

HEINZ RÖLLEKE:

GEORG HEYM

«Mit wem kämpfe ich eigentlich? Wo ist dieses Scheusal, das sich mir niemals stellt? Vielleicht giebt es Menschen, die durch einen Irrtum des Schicksals in eine falsche Zeit gestellt worden sind.» Diese Gedanken, die Heym am 10. November 1911 seinem Tagebuch anvertraute, lassen das von ihm selbst und von manchen seiner Interpreten aufgestellte Schema fragwürdig werden, nach dem auch dieser junge Dichter vornehmlich oder gar ausschließlich mit seinem Werk gegen eine morbide Umwelt und eine verhaßte Väterwelt angetreten sei; denn diese Welt ließe sich wohl ohne weiteres, zum «Scheusal» personifiziert, bekämpfen. Gewiß, Heym haßte die als «faul ölig und schmierig» empfundene Vorkriegssituation (Tagebucheintragung vom 6. Juli 1910), er wollte Rache an den <Mördern seiner Jugend> nehmen (12. Januar 1907), er verachtete gründlich «Philisternal» und «Mitmensch-Philister» (25. Mai 1906, 16. September 1911), er spottete über die Kompromißler > Rilke und George (10. Dezember 1911), und die Aversion gegen die politische, gesellschaftliche und künstlerische Konstellation seiner Zeit hat er in seinem Tagebuch früher, rücksichtsloser und umfassender ausgesprochen als sonst irgendeiner, - und dennoch: diese Verachtung und diesen Zorn wird man kaum mit Recht als Katalysatoren seiner größten Dichtungen bezeichnen können. Die Not der Einsamkeit, die Qual des Alleinseins, zu der ihn - wie er glaubte - seine Zeit verdammt hatte und von der fast jede Seite des Tagebuchs bewegendes Zeugnis ablegt, hat letztlich nur sein Selbstbewußtsein und sein Bekenntnis zum Dichterberuf stärken können: «Ich kann 3mal Egoist sein, ich muß es sein, ... denn die Welt in mir ist 100mal mehr wert, als alle anderen. Sie schaffen ja doch nichts. Aber ich muß schaffen.» (2. Oktober 1906) Es unterscheidet Heym gerade von manchen seiner expressionistischen Zeitgenossen, daß sich sein Werk keineswegs im Angriff auf das Bürgertum erschöpft. Er hat die oft berufene Kluft zwischen Künstler und Bürger kaum je einmal ernsthaft prononciert. Und was er zunächst seiner Zeit anlasten wollte, das mußte er schon bald als sein eigenstes Problem erkennen, indem er den eingangs zitierten Kampf schließlich in sich selbst ausbrechen sah, - künstlerisch schon längst vorweggenommen, ehe das Tagebuch unter dem 20. November 1911 die erregten Sätze festhält: «Jetzt habe ich den Kampf. Denn meine Phantasie ist gegen mich aufgetreten und will nicht mehr wie ich will. Meine Phantasie, meine Seele, sie haben Angst und rennen wie verzweifelt in ihrem Käfig. Ich kann sie nicht mehr fangen.»

Acht Wochen vor seinem plötzlichen Ende spürt Heym den Gegner in der eigenen Brust, den er vergeblich außer sich zu stellen suchte: das Gefühl einer mysteriösen Angst, das durch nichts mehr zu beschwichtigen ist. Daß mit dem inzwischen errungenen Einfluß auf die literarische Öffentlichkeit und mit der Gewißheit künftigen Ruhms, die er früher allein zu erstreben schien, seinem eigensten Problem nicht beizukommen sei, hatte er klar erkannt. Denn er, der zuvor angesichts seiner scheinbar ausweglosen Situation als Dichter in solcher Zeit bang fragte: «wo geht der Weg nun hin?» (27. Dezem.ber 1909), und der sich tröstete, als erste öffentliche Erfolge angebahnt wurden: «meinen Weg werde ich schon irgendwie finden» (18. November 1910), muß sich nach seinen besten Gedichten und allseitiger Anerkennung in seinem neuen Tagebuch mit dem lapidaren Satz vorstellen: «Georg Heym. Der nicht den Weg weiß.» (10. Dezember 1911)

Weglos ist jedes Leben. Und verworren
Ein jeder Pfad. Und keiner weiß das Ende,
Und wer da sucht, daß er Einen fände,
Der sieht ihn stumm, und schüttelnd leere Hände.

(«Mitte des Winters»)

Wo gehen die Wege hin? Ach, wie dunkel ist jeder Sinn.

(«Wo gehen die Wege hin»)

Also wird man in der Zeitsituation nur eine mittelbare Vorbedingung der Heymschen Dichtung sehen dürfen, insoweit nämlich, als sie den jungen Menschen abstieß, seelisch vereinsamen ließ und ihn auf diese Weise ganz auf sich zurückwarf. Wie der von ihm hochverehrte Kleist hätte Heym mit Recht von sich sagen können, daß ihm in Wahrheit «auf Erden nicht zu helfen war»: «Alles ist wirr, und einsam, und zerlaufen. / Denn das dunkele Leben ist übermächtig.» («Die Bücher»)

«Ich weiß nicht mehr, wo mein Weg hingehet ... Jetzt ist alles dunkel, auseinander, zerstreut... von rechts wegen müßte das unmittelbar zum Wahnsinn führen. Am liebsten wäre ich, man denke sich, Kürassierleutnant, - heute - und morgen wäre ich am liebsten Terrorist... Es hätte für mich nur einen Platz gegeben, wo ich mich wohlgeföhlt hätte, ich hätte ein Kaiser sein müssen.» (9. Oktober 1911) Der abschließende dreifache Irrealis dieser Formulierung spricht für sich. Das Gefühl totaler Vereinsamung schlägt zwar in den imperatorischen Gestus seiner Dichtung um, die er aber trotzdem schonungslos «ein sehr kümmerliches Surrogat für die Tat und für das Leben» (7. Dezember 1910) nannte.

Über das bei Tagebüchern zu erwartende Maß hinaus lassen Heyms Aufzeichnungen erkennen, daß er ausschließlich mit sich beschäftigt war, daß ihn Umwelt, Liebschaften, Freunde, Verwandte, Vorgesetzte, Gegner, Beruf und sogar die Dichtung nur so weit interessierten, wie sie seine eigene Persönlichkeit berührten. Alles wird in die Perspektive eines ins Ungeheure übersteigerten Subjektivismus gestellt; nichts steht um seiner selbst willen da, es gibt kaum Ansätze zur Objektivität. Auf diesem Hintergrund wird man die Dichtungen Heyms betrachten können - nicht im Sinn psychoanalytischer Dechiffrierung oder biographischer Relativierung seiner Werke, wie man es anhand des Tagebuchs schon zu oft versucht hat, sondern unter der Voraussetzung, daß Ausgangspunkt und Problematik sowohl der Selbstreflexionen wie der Dichtungen dieselben sind. Wie die Heymschen Tagebuchnotizen ausschließlich den einen gänzlich ichbezogenen Aspekt zeigen, so bannt der Dichter gewaltsam alles in seine ureigenste, gebieterisch festgelegte, kaum je veränderte Perspektive. Unwandelbar wie diese Sehweise hält sich die künstlerische Form durch: die Sprache (unindividueller Wortschatz, blockhaft wuchtige Syntax) sowie das rhythmische und strophische Grundschema (fünfhebige Jambenverse, durch immer gleiche Reime fest zu Vierzeilern verbunden). Wie ein Alp legt sich unentgehar die Grundstimmung solcher Verse als dumpfe Monotonie, grauenhafte Öde, dämonische Langeweile auf das Gemüt des Lesers; schon die Zeitgenossen Wolfsohn und Hard empfanden Heyms eigenen Gedichtvortrag als «einförmig, eintönig, dunkel und befehlend». Dem Vereinsamten wird alles gleich-gültig, was nicht ihn selbst betrifft.

Diese Situation bestimmt nicht nur die Themen, sondern auch die Diktion seiner Dichtung. Der Monotonie der Verse, den isolierten parataktischen Aussagen entspricht die randscharfe Kontur der Bilder:

Laternen wurden durch die Nacht geschwungen,
Und einen Toten trug man uns vorbei.
Er war im ewig grauen Einerlei
Vor Langeweile wie ein Pilz zersprungen.

(«Die Hölle I»)

Anscheinend unbeteiligt wird die Vision eines Infernos vorgetragen, das seltsam von herkömmlichen Höllenvorstellungen abweicht. Vergleicht man diese Strophe etwa mit den der Dichtung als Motto vorangestellten Versen Grabbes, so dürfte die Eigenart des Heymschen Gedichts deutlicher und sogar ohrenfällig werden:

Und Finsternis bedeckt die weiten Räume,
Als hätte sich der Satan aufgerichtet
Und würfe seinen Schatten durch das All.

(Herzog Theodor von Gothland)

Grabbe geht es um die Evozierung eines pathetischen Grauens. Der an den Anfang der Genesis gemahnende Einsatz und die nur in den Dimensionen des Weltalls zu fassende Riesengestalt des Bösen faszinieren und erschrecken zugleich, entsprechen einander in ihrer gewollten Wucht. Von der Intensität, mit der Grabbe die Worte «Satan», «aufgerichtet» und «Schatten» rhythmisch herausstellt, um gewaltig drohende Dämonie ins Wort zu bannen, ist bei Heym gerade nichts zu spüren, denn Eintönigkeit (im doppelten Wortsinn) bestimmt Inhalt und Form seines Gedichts in gleicher Weise und durchaus. Die unpersönliche Passivform, die in späteren Gedichten immer mehr dominiert, beläßt die Lichterscheinungen in seltsamer Isolation; es wäre sinnlos zu fragen, wer sie bewirkt: eines der unzähligen isolierten Phänomene im Werk des Dichters, das als Detail einer offensichtlich sinn- und zusammenhanglos gewordenen Welt vor dem Leser erscheint. Ebenso unbestimmbar und unwesentlich bleibt, wer mit «uns» gemeint ist. Der Tote gar, dessen Aufzug ohne Erschütterung und nur gleichsam beiläufig wahrgenommen und vorgestellt wird, wirkt durch den pejorisierenden Bildvergleich eher grotesk als beängstigend oder mitleiderweckend. Das Schicksal eines Menschen und selbst die Schrecken des Infernos sind in dieser dichterischen Welt unerheblich geworden; es herrschen ausschließlich «Einerlei» und «Langeweile», die einzigen Worte innerhalb der Strophe, die zwei Hebungen tragen und sich so - wenn auch nur matt - vom müden Auf und Ab der Jamben abheben.

«Es ist alles so langweilig ... alles grau in grau», vermerkt das Tagebuch bereits viereinhalb Jahre vor der Niederschrift dieses Gedichts (30. Mai 1907): die Probleme und ihre Bezeichnungen bleiben konstant. Graues Einerlei, Eintönigkeit, Langeweile - Leitworte und Zentralthemen der Heymschen Dichtungen und Schriften - sind aber keineswegs, zumindest nicht in erster Linie, Akzidenzien seiner Zeit, vielmehr Charakteristika seiner eigenen Befindlichkeit. Schon früh hatte der Dichter Einsamkeit als sein selbstgewähltes Schicksal erahnt:

Was ließ mich in der Öde stranden,
An dieser ungeheuren Wüste,
Der Menschheit Ozean versanden,
Der mich verschlug an diese Küste?

Und dennoch, dennoch ganz allein!
Nicht mehr verlangt's mich Teil zu bleiben.

(«In der Öde» 1905)

Daß er so sehr Baudelaire bewunderte, mag vor allem in der Gleichgestimmtheit begründet sein, die den großen Lyriker lange vor Heym erkennen ließ, wie «der Zorn oder der verletzte Hochmut schweigen und die Verachtung für die Dinge der Erde in völlige Gleichgültigkeit übergeht» («Über *Suspiria de profundis* von Thomas de Quincey»). «Le monde, monotone ... un desert d'ennui!» («Le Voyage») ist das dichterische Resümee solcher Haltung. Heyms

Gedicht «Die Wanderer» legt ausdrücklich Bekenntnis zu dieser Erfahrung, zur Nachfolge Baudelaires ab, was schon äußerlich aus der Reimbindung «Wüstenei»-« Einerlei» erhellt:

Endloser Zug, wie eine schwarze Mauer,
Die durch die Himmel läuft, durch Wüstenei
Der winterlichen Städte in der Trauer
Verschneiter Himmel, und dem Einerlei

Der Riesenflächen, die sich fern verlieren
In endlos weißes Weiß am fernen Saum.

Der Status viatoris des Menschen, einst gläubig als sinnvoll bejaht, ist zur ziel- und sinnlosen Wanderschaft durch erstarrte öde Wüsten- und eintönige Winterlandschaften geworden. In dieser Welt bleiben Erde und Himmel in fürchterlicher Monotonie ununterscheidbar; denn auch «hinter den Wolken ... da ist alles Stein, taub hohl und leer» (Tagebucheintragung am 26.Juni 1910).

Die Menschen sind dieser Landschaft wesensverwandt; unindividuell, erstarrt, gleichen sie einer sich ins Endlose verlierenden < schwarzen Mauer >. Die Schlußfolgerung aus solcher Erkenntnis gemahnt buchstäblich an Baudelaire: «Nichts steht dem Menschen mehr an, als Leid und Weinen. Und dazwischen die Langeweile, Langeweile.» (27.Dezember 1909) Um die Welt als desert d'ennui durchschauen zu können, bedarf es der Ausnahmestellung des Dichters. So spricht denn auch eine spätere Tagebuchnotiz (16. Oktober 1911) das Gefühl aus, zu den «höheren Menschen» zu gehören, von denen Stendhal gesagt hat: «Voller Ekel stehen sie vor den Dingen vor der Leere des gewöhnlichen Lebens krank am Reichtum ihrer Seelen.» «Stendhal hat mich vorausgeahnt» - mit diesem Wort stellt Heym sich schließlich ganz bewußt in die Reihe der Repräsentanten moderner Melancholie, die mit Chateaubriand begonnen hatte. Zwar reicht die Skala der aus solcher Grundhaltung erwachsenen Dichtungen vom feinnervigen Dekadenzimpressionismus bis zur gewaltsamen Zornexpression, gemeinsam ist diesen Dichtern jedoch, daß sie ihre Zeit als langweilig, eintönig, gleichgültig und damit als untergangsreif erkennen. Die ausweglose Monotonie wird für Heym zum Charakteristikum des Lebens schlechthin; sie vermag selbst der Tod nicht mehr zu erschüttern:

Zu leben ohne Freude, und zu sterben
Zu faul, so wälzen sie im Sand herum,
Und hoffen, wie die Quallen zu verderben,
Die auf den Steinen schmelzen, sanft und stumm.
(«Die Hölle IV»)

Der pejorisierende Vergleich der Sterbenden mit niederen Pflanzen (Pilz) oder Tieren (Qualle) bietet sich aus solcher Perspektive an: für Heym hat der Mensch, in der Sinnlosigkeit dieses Lebens befangen, seine eigensten Qualitäten verloren, die Fähigkeit zur Sprache und zur Freude. Dieses Leben ist vom Tod nicht mehr wesentlich unterscheidbar:

Und ewig stumpfer Ton von stumpfem Sein
Eintönig kommt heraus in Stille matt.

Gebären, Tod, gewirktes Einerlei,
Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei,
Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.

(«Die Stadt»)

Wieder sind die Leitworte «eintönig» und «Einerlei» deutlicher betont; die schwebende Betonung des Wortes «Lallen» akzentuiert die Sprachlosigkeit des Menschen ebenso wie die beiden Hebungen auf dem Schlußwort der vorletzten Zeile. Das Lallen und der Schrei, unartikulierte, fast schon unmenschliche Laute an den Grenzen der Existenz, werden allein noch hörbar. Im Einerlei des Lebens werden sie eintönig, voneinander und vom dumpfen und stumpfen Ton des Daseins nicht unterschieden. Geburt und Tod sind gleich-gültig, sie folgen nicht nacheinander, sondern wechseln blindlings. Der blinde Wechsel der Bezugspunkte des menschlichen Lebens läßt Geburt und Tod ineinander gerinnen, eins werden (was etwa die Totgeburt im Gedicht «Die Dämonen der Städte» in einem gräßlichen Beispiel veranschaulicht). Das Leben erstarrt und gleicht mehr und mehr dem Tod, die Zeit steht still. Die Ichbezogenheit, die Heyms Aufzeichnungen und Dichtungen so unverkennbar prägt, läßt die Welt und das Leben als einerlei, gleichgültig, eintönig und damit als langweilig, das heißt im eigentlichen Sinn als zeitlos erscheinen. Das Leben ist nicht mehr in die Zukunft geöffnet; vielmehr kreist es sinnleer in sich selbst. Die Vorstellung monotonen Kreisens ohne Fortschritt, ohne Ziel ist daher bezeichnenderweise bei Heym sehr häufig nachzuweisen:

Die Pappeln stehen gegen den Himmel still.
Die Menschen gehen schattenhaft im Kreise,
In leerer Wege ausgetretne Gleise.

(«Die Menschen»)

Die Gefangenschaft im Stillstand der Zeit, in der die Menschen schon den Unterweltsschatten gleichen, das Gebanntsein («Gleise») in die ewig gleiche («ausgetretne») Bahn, ist hier ins Allgemeine ausgeweitet; hieß es doch zuvor unter dem Titel «Die Gefangenen I»: «Sie trampeln um den Hof im engen Kreis», und hatte doch der Dichter die Befangenheit in monotoner Zeitlosigkeit an sich selbst als beängstigendes Erlebnis erfahren: «Mein Gehirn rennt immer im Kreise herum wie ein Gefangener, der an die Kerkertür haut.» (28. Mai 1911) Wie sich ein Gefangener nicht sinnvoll und zielgerichtet bewegen kann, sondern in seinem Gefängnis zu immer gleichem Kreislauf verurteilt ist, so erscheint Heym das Dasein überhaupt: ein sinnleeres Kreisen, in dem das Gefühl für ein geordnetes Nacheinander in der Zeit gänzlich verlorengelht und der Stillstand der Zeit alles in ein gleichförmiges und umkehrbares Nebeneinander bannt. «Alles war schon einmal. Und es kehrt wieder um.» («Mit den fahrenden Schiffen», I.Fassung)

Die unüberschätzbare Bedeutung dieser Einsicht für seine Dichtung hatte Heym bereits am 21. Juli 1910 in seinem Tagebuch formuliert: «Ich glaube, daß meine Größe darin liegt, daß ich erkannt habe, es gibt wenig Nacheinander. Das meiste liegt in einer Ebene. Es ist alles ein Nebeneinander.» Diesem umfassenden Bewußtsein (dessen Formulierung nicht zufällig an Lessings Ausführungen «über die Grenzen der Malerei und Poesie» im *Laokoon* erinnert) entspricht es, daß Heym so oft über seine fehlende malerische Begabung klagt; denn daß er den Farben und Dimensionen seiner Visionen dichterisch gerecht zu werden vermochte, steht außer Zweifel. Was er in stets neuen Versuchen und Entwürfen zu erzwingen suchte, war die simultane Darstellung der Erscheinungen, in der nicht mehr ein sinnvolles Nacheinander des Zeitablaufs, sondern ein zeitloses Nebeneinander und Ineinander, als das ihm die Welt erschien, sichtbar werden soll. Heym spürt immer deutlicher, daß die von ihm zunächst übernommene und kaum weiterentwickelte dichterische Bildersprache jene Simultaneität nicht zu leisten vermochte. Und dieses Ungenügen an der eigenen Kunst, die mit ihren überkommenen Mitteln seiner Weltauffassung nicht entsprechen konnte, hat den einzig gravierenden Wandel im Werk Heyms bewirkt, einen Wandel, der berechtigt, Heym einen

Expressionisten zu nennen, was er seiner Sprach-, Vers- und Gedichtform nach nicht ist und wohl auch nicht sein wollte.

Heyms Expressionismus ist nicht aus bewußter Aufnahme poetischer Anregungen oder moderner Theorien erwachsen. Er ist erst recht kein Ergebnis bewußter Suche nach neuen Formen. Vielmehr könnte man, in Abwandlung eines bekannten Wortes von Paul Ernst, von einer Art Eigendynamik der vom Urerlebnis bedrückender Zeitlosigkeit geprägten dichterischen Einbildungskraft sprechen, die folgerichtig von der konventionellen Beschreibung und Stimmungsdarstellung in den Jugendwerken zur ekstatischen Expression der reifen Dichtungen führte. Es galt, im Gedicht das scheinbar mit dem Wesen der Sprache schlechthin gegebene Nacheinander in der Zeit zugunsten eines Nebeneinanders jenseits der Zeit zu überwinden. Mit anderen Worten: Da das Nacheinander von Beschreibung und Bildvergleich die von Heym als charakteristisch erkannte Eintönigkeit und Gleichgültigkeit der Welt nicht adäquat auszudrücken vermag, muß es durch Komplexion von Eindruck und Metapher ersetzt werden. Diese fundamentale Wandlung der Heymschen Metaphernsprache sei an der Entwicklung zweier Motive aufgezeigt, wobei das Tagebuch, das die Vorwürfe gleichsam im ersten Aggregatzustand festgehalten hat, miteinzubeziehen sein wird. Der neunzehnjährige Schüler notiert sich: «Alle die Häuser ... schienen mich aus ihren schlichten Fenstern anzusehen.» (16. November 1906) Ein herkömmliches Bild, in dem die Fenster als Augen des Hauses erscheinen, wird als eigenste Impression empfunden und so wiedergegeben. Das Adjektiv hat rein beschreibende Funktion, das Vergleichsbild wird durch das Prädikat eindeutig in der subjektiv-unverbindlichen Sphäre belassen. Das heißt: Die Einheit von Sachverhalt und Assoziation ist keineswegs absolut, sondern bleibt relativ und damit auflösbar. Knapp fünf Jahre später entsteht das Gedicht «Der Abend»: «Alle Fenster sind tot / Wie bleiche Augen in letzter Not.» Die Gleichsetzung von Fenster und Auge ist nun dem Bereich subjektiver Empfindung entrückt, aber im ausgesprochenen Wie-Vergleich gibt sich noch der Dichter als der, der die Beziehung setzt, zu erkennen. Das Adjektiv ist vom Comparandum zum Comparatum übergegangen und stimmt zur Vertiefung und Weiterführung des Bildvergleichs, den bereits die erste Aussage («sind tot») nahelegt. Zwei Monate später schließt das erste Quartett des Sonetts «Die Stadt»: «Und tausend Fenster stehn die Nacht entlang / Und blinzeln mit den Lidern, rot und klein.» Die Animalisierung des Gegenstandes ist nun absolut, der Wie-Vergleich entfällt. Zugleich beginnen Proportionen und Bezüge sich aufzulösen: Die Augen-Fenster stehen gleichsam auf eigenen Füßen, losgelöst von ihrer Umgebung, und blinzeln mit ihren Lidern. Sie erscheinen nicht mehr nur dem Betrachter als Augen, sie werden nicht mehr mit Augen verglichen, ja nicht einmal mehr ausdrücklich Augen genannt - sie sind in «primärer Setzung» (Beim) lebendige Augen: eigenwillig und eigenmächtig und damit jenseits aller realen Erfahrbarkeit. Aus dem Nacheinander des Vergleichs ist das Ineinander einer neuen Wirklichkeit geworden. Die Adjektive sind darüber hinaus mehr symbolisch als deskriptiv zu verstehen: Über den Eindruck des Kränklichen oder Tückischen hinaus, den die Vorstellung roter, kleiner, blinzelnier Augen erweckt, korrespondieren die Farbvorstellungen (rote Punkte in schwarzer Nacht) mit dem Katastrophenfinale des Sonetts, in dem «Fackeln rot» an «dunkler Wolkenwand» sichtbar werden. Das Kunstwerk hat jetzt die <eine Ebene>, die der Dichter als konstitutiv erkannt hatte, erreicht.

«Phantasie zu haben, ist leicht. Wie schwer aber, ihre Bilder zu gestalten.» (20. September 1908) Die frühe Tagebuchnotiz erweist, daß der Dichter seit seinen Anfängen, ohne sich bei Form- oder Sprachexperimenten aufzuhalten, allein bemüht ist, den visuellen und visionären Phänomenen mit immer genaueren Bildern und immer vielschichtigerer Metaphorik gerecht zu werden. In Anbetracht der so kurz bemessenen Zeit, die Heyms dichterischer Entwicklung vergönnt war, versteht es sich, daß diesen Bemühungen nicht mit einem Schlag und nicht in jeder Hinsicht Erfolg beschieden sein konnte. So kann es auch beim folgenden Beispiel nur

darum gehen, ein Grundschema aufzudecken; dabei darf prinzipiell nicht unbeachtet bleiben, daß selbst im Spätwerk Heyms die vergleichende Sprachhaltung noch nicht überall und nicht immer restlos aufgegeben ist, obwohl die Tendenz zur metaphorischen Identifikation sich stets stärker und unübersehbarer ausprägt.

In Heyms gesamtem Schaffen begegnet das Bild der Wolke. Es handelt sich um eines der charakteristischsten Motive seiner Dichtung überhaupt; im Brief an seinen Verleger Ernst Rowohlt vom 7. Dezember 1910 bestimmte er für seine später *Der ewige Tag* genannte Gedichtsammlung zunächst den Titel «Die Wolken». Schon Baudelaire hatte auf die Frage «Was liebst du am meisten, rätselhafter Mensch?» in einer berühmt gewordenen Klimax nach Verwerfung von Eltern, Geschwistern, Freunden, Vaterland, Schönheit und Gold geantwortet: «Ich liebe die Wolken ... die Wolken, die vorüberziehn ... da draußen ... die wunderbaren Wolken.» (*Le Spleen de Paris*) Heym meditiert: «Man sollte nichts tun, als immer den Wolken zuzuschauen, den weiten geheimnisvollen Wolken.» (29. Juni 1910) Sein erstes Wolkengedicht entstand im September 1905:

Ein Wolkenzug am dunkeln Himmelsrand,
Wie rote Reiter, die auf Rappen reiten.
Wie weißer Leiber tanzgelöstes Band,
Wie altersgrauer Toten traurig Gleiten.
(«Die Abendwolken»)

Von der Anschauung ausgehend, gelangt der junge Dichter zu Assoziationen, deren Heterogenität zwar erstaunlich ist, deren Bezug zur erschauten Realität jedoch durch die jeweilige Farbsetzung im dreimaligen Wie-Vergleich immer erneut erstellt wird. «In der Dämmerung zog eine große Wolke, gestaltet wie ein breitnackiges zu Boden schauendes Stierhaupt, dicht unter einem einsamen hellen Stern langsam dahin.» Die Tagebuchaufzeichnung vom 3. Februar 1908 (vergleichbar der Wendung «der Wolken Löwenhäupter» im Gedicht «Die Ruhigen») ist bemüht, den Eindruck noch schärfer, womöglich auch origineller zu fassen, ehe das Gedicht «Den Wolken I» im März 1909 das frühe Bild der roten Reiter wieder aufnimmt und zur Vision der «Apokalypsis' Reiter» steigert und wenig später der Totenzug zum beherrschenden Bild eines siebenstrophigen Gedichts wird («Den Wolken II»):

Der Toten Geister seid ihr, die zum Flusse
Zum überladnen Kahn der Wesenlosen
Der Bote führt...

Dem Motiv wird neben der apokalyptischen hier mit der Anspielung auf Hermes Psychopompos und den Hadesfluß die mythologische Dimension gewonnen. Die Bezüge werden vielschichtiger und drängen zur anredenden Identifikation, die allerdings noch der erklärenden Überschrift bedarf.

Die gleiche Tendenz zur Identifizierung ist beim Vergleich der Wolken mit der Stadt festzustellen. Ein Gedicht aus dem Jahr 1906 («Die Stadt in den Wolken») beginnt mit dem Vers: «Die Wolken lagen gleich getürmten Quadern.» Aus dieser Assoziation entwickelt sich die Beschreibung einer Wolkenstadt. Im August 1911 findet sich im Gedicht «An das Meer» die identifizierende Metapher «Und wenn der Wolken große Städte ziehen», bei der trotz des Fehlens der komparierenden Konjunktion die vergleichende Sprachhaltung noch spürbar bleibt. Im Blick auf diesen Vers wird jedoch der Eingang der dritten Strophe eines späteren Entwurfs als <primäre Setzung> verständlich:

Wohl war in Dämmerung noch
Blutiger Wolken Kampf
Und der sterbenden Städte
Schultern zuckten im Krampf.

(«Der Nebelstädte winzige Wintersonne»)

Das Tagebuch hat die Bemühungen festgehalten, die von den Ansätzen solcher Metaphernsprache zu ihrer Vollendung geführt haben. Minuziöse Beobachtung, phantasiereiche Vergleiche und schließlich den «Taumel», zu dem Betrachtung und Imagination einander steigern und der mit geradezu physischer Gewalt zur poetischen Ekstasis führt, läßt die Eintragung vom 20. September 1910 schlaglichtartig erkennen: «Wolken: eine ungeheure schwarze Fläche, wie ein riesiges schwarzes Land bedeckt den südlichen Himmel. Rechts, gen Westen, reiht sich daran ein breites, über den ganzen Himmel gespanntes Band, breit, tiefrot. Wie die Trauben an der Stirn eines bekränzten Gottes, so hängt eine Anzahl von roten langen Fetzen daraus herab. Ganz oben in der Mitte ist wie ein ungeheurer Spiralnebel eine rote feine Wolke, die in dem tiefen Blau langsam zerfließt. Als ich diese sah, verlor ich vor Taumel fast den Boden unter den Füßen.» Und schon zwei Monate später (30. November 1910) lassen ihn die Wolkenformationen wieder neue Bilder erfassen: «Ich beobachte die Wolken, gelbliche, weiße Fische, Fasane, eine Maus auf blauem Grund. Und rechts ein wunderbares Phantom, wie ein riesiger Polyp mit unzähligen, langen, feinen Armen.» Farben und Dimensionen beherrschen die attributiven Aussagen durchaus, ohne indes schon etwas von der Gewalt der letzten Entwürfe ahnen zu lassen:

Eine Stadt hing dunkel, entlang einem Himmel voll Winden,
Der sich schwarz und regnend gewischt
Vor dürftigem Mond.

(«Eine Stadt hing dunkel»)

Es scheint, als sei auch hier lediglich die eine Hälfte des Vergleichs ausgefallen: War es beim letzten Glied der vorhin angeführten Motivkette das Comparatum (Auge), so jetzt das Comparandum (Wolken); doch in diesem - einen Monat vor dem Tod entstandenen - Entwurf ist bereits eine neue Stufe erreicht. Es ist nun nicht mehr mit Sicherheit auszumachen, ob die dunkle Erscheinung, die sich vom schwarzen Himmel und dem dürftigen Mond abhebt, eine abendliche Großstadt, eine < Stadt in den Wolken oder eine jener in Heyms späten Gedichten immer wieder anzutreffenden imaginären jenseitigen Städte ist, in der die Toten wohnen (letzteres machen die anschließenden Strophen wahrscheinlich).

«Mir hat der Satan die Kunst des Malens versagt. Und was würde ich malen... Die Toten im Wolkenberge. Vorn die Pfeifer. Oben in dem einsamen höllischen Licht... der wilde Wolkenberg ... in den Wolken verstreut die Gerippe», schrieb Heym vier Monate zuvor (Juli/August 1911). Hier, in einem der letzten Entwürfe, ist unzweifelhaft die nicht mehr analysierbare Simultaneität in eben dem Motiv dichterisch erreicht, das ihn wohl immer schon als malerischer Vorwurf fasziniert hatte. Die Bereiche sind jetzt gänzlich vertauschbar geworden. Die Linien des dichterischen Gebildes durchkreuzen einander gleich kubistischem Netzwerk zu unerschöpflichem Beziehungsreichtum; so wird die Dichtung der Phantasie schließlich gerecht. In der Einheit der Vision gelingt der Dichtung, was scheinbar der Malerei vorbehalten war: die Aufhebung des Nacheinanders von Beschreibung und Vergleich zugunsten der komplexen Expression von Eindruck und Metapher. Heym ist zum Dichter geworden, wie ihn Rimbaud, einer der von ihm verehrten «Götter» (5. November 1910), in seinem sogenannten Seher-Brief gefordert hatte: «Er hat seine Seele, die schon reicher war als

jede andere, wachsen lassen. Wenn er... seine Visionen endlich nicht mehr begreift, hat er sie gesehen.»

Die neuartige Bildhaftigkeit in Heyms nachgelassenen Gedichten *Umbra vitae* regte keinen Geringeren als Ernst Ludwig Kirchner zu 46 Holzschnitten an (vollendet 1924). Die instinktive Sicherheit, mit der Heym erahnt hatte, daß sich der eigentlich expressionistische Stil eher in der Malerei als in der Dichtung auszuprägen vermag, findet in diesen kongenialen Nachschöpfungen Bestätigung.

Seit der Veröffentlichung des Tagebuchs weiß man, was die Gedichte seit je ahnen ließen: Heym fühlte sich immer stärker von Visionen überstürzt, deren Fülle er kaum noch Herr zu werden vermochte: «Die dichterischen Bilder rauchen mir aus den Ohren heraus.» (20. Dezember 1910) «Mir fällt heut auf, daß ich 2 Gedichte ... nur aus einem plötzlichen, zufälligen Erscheinen ihres Gegenstands, ihres Inhalts vor meinen Augen geschaffen habe», hieß es bereits am 26. August 1906, und das Gefühl der Plötzlichkeit poetischer Inspiration hat ihn zeitlebens nicht verlassen: «... bis ich plötzlich gezwungen werde zu dichten». (18. November 1910) Maßstab ist allein, wie weit es gelingt, die Vision so ins Gedicht umzusetzen, daß sie vor den Augen des Lesers erneut ersteht: «Imaginationen peinigen mich, wie nie einen Maler vor mir. Ich habe dieses Bild so oft visionär gesehen, ... daß ich diese total mißglückte Ausführung gewagt habe. Immerhin ... wird man ungefähr sehen, was ich gewollt habe.» (Juli/August 1911) Fragen nach einer ethischen Absicht solcher Dichtung oder auch etwa nach der ästhetischen Berechtigung des Häßlichen und Ekelhaften müssen am Sinn dieser bildhaften Elementargewalt vorbeigehen. Ineins damit erweist sich, daß dem von Visionen gehetzten Dichter Neigung und Muße fehlten, um eine individuelle Sprach- und Gedichtform zu ringen. Auf die adäquate Wiedergabe seiner Gesichte allein - die ihn bezeichnenderweise sehr oft zunächst als malerische Vorwürfe faszinierten - verwendet er seine künstlerische Kraft; das erklärt, warum die metrische, strophische und sprachliche Form seiner Gedichte fast entwicklungslos bleibt, die Metaphorik hingegen sich dauernd und tiefgreifend wandelt. Die Ausschließlichkeit, mit der sich Heym seiner so verstandenen dichterischen Aufgabe unterwirft, indem er seiner Visionen «gärendes, brausendes Chaos in eine knappe und gleichsam unbewegte Form sperrt» (Stadler), macht gerade seine Größe aus. Es dürfte deutlich geworden sein, daß dieser Dichter seinen Weg allein finden und ihn allein zu Ende gehen mußte. Berührungen mit dem Kreis der Berliner Expressionisten scheinen für seine Dichtkunst wenig relevant zu sein; die kurzzeitigen Verbindungen waren ihm doch wohl mehr Mittel zum Zweck: Anerkennung, Bestätigung und Möglichkeiten der Publikation zu finden. Die durch das Tagebuch zu belegende auffallende Neigung, Künstlerbiographien mindestens ebenso intensiv und begeistert zu studieren wie die Originalwerke selber, mag der gleichen Tendenz entsprechen, sein individuelles Künstlertum zu steigern, ohne seine Kunst beeinflussen zu lassen. Er spricht von den zerrissenen Herzen der «Kleist, Grabbe, Hölderlin, Büchner ... Rimbaud und Marlowe» (20. Juli 1909), er vergleicht sein Schicksal mit dem Michelangelos, Beethovens und Nietzsches - von den Werken der Bewunderten ist weit seltener die Rede.

Diese Haltung kann auch die scheinbar hybride Aussage verständlicher machen, daß er van Gogh sich adäquat fühle (Brief an Wolfsohn vom 2. September 1910) - und nicht etwa, daß er sich bemühe, der Kunst van Goghs adäquat zu schaffen. Auch hier verrät sich in der Formulierung etwas von der aufgezeigten Manie, mit imperatorischem Zugriff alles nur auf sich und sein Werk zu beziehen.

Anerkennung der Zeitgenossen sowie Bestätigung und Spiegelung der eigenen Lebensauffassung durch höchst eigenwillig gewählte Vorbilder haben in seiner reifen Dichtung nur wenige eindeutige Spuren hinterlassen können. Mögen einige Gedichte durch van Goghsche Schöpfungen angeregt sein (etwa «Die Gefangenen I» durch das Bild «Gefängnishof» oder die siebte Strophe des Gedichts «Die Heimat der Toten II» durch die

«Straße mit Zypressen»), mögen sich vereinzelt Hölderlin-Reminiszenzen (etwa der attributive Gebrauch des Adjektivs «dürftig» oder der an den Titel eines frühen Hölderlin-Gedichts erinnernde Vers «Die Zeiten schlagen ihre Bücher zu») und durch Baudelaire oder Rimbaud vorgebildete Themen finden (etwa «Le Voyage», «La Mort des Amants»; «Le Dormeur du Val», «Ophelie»): epigonale Züge dürften einem Dichter kaum nachzuweisen sein, der fest überzeugt war, Entscheidendes «vor Nietzsche, Kleist, Grabbe, Hölderlin ... voraus» zu haben (Tagebucheintragung vom 4. Juli 1910).

So blieb Heym in jeder Hinsicht der große Einsame. Sein Leben und seine Dichtung bestätigen gleichermaßen den Ausspruch Bennis über die Situation des modernen Künstlers: «Es gibt nur den Einsamen und seine Bilder.» Heyms künstlerisches Selbstverständnis hat in einem Entwurf Gestalt gewonnen, der diese Grundsituation erkennen läßt. Gemäß seiner frühen Einsicht, «es sind keine Götter ... ich muß sie mir schaffen, um mit ihnen sprechen zu können, denn mit wem sollte ich es sonst» (20. Juli 1906), redet er den Genius seines Innern an, mit dem er sich allein weiß:

Widmung

Der du, ein Sturm, mich durchwanderst Tag und Nacht,
Der du in meines Blutes dunkelen Gängen wohnst
Der es brausen macht.
Der dunkel und rätselvoll,
Tief in mir thront.
Ungerührter, der mich zu schauen heißt
Wie nie ein anderer geschaut
Des Sommers Fluren, den Wald
Und die Städte,
Wenn dunkel der Abend graut.
Der du mich durch die Straßen reißt.
Der mein Herz zittern macht. Du.
Wie oft stand ich maßlosen Taumels voll
Wenn dein Fittich rauschte mir zu
Den Ton, den keiner vernahm.
Der du in meinem Herzen wohnst.
Wie lange noch?
Bis du ausfährst eines Tags,
Wie ein dunkeler Rauch,
Und mich verläßt,
Wie die bekränzte Tafel
Nach einem Totenfest.

Es ist nicht mehr der < unbekannte Gott > Nietzsches, den der Philosoph ganz ähnlich als «mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender» anredet, sondern das eigenste Ingenium, neben dem Heym keine Anregung und Vorbedingung dichterischen Schaffens erkennen kann. Er fühlt sich restlos abhängig von diesem Genius seines Innern, der ihm ungerührt seine Bilder aufzwingt und die Welt in ungewöhnlicher Perspektive erscheinen läßt. Auch diese Vorstellung ist unverkennbar imperatorisch strukturiert: der Genius «thront». Die Reaktion des Künstlers auf dessen Weisungen stimmt mit der angeführten Tagebucheintragung überein: Die plötzliche Erscheinung der Wolkenformation läßt den Dichter «vor Taumel fast den Boden unter den Füßen» verlieren, und er steht «maßlosen Taumels voll», wenn er das Rauschen des geheimnisvollen Fittichs in sich vernimmt. Untrennbar gehen in dieser Zeit die

äußeren und inneren Bilder ineinander über. Schon eine bestimmte Farbempfindung kann den gleichen Taumel hervorrufen: «Ich sehe ein Beet mit einer Menge roter Stauden und darüber einen tiefblauen kühlen Herbsthimmel und fühle mich maaslos entzückt.» (25. September 1910)

Der Fülle der Eindrücke, dem Taumel der Visionen sucht Heym mit sich stetig steigender, gleichsam berserkerhafter Dichtwut zu entsprechen. Über vierhundert Gedichte, sieben Novellen, ein Drama und sechs Dramenbruchstücke schafft er neben seinen immerhin erfolgreichen juristischen Studien allein in den letzten beiden Lebensjahren. «Ich platze schon in allen Gehirnnähten.» (29. November 1910) «Mein Gehirn ist schon längst wieder mit dichterischen Bildern überfüllt, und ich setze mich hin und schreibe los.» (18. November 1910) Wie der Genius ihn, so beherrscht er seine Kunst. Eine Aura des Imperatorischen, ja des Gewaltigen umgibt sein Schaffen und prägt sich bis in den Duktus seiner Handschrift aus, die von einer fast rücksichtslos zu nennenden, ungeheuren Vitalität zeugt. Klabund hat diese Seite seines Wesens wohl richtig erfaßt, wenn er Heym einen «dämonischen Naturburschen» nennt, der mit «aufgekremelten Hemdsärmeln» ans Werk geht. Ein Zeitgenosse berichtet, der Dichter habe ihn, auf einem von Verkehrslärm umtosten Balkon inmitten eines Wusts von Papieren sitzend, erregt angeherrscht: «Stör ma nich! Ick dichte!»

Die vollendeten Werke kümmern ihn nicht weiter. Das Dichten ist wichtiger als die Dichtung: «Mir erscheint ein Gedicht nur dann noch gut, wenn ich es noch nicht gemacht habe, - meistens wenigstens. Danach interessieren sie mich nicht mehr.» (22. November 1910) So ist es nicht erstaunlich, daß er sich kaum über sein Schaffen Rechenschaft gibt; wenn es einmal geschieht, dann bestätigt sich gerade der Zug, der bereits erkennbar wurde, das Wissen um seine eminent visuelle Begabung, die eigentlich zur Malerei drängt: «Van Gogh ... sieht alle Farben so, wie ich sie sehe ... Nur: daß Malen sehr schwer ist. Und Dichten so unendlich leicht, wenn man nur Optik hat.» (Brief vom 2. September 1910)

Ein einziges Mal, vier Monate vor seinem Tod, blitzt die Erkenntnis über den tieferen Sinn seiner reifen Dichtungen in einem Satz auf, den es abschließend zu betrachten und zu belegen gilt: «Man könnte vielleicht sagen, daß meine Dichtung der beste Beweis eines metaphysischen Landes ist, das seine schwarzen Halbinseln weit herein in unsere flüchtigen Tage streckt.» (15. September 1911) Vergleicht man das Bild, in dem dieses < metaphysische Land > vorgestellt wird, mit der früher zitierten Tagebucheintragung über die Wolken, so springt die Übereinstimmung ins Auge: Am Himmel erblickte er ein «riesiges schwarzes Land», dessen «Halbinseln» er jetzt ins Meer des Lebens, in das sinnlos-ungeordnete Gewoge der gegenwärtigen Welt ragen sieht. Seine Dichtung versteht er hier als Repräsentation dieses dunklen Landes. Zu den Imaginationen, von denen sich Heym überfallen und gepeinigt fühlte, gehören die «Toten im Wolkenberge», die im Gedicht «Die Morgue» die Lebenden anreden: «Wir wuchsen über euch wie Berge weit / In ewige Todes-Nacht, wie Götter groß.» Die Toten sind gewaltiger als die Lebenden, der Tod übermächtigt das Leben. Ganz anders als etwa Conrad Ferdinand Meyer, der im «Chor der Toten» zwar die erdrückende Überzahl der Toten ähnlich empfand, sie aber noch als Wegbereiter und Mitschaffende der Gegenwart feiern und in eine sinnvoll gestaltete Welt einordnen konnte, stellt Heym hier die unnahbare und makabres Grauen erweckende Majestät der Toten und des Todes vor:

Tretet zurück von unserer Majestät.

Befaßt uns nicht, die schon das Land erschauen

Im Winter weit, davor ein Schatten steht,

Des schwarze Schulter ragt im Abendgraun.

Als mächtiger Schatten ragt die an Grabbes Verse erinnernde Riesengestalt des Todes ins Grau und im Grauen des endzeitlichen Abends. Von der dumpfen Todesdrohung, der deutlichen Todesahnung, die Heyms kurzes Leben so schicksalhaft überschattete, daß er es

ein «Totenfest» nennen konnte, wird in all den schattenhaften und schattenwerfenden Phänomenen der späten Gedichte etwas spürbar.

Von hier gesehen wird einsichtig, wie sich dem Dichter die Verknüpfung der die Gestirne verdunkelnden, riesige Schatten werfenden Wolken mit dem Motiv des Totenzugs und des Totenreichs anbieten mußte. Dabei bleibt es unerheblich, ob Heym den Mythos vom Mond als Totenschiff gekannt und entsprechend umgeformt hat; denn wie Einsprengsel aus der antiken Mythologie immer wieder zeigen, verfügt er ohne Rücksicht auf historische Stimmigkeit frei über die verschiedensten Mythologeme:

Es wurde dunkel in den grauen Lüften.
Es kam der Tod mit ungeheuren Schwingen.
Es wurde Nacht, da noch die Wolken gingen
Dem Orkus zu, den ungeheuren Gräften.

(«Wolken»)

In der «Wolken wildem Trauerspiel» («Schatten von Kähen») sieht Heym immer deutlicher ein Bild des schwarzen Totenlandes, vor dessen Dunkelheit das Leben flüchtig und nichtig erscheint. «Wolkenreiche Sterbehimmel» werfen in die Welt ihre Schatten, die einem der trost- und hoffnungslosesten Gedichte den berühmt gewordenen Titel «Umbra vitae» gaben. Im Schlagschatten des Todes steht das ganze Leben, und die Schatten des Totenreichs verdunkeln die Welt. In diesem Sinn wird man auch die dämonischen Mächte als Repräsentanten des dunklen Reichs auffassen können: «Die Dämonen der Städte», deren «langer Schatten» die Lichter löscht, während einer von ihnen «dem weißen Monde ... eine schwarze Larve» vorhängt; den <Krieg>, der den Mond «in der schwarzen Hand» zerdrückt, so daß «Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit» einfallen. Heym versteht sich als Zeuge dieser Macht («Wie ein dunkeler Rauch» mutet ihn sein Ingenium an), der er eine untergangsunfähige Welt unausweichlich anheimfallen sieht. Das sinnlos in sich kreisende «Ritornell des Städte-meers» wird in Erdbeben und Feuer vernichtet; hektisches und zielloses Umgetriebensein, «der Märkte runder Wirbel», erstarrt tödlich, wenn der selbstverschuldete Untergang einbricht: «Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.» («Der Krieg I») Heym beantwortet mit der Zitierung der aus dem Alten Testament bekannten Stadt die Schuldfrage nur andeutungsweise; keinesfalls warnt er. Es ist vielmehr, als setze er bestimmte Hoffnungen in die Katastrophe der gegenwärtigen Welt. Anders wird man seine Sehnsucht nach gewaltsamer Tat, nach Barrikaden, Revolution und Krieg, die das Tagebuch oft ausspricht, und die schaudervolle Lust, mit der in den Gedichten und Novellen katastrophales Schicksal gestaltet wird, kaum erklären dürfen. Die Form der Adversion stellt solche Bilder voll pathetischen Entsetzens auch syntaktisch heraus: «Aber riesig schreitet über dem Untergang / Blutiger Tage groß wie ein Schatten der Tod.» («Der Krieg II») Der scheinbare Widerspruch, in dem die affektiven Schilderungen tödlicher Katastrophen mit der eingangs aufgezeigten Lethargie steht, löst sich auf, wenn man das Fortleben der Gestorbenen, den Zustand der Welt nach Einbruch des Verhängnisses betrachtet. Im Totenreich herrschen die gleiche dämonische Langeweile und angstvolle Monotonie wie im Leben:

Und sah ein Land voll ausgespannter Öde,
Und Monde bleich, wie ein paar starre Tränen.
Man gab mir keinen Gruß zurück. Nur blöde
Sahn mich die Schatten an "mit lautem Gähnen.
Die Unterwelt, sie gleicht zu sehr der Erde.

(«Die Hölle I»)

«Die Abgeschiedenen» sind tatsächlich erneut Gefangene: «Geschoren und gekrümmt» langweilen sie sich in der Ewigkeit:

So sitzen sie hin die fallenden Stunden

Horchend hinaus, ob nicht etwas geschähe
Irgendwann über dem Rande der Mauer.

...

Ihre Angst sticht sie sehr. Wo Mauern hängen
Riesiger Schatten über ihnen bauscht.

Die Befangenheit im monotonen Kreislauf des Lebens wird im Tod nicht durchbrochen, sondern geht in völlige und unauflösliche Erstarrung über. Wie in einem plötzlich angehaltenen, stillstehenden Film erstarren Requisiten und Figuren des Heymschen Pandämoniums bei Ausbruch der Katastrophe. In einer kurzen Passage der Novelle «Der fünfte Oktober» hat diese Situation wie in einem Modell durch den bezeichnenden Vergleich mit dem mittelalterlichen Totentanz dichterische Gestalt gewonnen: «Die zerstreuten schwarzen Figuren der Massen glichen den erstarrten Pas eines düsteren Menuetts, einem Tanze des Todes, den er mit einem Male hinter sich hatte erstarren lassen, verwandelt in einen riesigen, schwarzen Steinhaufen, gebannt und erfroren von den Qualen, Säulen des Schweigens. Unzählige Lots, die die Flamme eines höllischen Gomorra in ewige Starre geschmolzen hatte.» In dem im gleichen Jahr wie die Novelle entstandenen Gedicht «Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen» (dem frühere Herausgeber zu Unrecht den Titel «Umbra vitae» gegeben hatten) wird nach dem Schicksal der Selbstmörder die Erfüllung der durch «die großen Himmelszeichen» eingangs angezeigten Unglücksprophetien geschildert:

Die Meere aber stocken. In den Wogen
Die Schiffe hängen modernd und verdrossen,
Zerstreut, und keine Strömung wird gezogen
Und aller Himmel Höfe sind verschlossen.

Die Bäume wechseln nicht die Zeiten
Und bleiben ewig tot in ihrem Ende,
Und über die verfallnen Wege spreiten
Sie hölzern ihre langen Finger-Hände.

Die scheinbar zielgerichteten Bewegungen der Schiffe und der scheinbar sinnvolle Gezeitenwechsel in der Natur erweisen sich in plötzlicher Erstarrung gleichermaßen als sinnlos. Die zeitlose öde Winterlandschaft des Lebens wird zum Totenland «im Winter weit», wie es später in der «Morgue» heißt. Das «Ende», das Sterben also, wird permanent; ein ewiger Transzensus vom Leben zum Tod, die gerade in diesem Übergang ihre korrelative Bedingtheit offenbaren, ist das Ergebnis der Katastrophe.

Sie wirkt bei Heym nie reinigend, sondern prägt dem makabren Leben das düstere Siegel der Unendlichkeit und Endgültigkeit auf. Das Leben - im Grunde immer schon und ausschließlich ein Danse macabre - stockt zwar im Tod; doch aus dem sinnlosen Kreislauf wird nur ein ebenso sinnloses Erstarren. Der Tod bringt bei Heym weder Vernichtung noch gar eine wie immer geartete Erlösung. Auf dem Hintergrund solcher Todesauffassung wächst dem durch Heine und Richard Wagner romantisch verbrämten Sujet vom Fliegenden Holländer wieder seine ausweglose Tragik zu. Auf «der Meere Einsamkeit», die Leben und Tod ungeschieden ineinander übergehen läßt, zieht der Holländer ohne Ende, vom <trüben Staub der Zeit

umflattert), seine Bahn. Wolkenberge, dunkle Wendekreise, Nacht, tote Einsamkeit, fahle Asche, harte Starre, Frost sind Leitworte des Gedichts, die alle auf den Bereich des Abgestorbenen weisen, ehe die fünfte Strophe anhebt: «Die Larve einer toten Ewigkeit / Hat sein Gesicht mit Leere übereist.» («Der fliegende Holländer», I.Fassung)

Der Mensch auf dem eintönigen Meer des Lebens in einem ewig - und das heißt ja wieder letztlich: zeitlos - andauernden Zustand zwischen Leben, das kein Leben mehr ist, und Tod, der noch kein Tod ist, gewinnt für die Weltauffassung Heyms symbolische Dignität.

Winterlandschaft und menschliches Antlitz sind einander gleich geworden; die Leere, die man immer nur in der Umwelt des jungen Dichters zu sehen gewohnt ist, bestimmt in Wirklichkeit durchaus seine Dichtung, ganz gleich ob sie sich einem Leben diesseits oder jenseits des Sterbens zuwendet. Der durch das Christentum geprägte Terminus <Ewiger Tod> erfährt hier eine bedeutsame Umstellung: nicht nur das Zeitliche ist dem Tod verfallen, sondern auch die Ewigkeit ist vom Tod geprägt.

Wie dem ewig-eintönigen Kreislauf des Lebens entspricht die Monotonie der Heymschen Verse der alles übermächtigenden tödlichen Erstarrung und erweist beide Zustände als letztlich wesensgleich. Heym hatte jenen Stillstand der Zeit erkannt, der sich ereignet, wenn die Welt in ewigem Winter erstarrt und Tod und Leben ineinander übergehen. Diese endzeitliche Situation - in der sich Hölderlins <Ewiger Augenblick> ins Negative verkehrt - drängte es ihn zu gestalten, lange bevor sie ins allgemeine Bewußtsein gehoben war. Erst nach der Erfahrung zweier Weltkriege, reichlich drei Jahrzehnte, seit Heym gewirktes Einerlei von Gebären und Tod und die Eintönigkeit des ersten und letzten Schreies zum Sonett geformt hatte, finden sich in Ernst Jüngers Tagebuch die Fragen: «Was ist Geburtsschmerz, was ist Todesschmerz bei diesem Spiel? Vielleicht sind beide identisch.» (n. April 1945)

Der Tod durchherrscht mächtig Heyms gesamte dichterische Welt, und die in sich bis ins letzte stichfeste Mythisierung und Dämonisierung dieser Welt ist aus der Vision der «schwarzen Halbinseln» jenes Reichs erwachsen, dessen Schatten der Dichter sich ununterscheidbar mit der Dunkelheit des Lebens mischen sah. Freundlichere Visionen des Totenreichs finden sich selten; sie sind ausnahmslos mit Anreden an die Geliebte verknüpft (etwa «Der Tod der Liebenden im Meer», «Der Tod der Liebenden» oder «Schwarze Visionen», «an eine imaginäre Geliebte» gerichtet) und eindeutig utopischen Charakters, während ansonsten dem Bild des Todes die Züge mythischer Fraglosigkeit und Unentgehrbarkeit eignen. In der Auffassung und Gestaltung dieses Motivs, das er selbst zuletzt als das metaphysische Zentrum seines Lebens und Dichtens rühmte, führt Heym über die um Sachlichkeit bemühte Todesdarstellung des Naturalismus ebenso entschieden hinaus wie über Sentimentalität des Jugendstils und Totenkult der Neuromantik. Also wird man Heym nicht nur im Blick auf seine den Expressionismus vorwegnehmende Metaphernsprache einen modernen Dichter nennen dürfen; vielmehr wird man auch hinsichtlich seiner eigenständigen Überwindung vorgängiger und zeitgenössischer künstlerischer Strömungen in der Gestaltung des Todesmotivs anerkennen müssen, daß er einer Grundbefindlichkeit der Moderne erstmals so schonungslos wie gültig künstlerischen Ausdruck verliehen hat, indem er Todesverfallenheit zum fast ausschließlichen Thema, den Tod zum mythischen Mittelpunkt und das aus solcher Weltauffassung resultierende Gefühl beklemmender Zeitlosigkeit und Simultaneität zum Strukturgesetz seiner Dichtung machte. Vielleicht vermag diese Tatsache zu erklären, warum ihn so verschiedene Dichter wie Herbert Eulenberg, Ernst Stadler, Gottfried Benn, Johannes R. Becher, Else Lasker-Schüler, Paul Zech, Klabund, Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal bewunderten. Denn was erst die moderne Existenzphilosophie zu denken gelehrt hat, ist bei Heym unübersehbar dichterisch vorweggenommen: daß Dasein ein Sein zum Tode ist und damit wesenhaft Angst.

Die Angst vor der Leere des Nichts sitzt allen Heymschen Figuren im Nacken; sie bleibt stets spürbar, auch wenn die permanente Anwesenheit des Tremendum in dumpfe Lethargie führt.

Atalanta oder die Angst nannte er sein letztes vollendetes Drama; und im Finale der «Morgue» hat diese Angst unvergeßliche Sprache gewonnen:

Oder - wird niemand kommen?
Und werden wir langsam zerfallen,
In dem Gelächter des Monds,
Der hoch über Wolken saust,
Zerbröckeln in Nichts,
– Daß ein Kind kann zerballen
Unsere Größe dereinst
In der dürftigen Faust?

Nach sechsundzwanzig rhythmisch straff gebauten, die immer gleiche Reimfügung streng realisierenden vierzeiligen Strophen zerfallen die verzweifelnden Schlußfragen der Toten plötzlich zu antimetrischer, astrophischer und teilweise reimloser Zusammenhanglosigkeit. Es bedurfte der Mächtigkeit des Themas, um diese Formzertrümmerung im Rahmen eines Heymschen Gedichts zu bewirken. Die starre Diktion und die erstarrte Perspektive aber, die ansonsten das Gesamtwerk bestimmen, sind zwar einerseits - wie gezeigt wurde - mit der Ichbezogenheit des Dichters gegeben, erweisen sich jedoch andererseits -wie nun rückblickend erkennbar wird - als dem Zentralmotiv des Todes angemessen.

Das Leben wird von der Grenze der Existenz her betrachtet und als hohl und leer entlarvt. Die Novellen vor allem (sämtlich erst 1911 entstanden) bestätigen solche Tendenz ausdrücklich: Heym neigte immer stärker dazu, die Welt ausschließlich durch das Medium Irre («Der Dieb», «Der Irre»), Sterbender («Jonathan», «Das Schiff») und Toter («Die Sektion») aufnehmbar zu machen. So wird auch die Bedeutung der Wir-Form, die in Heyms letzten Gedichten und Entwürfen auffällig vorherrscht, als Festlegung auf die ausweglose Perspektive des Todes und der Toten verständlich: «Selber wir waren nun Tote und blasse Gerippe», «Wir sitzen nun ewig, in weißlichen Wolken», «Die wir einsam über die Flächen schweifen». Es ist, als sei der Übergang in das < schwarze Land> des Todes vom Dichter schließlich noch selbst vorwegnehmend vollzogen worden; und das «brevi enim moriar», das der Zwanzigjährige mit gleichsam tragischer Ironie in sein Tagebuch schrieb, sollte grausam-schnelle Erfüllung finden, nachdem der Tod schon lange seine Schatten in Phantasien und Träume vorausgeworfen und mit seinen Boten die dichterische Einbildungskraft des Frühvollendeten unerbittlich heimgesucht hatte:

Was kommt ihr, weiße Falter, so oft zu mir?
Ihr toten Seelen, was flattert ihr also oft
Auf meine Hand, von euerm Flügel
Haftet dann oft ein wenig Asche.

Die ihr bei Urnen wohnt, dort wo die Träume ruhn
In ewigen Schatten gebückt, in dem dämmrigen Raum
Wie in den Gräften Fledermäuse
Die nachts entschwirren mit Gelärme.

Ich höre oft im Schlaf der Vampire Gebell
Aus trüben Mondes Waben wie Gelächter,
Und sehe tief in leeren Höhlen
Der heimatlosen Schatten Lichter.

Was ist das Leben? Eine kurze Fackel
Umgrinst von Fratzen aus dem schwarzen Dunkel
Und manche kommen schon und strecken
Die magren Hände nach der Flamme.

Was ist das Leben? Kleines Schiff in Schluchten
Vergeßner Meere. Starrer Himmel Grauen.
Oder wie nachts auf kahlen Feldern
Verlornes Mondlicht wandert und verschwindet.

Geboren am 30. Oktober 1887 im niederschlesischen Hirschberg als Sohn eines Justizbeamten. Abitur 1907 am Gymnasium zu Neuruppin, nachdem er zuvor Schulen in Gnesen, Posen und Berlin besucht hatte. Das Tagebuch - 1904 begonnen - berichtet von frühen Selbstmordplänen: der Schüler fühlte sich von der Familie, den Lehrern und den oft wechselnden Freundinnen nicht verstanden. Sein Jurastudium begann er widerwillig in Würzburg; dort war er für kurze Zeit Korpsstudent. Seit 1908 studierte er in Berlin und Jena weiter. Gewann 1910 Verbindung mit dem «Neuen Club» und dem «Neopathetischen Cabaret». In den beiden letzten Lebensjahren entstanden - nach wenig belangvollen Dramen und konventioneller Jugendlyrik - die bedeutendsten Gedichte und sämtliche Novellen. Im Januar 1911 bestand Heym das Kammergerichtsreferendarexamen, suchte aber schon bald um Beurlaubung nach, um sich ganz der Dichtung und dem Sprachstudium zu widmen. Am 10. Januar 1912 ertrank er beim Eislauf auf der Havel.

"WERKE: *Der Athener Ausfahrt*, Trauerspiel, 1907; *Der ewige Tag*, Gedichte, 1911; *Umbra vitae*, Gedichte, 1912; *Der Dieb*, Erzählungen, 1913; *Dichtungen und Schriften*, 4 Bde., hrsg. von Karl Ludwig Schneider, 1960 ff.

SEKUNDÄRLITERATUR: Helmut Greulich, *Georg Heym*, 1931; Eberhard Schulz, *Das Problem des Menschen bei Georg Heym*, Diss. Kiel 1953; Karl Ludwig Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*, 1954; Anton Regenber, *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds*, Diss. München 1961; Kurt Mautz, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, 1961; Roland Schweitzer, *Die Kunstmittel Georg Heyms*, Diss. Graz 1962; Christian Grote, *Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms*, Diss. München 1962; Erwin Loewenson, *Georg Heym oder Vom Geist des Schicksals*, 1962; Egbert Krispyn, *Georg Heym and the early expressionist era*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1964; Christoph Eykman, *Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1965; Heinz Rölleke, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, 1966.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 354-373.