konzepts. So ergeben sich inverse Strukturen: Während im Text *Eine Fratze* eine negative, ja sogar defätistische Perspektive dominiert, der dann ein vager positiver Ausblick folgt, überwiegt im Essay *Über Genie und Staat* zunächst eine positive Vision nach dem Motto ‚Genies an die Macht‘, bis der Text dann mit resignativem Gestus ausklingt – ganz im Gegensatz zum energischen Entschluss, „Dreimal ‚Trotzdem‘ zu sagen“ (2, 174).

63 Nietzsche recurriert in der *Historienschrift* auf Schopenhauers Vorstellung von der „Genialen-Republik [...]; ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu, und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegekriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort“ (KSA 1, 317). Damit zitiert er aus nachgelassenen Manuskripten Schopenhauers (vgl. die Edition *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß*, S. 375-376).

Außer dem Spannungsverhältnis von *Décadence* und Vitalismus findet sich auch ein dreimaliges emphatisch insistierendes „und trotzdem“ bereits in der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*⁶⁴, in der Nietzsche den „Ruhm“ als den Glauben „an die Zusammengehörigkeit und Continuität des Grossen aller Zeiten“ definiert: als „Protest gegen den Wechsel der Geschlechter und die Vergänglichkeit“ (KSA 1, 260).⁶⁵ Wenn „das vergangene Grosse“ (KSA 1, 259) als Vorbild zur Nachahmung inspiriert, entsteht durch große Individuen, Genies und Helden ein „Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende“ (KSA 1, 259).

Konsequenzen aus Konzepten Nietzsches zieht Heym, wenn er im *Versuch einer neuen Religion* jedem empfiehlt, „einen Haustempel oder Hausaltar“ anzulegen „mit seinen liebsten Heiligen“ (2, 172). Und nachdem er als eigene Vorbilder auch „Schopenhauer, Nietzsche“ exponiert hat, entfaltet Heym sogar die Vorstellung eines quasi-religiösen Kults: „In jeder Nische ein Bild mit einer kleinen Flamme. Ein Werk aufgeschlagen auf einem kleinen Betpult“ (2, 172).⁶⁶ Strukturanalogien zu den oben referierten Nietzsche-Thesen treten markant hervor, wenn Heym die Intention auf Ruhm durch geistige Nobilitierung im *Versuch einer neuen Religion* sogar bis zur Imago einer Apotheose steigert: „Welche Aneiferung wird der Strebende daraus erfahren, weiß er, daß er nach seinem Tode von dem Volke einem Gotte gleich geehrt wird“ (2, 172). Dieser Stilisierung ins Numinose entspricht übrigens auch Heyms eigene Diktion, wenn er „Georg Büchner“ als „neuen Gott zu Grabbe auf den Altar“ stellt (3, 124), sich mit der „olympischen Gesellschaft“ seiner literarischen Vorbilder selbst innerlich „verwandt“ fühlt (3, 130) und sogar gesteht, er wäre beim Klang einer „Sturmglöcke“ sofort „gesund, ein Gott, erlöst“ (3, 164). Dieser Gestus scheint bei Heym mit einer manisch-depressiven Disposition zusammenzuhängen. So erlebt er innerhalb kurzer Zeit einen „der glücklichsten Tage“ seines Lebens, dann einen „der schlimmsten“ (3, 172), schreibt von seinem „zerrissenen Herzen“ (3, 128), betont sein „wildes Temperament“ (3, 173) und erklärt in euphorischem Aufschwung, nachdem er einen verzweiflungsvollen „Abgrund“ durchlebt hat: „ich wurde ein Gott“ (3, 129).

64 Hier schreibt Nietzsche: „Das Uebel ist furchtbar, und trotzdem! Wenn nicht die Jugend die hellseherische Gabe der Natur hätte, so würde Niemand wissen, dass es ein Uebel ist und dass ein Paradies der Gesundheit verloren gegangen ist [...]. Diese Jugend wird an dem Uebel und an den Gegenmitteln zugleich leiden: und trotzdem glaubt sie einer kräftigeren Gesundheit und überhaupt einer natürlicheren Natur sich berühren zu dürfen als [...] die gebildeten ‚Männer‘ und ‚Greise‘ der Gegenwart. [...] Und trotzdem wurde die hellenische Cultur kein Aggregat“ (KSA 1, 329-333). – Später schreibt Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* (Text 382) über „*Die grosse Gesundheit*“: „Wir Neuen, Namenlosen, Schlechtverständlichen, wir Frühgeburten einer noch unbewiesenen Zukunft — wir bedürfen zu einem neuen Zwecke auch eines neuen Mittels, nämlich einer neuen Gesundheit, einer stärkeren gewitzteren zäheren verwegeneren lustigeren, als alle Gesundheitigen bisher waren“ (KSA 3, 635-636).

65 Hier erweitert Nietzsche die Definition Schopenhauers in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1851), der „Ruhm“ sei der „köstlichste Bissen für unsern Stolz und unsere Eitelkeit“ (Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Parerga und Paralipomena I*, S. 424).

66 Auf analoge Weise hat schon der abwesende Protagonist in Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* (1904) seine ärmlich-prätentiöse Mansardenwohnung ausgestattet: Außer einem „großen Napoleonbildnis“ finden sich hier Porträts von „Luther, Nietzsche, Moltke, Alexander dem Sechsten, Robespierre und Savonarola“ (Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. VIII: *Erzählungen. Florenza. Dichtungen*, S. 366) – eine extrem heterogene Galerie geistlicher und militärischer Vorbildfiguren, die der ‚Prophet‘ Daniel noch um eine symptomatische Selbstinszenierung ergänzt: Denn „ein altarartiger Schrein“ trägt „eine bemalte Heiligenfigur“, an der eine „Photographie“ von Daniel selbst lehnt, so dass derjenige, der sich davor auf der „Betbank“ niederließe (ebd., S. 365), wahlweise zu diesem Heiligen oder zu Daniel selbst beten könnte: ein ironisches Detail in dieser satirisch pointierten Erzählung Thomas Manns.

V. Rückblick

In Georg Heyms essayistischen Skizzen und Tagebuchnotizen verbindet sich seine Orientierung an geistigen Vorbildern mit eigenen Größenphantasien. Durch sie versuchte er auch, Leidenssituationen zu kompensieren, die (wie die Tagebücher zeigen) durch seine exzentrische Disposition und durch frustrierende Erfahrungen im sozialen Umfeld bedingt waren. Dabei fungierte die Hoffnung auf künftigen Ruhm als psychisch stabilisierendes Moment. Zugleich folgte Heym mit diesem Gestus dem Handlungsmodell von Nietzsches Konzept der ‚monumentalischen Historie‘. Das auffallend heterogene Spektrum von Heyms „Haustempel oder Hausaltar“ der „liebsten Heiligen“ (2, 172) spiegelt die breit angelegten Interessen dieses jungen, ambitionierten Autors, der sich – über die visionäre Expressivität seiner Lyrik hinaus – sein eigenes intellektuelles Profil noch zu schaffen suchte. Nicht ohne selbstironische Koketterie imaginierte sich Heym als Revolutionär mit „Jacobinermütze“ (3, 164), als „Kürassierleutnant“, „Terrorist“ oder „Kaiser“ (3, 168). Fasziniert von der visionären Emphase von Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*, wollte Heym selbst ein „Pfeil zum Übermensch“ werden (3, 44).

Die Kritik am Machtanspruch von Staat und Bürokratie, die Heym im Essay *Über Genie und Staat* formuliert, wird im *Versuch einer neuen Religion* um einen elitären Individualismus gemäß Konzepten Schopenhauers und Nietzsches ergänzt: Dabei reichen die Größenphantasien Heyms bis zur Vorstellung einer Nobilitierung, ja Apotheose des „Strebende[n]“, der in postumer Verehrung durch die Nachwelt sogar „einem Gotte gleich“ werden könnte (2, 172). Revolutionsenthusiasmus und Geistesaristokratismus scheinen dabei dialektisch vermittelt zu sein: Der staatskritische Gestus von Heyms Essay *Über Genie und Staat* findet sein eigentliches Telos in dem von Schopenhauer und Nietzsche inspirierten Geistesaristokratismus.

Nur zweieinhalb Monate vor dem tödlichen Unfall (16.1.1912) notierte Georg Heym am 3.11.1911 im Tagebuch, ohne die für ihn belastende Vaterproblematik wäre er „einer der größten Dichter geworden“; und selbstbewusst erklärte er zugleich: „Einem Litteraturhistoriker muß es von großem Interesse sein, später einmal meinen Wegen nachzugehen. Ich glaube, er wird da viel interessantes [sic] finden“ (3, 171). – Das trifft fraglos zu – gerade bei der Suche nach intellektuellen Prägungen dieses hochbegabten, kraftvollen Autors, der trotz seines frühen Todes bis heute als einer der bedeutendsten Dichter des Frühexpressionismus gilt. In besonderem Maße scheint Heyms Prognose zutreffen, wenn die Spurensuche zu seinen philosophischen Vorbildern führt und damit auch zu wichtigen Quellen für seinen Geistesaristokratismus.

