

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:

Peer Review:

Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge
werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach-
tet. 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 aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



pen



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/>

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 begehrte 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 begehrter 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 abubrechen. 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 Enzo“ 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 krassm 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 Satzsatz 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 Héloise und Abelard ausgesprochen, ein berühmtes Vorbild klassischer Liebesentsagung, die sich aus dem Konflikt zwischen religiöser Pflicht und körperlichem Verlangen ergab. Während Héloise 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 Zuschau stellen 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 Wunschkategorie 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 Wunschkategorien 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 Wunschkategorie 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 verknäppte, 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“ angesprochen 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 expressionistische 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 verlaufenden sprachlichen Kommunikation für unnötig erachtet. Der Schluss des Textes beschreibt das fortgesetzte Fallen des Flugapparats, eine Gegenbewegung zum Aufstieg, 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 wiederum 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 auditiver 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 Formulierung „[d]er Knoten ihres Haares löste sich“ (146) vermutlich eher von der Fallgeschwindigkeit 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 begleiteten Fallen und gleichzeitigen Ausruhen zum Zeichen vitalistischer Auflösung und körperlicher 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 zivilisationskritische 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, idealisierte 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 Wunschkonstruktionen 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.