

KARL RIHA:

Jakob van Hoddis

Weltende

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

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

Abdruck nach: Jakob van Hoddis: Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von Paul Pörtner. Zürich: Arche, 1958. S. 28. © 1958 by Verlags AG „Die Arche“, Zürich. *Erstdruck:* Der Demokrat. Berlin. 11.1. 1911.

„Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“

Zur zentralen Bedeutung, die dieses *Weltende-Gedicht* des Jakob van Hoddis (1887-1942) für den deutschen Frühexpressionismus vor dem Ersten Weltkrieg hatte, erinnerte Johannes R. Becher noch nach dem Zweiten Weltkrieg: „Auch die kühnste Phantasie meiner Leser würde ich überanstrengen bei dem Versuch, ihnen die Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht „Weltende“ von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wußten, wie wir sie verlassen sollten. Die“ acht Zeilen entführten uns. Immer neue Schönheiten; entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir piffen sie vor uns hin, wir gingen mit diesen acht Zeilen auf den Lippen in die Kirchen, und wir saßen, sie vor uns hinflüsternd, mit ihnen beim Radrennen. Wir riefen sie uns gegenseitig über die Straße hinweg zu wie Losungen, wir saßen mit diesen acht Zeilen beieinander, frierend und hungernd, und sprachen sie gegenseitig vor uns hin, und Kälte und Hunger waren nicht mehr. Was war geschehen? Wir kannten das Wort damals nicht: Verwandlung. [...] Alles, wovor wir sonst Angst oder gar Schrecken empfanden, hatte jede Wirkung auf uns verloren. Wir fühlten uns wie neue Menschen, wie Menschen am ersten geschichtlichen Schöpfungstag, eine neue Welt sollte mit uns beginnen, und eine Unruhe, schworen wir uns, zu stiften, daß den Bürgern Hören und Sehen vergehen sollte und sie es geradezu als eine Gnade betrachten würden, von uns in den Orkus geschickt zu werden“ (*Expressionismus*, S. 51 f.). Gottfried Benn datierte von diesem Gedicht her den Beginn der expressionistischen Literaturbewegung, und Kurt Pinthus stellte es an den Anfang seiner Anthologie *Menschheitsdämmerung*, mit der er 1919 eben der Anerkennung der expressionistischen Lyrik entscheidend Bahn brach. Erstveröffentlicht wurde es bereits am 11. Januar 1911 in der Berliner Zeitschrift *Der Demokrat*; entstanden ist es vermutlich schon Mitte 1910, mithin in zeitlicher Nähe zum Wiedererscheinen des Halleyschen Kometen im Mai des Jahres, das in ganz Europa Panikstimmung auslöste: man fürchtete, daß es beim

Durchgang der Erde durch den Schweif des Wandelsterns zu weltzerstörenden Explosionen - 'kommen würde (*Gedichte der „Menschheitsdämmerung“*, S. 66 f.). Eine solche Reduktion des Textes auf die erlebnishafte Verarbeitung eines konkreten historischen Ereignisses greift jedoch zu kurz; sie verfehlt jene sublimeren, tiefere Krisen signalisierenden Umbruchsstimmungen, die zum Ende des deutschen Kaiserreichs um sich griffen und vor allem die junge Generation erfaßten - man vergleiche dazu die Tagebücher Georg Heyms (bes. S. 164) -, und übergeht jene literarischen Traditionen, gegen die und auf die hin das *Weltende-Gedicht* des Jakob van Hoddis erst seinen extraordinären Stellenwert erhält. Neuartig ist vor allem die Bildlichkeit des Textes und die Wahrnehmungsproblematik, auf die sie verweist; ihnen gegenüber bleiben - paradox - Metrik, Reim und Strophenbau ganz im konventionellen Rahmen: „[...] der jambische Fünfheber, wo immer Jakob van Hoddis ihn verwendet, [weist] auf das Vorbild Stefan Georges zurück, der Hoddis' Werk nicht nur formal, sondern auch sprachlich entscheidend beeinflusst hat“ (*Gedichte der „Menschheitsdämmerung“*, S. 59). Die Parenthese „liest man“ in der Schlußzeile der ersten Strophe gibt dem ganzen Gedicht den Charakter eines Zeitungs-Cross-readings (zum Terminus und der Text-Praxis, die er historisch belegt, vgl. Riha), d. h. einer Montage verquer zusammengesetzter Nachrichten, die auf die Überraschungseffekte des Disparaten, ja Widersprüchlichen aus sind; doch handelt es sich um keine ausdrücklich als solche markierten Zitate aus Zeitungen. Dem Bürger vom Kopf fliegender Hut, abstürzende Dachdecker, Sturmfluten an den Meeresküsten und gebrochene Dämme etc. illustrieren zwar auf je eigene Weise das „Sturm“-Thema, wie es in der ersten Zeile der zweiten Strophe - „Der Sturm ist da“ - angeschlagen wird, dennoch bleiben sie seltsam unzusammenhängend und unstimmig im Sinne traditioneller dichterischer Komposition. Nicht unwesentlich trägt dazu der Wechsel der lyrischen Diktion in der Folge wie innerhalb der einzelnen Verszeilen bei, die mehr aneinandergereiht als wirklich integriert und zueinander in Beziehung gebracht werden bzw. in sich „gebrochen“ erscheinen; man vergleiche den Wechsel von „In allen Lüften hallt es wie Geschrei“ (2) zu „Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei“ (3) bzw. von „Der Sturm ist da“ zu „die wilden Meere hupfen“ (5). Ein hauptsächliches Mittel der Irritation sind dabei verquer eingesetzte Verben, die das katastrophale Geschehen scheinbar inadäquat kommentieren; sie lösen den apokalyptischen Ansatz - vom Inhaltlichen wie vom Stil her - ins „Spielerische“ auf. Die bedrohlichen Details werden auf Distanz gerückt und verharmlost - ein Vorgang, der ins Groteske und in den schwarzen Humor führt! Um „überlegene Distanz“, eine ironische Relativierung oder gar wirkliche Aufhebung des Schreckens, handelt es sich freilich nicht, im Gegenteil: er grimassiert nur auf eine neue und sehr viel eindringlichere Weise. Man hat in diesem Zusammenhang - quasi als Vorwegnahme im literarischen Werk - auf die Schizophrenie des Dichters hingewiesen, die 1914 ausbrach, deren erste Symptome aber schon 1912 in Erscheinung traten. Es wäre allerdings falsch, diese Krankheit allzu ausschließlich für die auffallende Disparatheit der Elemente des Gedichts verantwortlich zu machen; wahrscheinlich förderte sie nur die spezifische Empfänglichkeit für die Wahrnehmungs-Veränderungen im Zuge einer allgemeineren Ich-Dissoziation, deren Ursachen gesellschaftlicher Natur sind. Silvio Vietta hat vor allem den Einfluß der modernen Großstadt mit ihrer „Zusammendrängung“ und ihrem „schroffen Abstand“ wechselnder Bilder herauszuarbeiten versucht, wobei er sich auf einen frühen Aufsatz von Georg Simmel stützte (S. 30ff., bes. S. 34). Ein solcher Ansatz rückt den expressionistischen Reihungsstil, wie ihn van Hoddis kreierte, in eine neue Dimension und läßt überhaupt erst plausibel erscheinen, weshalb sich seine poetische Gestik zum Generations- und Epochenstil ausweiten konnte. Und hier läßt sich der Bedeutungszuwachs, den das Gedicht im Kontext und im Fortgang der zeitgenössischen Literatur erfuhr, unmittelbar anschließen. Das „neue Weltgefühl“, das mit dem *Weltende-Gedicht* Gestalt gewonnen habe, faßte Johannes R. Becher im Anschluß an das einleitend wiedergegebene Zitat als „Gefühl von der

Gleichzeitigkeit des Geschehens“ (*Expressionismus*, S. 54); dafür sei sofort auch das zündende Etikett „Simultanismus“ in Umlauf gekommen. „Simultanismus“ bzw. „Simultaneität“ war aber zu diesem Zeitpunkt schon das Signal-Stichwort der futuristischen Bewegung, die sich -unter der Führung Marinettis - bereits 1909 in Italien konstituiert hatte und in den folgenden Jahren quer durch Europa heftige Reaktionen zeitigte; der Begriff definierte sich im Manifest als „lyrische Exaltation, die bildnerische Sichtbarmachung eines neuen Absolutum“ oder als Versuch, „den Begriff des Raumes, auf den sich der Kubismus beschränkt, mit dem Begriff der Zeit zu vereinen“ (Apollonio, S. 230). Die Erscheinungen der Wirklichkeit, hieß es bereits in *Die futuristische Malerei - Technisches Manifest* von 1910, seien nichts weiter als „beharrliche Symbole der universellen Vibration“: der Raum - in seiner gewohnten Vorstellung - existiere nicht mehr, Fernstes und Nächstes schoben sich ineinander, der verschärften und vervielfältigten Sensibilität öffneten sich die „dunklen Offenbarungen mediumistischer Phänomene“. „Die vorüberfahrende Straßenbahn“, illustriert es sich im konkreten Großstadtzusammenhang, „dringt in die Häuser ein, die sich ihrerseits auf die Straßenbahn stürzen und sich mit ihr verquicken“ (Apollonio, S. 41). Nicht um eine Gleichsetzung der Gestaltungstendenzen bei van Hoddis und den Futuristen geht es dabei, auch nicht um die Feststellung eines realen Einflusses, obwohl sich über den Berliner Futuristen-Protege Herwarth Waiden, in dessen Zeitschrift *Der Sturm* die ersten Gedichte des Dichters erschienen, ein solcher Konnex herstellen ließe, sondern um eine aufschlußreiche Parallelität, bei der man die Unterschiede nicht verwischen muß. So findet sich für die eklatante Technikbegeisterung der Futuristen bei van Hoddis keine Entsprechung, wie umgekehrt der „pervertierte Jugendstil, der die Anfänge des deutschen Expressionismus kennzeichnet (so die Hauptthese von Mautz), im Futurismus ausfällt bzw. durch andere Ableitungen ersetzt wird; das hat Folgen für die spezifische Motivik, etwa die der Endzeitthematik hier und die der Kriegsbegeisterung – als „einzige Hygiene der Welt“ - dort.

Im übrigen wird die futuristische Perspektive auf das *Weltende-Gedicht* durch die direkte Aufnahme bestätigt, die van Hoddis bei den Dadaisten fand. Bereits im Züricher „Cabaret Voltaire“ gehören seine Verse zu den programmatischen Vortragsnummern, in der ersten -gleichnamigen -Publikation figurieren sie im Zusammenhang einer „ersten Synthese der modernen Kunst- und Literaturrichtungen“ -“Die Gründer des Expressionisme, Futurisme und Cubisme sind mit Beiträgen darin vertreten“ -, und noch in der Nachfolge-Institution des „Cabarets“, in der „Galerie Dada“, stehen sie an signifikanter Stelle (vgl. Ball, S. 72, 91, 150). Einen noch schlagkräftigeren Beleg liefert das *Dadaistische Manifest* von 1918, das neben den Züricher Dadaisten nun auch von den Gründern der Berliner Dada-Bewegung unterzeichnet wurde. Es fordert die Überwindung des Expressionismus, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in abstrakt-pathetische Gesten geflüchtet habe und auf eine ehrenvolle Bürgeranerkennung aus sei; statt dessen gelte es, „das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit“ einzunehmen: „Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.“ So z.B. im „simultanistischen Gedichts zu dem es heißt, es lehre „den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge“, konkret: „während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke“ (zit. nach: *Dada Berlin*, S.22f.).

Die Aktualität, die van Hoddis auf diese Weise in der fortschreitenden Kunst-Antikunst-Bewegung behält, schlägt auf die Qualität seiner Texte unmittelbar zurück: den Beginn der expressionistischen Lyrik und hier eine eigene Stilrichtung markierend, stehen sie doch verquer zu gleichzeitigen Trends dieser literarischen Richtung und vor allem zu ihrem weiteren Verlauf, ob man nun bei den magisch-mythologischen Tendenzen eines Georg Heym oder bei den pathetischen Ausprägungen ansetzt, zu deren Kennzeichnung sich die

Kurzformel „O Mensch“-Pathos eingebürgert hat. In beiden Richtungen kommt es zwar zu Annäherungen an den einprägsamen Zeilenstil des *Weltende-Gedichts*, insgesamt aber werden das sprunghafte Nebeneinander der Einzelbilder und ihr abrupter Wechsel von Vers zu Vers doch wieder aufgegeben zugunsten übergreifender Zusammenhänge, eine ins Größere anschwellende Bildeinheit vor allem, die sich auf eine und oft sogar mehrere Strophen ausdehnt. (Vgl. dazu die motivgleichen Gedichte, die Kurt Pinthus in seiner Anthologie unmittelbar auf das Weltende-Gedicht folgen läßt: Georg Heyms *Umbra Vitae* und Johannes R. Bechers *Verfall*; in: *Menschheitsdämmerung*, S. 39 ff.) Mit diesem Drang zur Rekomposition fällt aber auch die ironisch-buffoneske Auffassung des Endzeit-Geschehens, die bei van Hoddiss Faszination und Distanz grotesk aneinander bindet und im Witz löst; sie zurückzugewinnen war zum Ende des Ersten Weltkriegs, zu Beginn der Weimarer Republik nur noch gegen den etablierten Expressionismus möglich.

Zitierte Literatur: Umbro APOLLONIO : Der Futurismus. Manifeste und Dokumente. Köln 1972. - Hugo BALL: Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946. -Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. In Zusammenarb. mit Hanne Bergius hrsg. von Karl Riha. Stuttgart 1977 [u. ö.]. - Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Hrsg. von Paul Raabe. Ölten / Freiburg i. Br. 1965. - Gedichte der „Menschheitsdämmerung“. Interpretationen expressionistischer Lyrik. Mit einer Einl. von Kurt Pinthus hrsg. von Horst Denkler. München 1971. - Georg HEYM: Dichtungen und Schriften. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 3: Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg/München 1960. - Kurt MAUTZ: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Bonn 1961. - Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biogr. und Bibliogr. neu hrsg. von Kurt Pinthus. Hamburg 1959. - Karl RIHA: Cross-reading und Cross-talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971. -Silvio VIETTA / Hans-Georg KEMPER: Expressionismus. München 1975. *Weitere Literatur:* Clemens HESELHAUS: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Düsseldorf 1962. S. 300 ff. - Udo REITER: Jakob van Hoddiss. Leben und lyrisches Werk. Göppingen 1970. - Fritz RICHTER: Jakob van Hoddiss' „Weitendem In: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelm Universität zu Breslau 13 (1968) S. 313-320. - Peter RÜHMKORF: Bemerkungen zu Jakob van Hoddiss' „Weitendem In: 105 expressionistische Gedichte. Berlin [West] 1976. S. 61 f. - Hansjörg SCHNEIDER: Jakob van Hoddiss. Ein Beitrag zur Erforschung des Expressionismus. Bern 1967. - Richard SHEPPARD: Jakob van Hoddiss' Literary Remains. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 18 (1977) S. 219-270.

Gedichte und Interpretationen. Band 5. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte.
Herausgegeben von Harald Härtung. Stuttgart: Reclam, 1992
ISBN 3-15-007894-6. S. 118-125.

DIETER HOFFMANN:

JAKOB VAN HODDIS

Weltende

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

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

(v 1911)

1. Mit Armin Arnold weist Wolfgang Paulsen darauf hin, dass sich in van Hoddis' Gedicht die .Angst vor dem Halleyschen Kometen widerspiegelt. Dessen für den Mai 1910 erwartete Wiederannäherung an die Erde habe *"in weiten Kreisen des Bürgertums so etwas wie eine Panik"* ausgelöst, die *"nicht nur von der Presse, sondern auch von wissenschaftlicher Seite her weidlich ausgenutzt wurde"*.²⁹ - An welchen Stellen seines Gedichts scheint sich van Hoddis auf das Erscheinen des Kometen zu beziehen?
2. Armin Arnold hält das Gedicht, für *"eine großartige Zusammenfassung (und Verulkung) der stillen Befürchtungen, welche die Spießer im Mai 1910 hegten"*. - Begründen Sie diese Auslage anhand entsprechender Stellen aus dem Gedicht.
3. Kurz nachdem van Hoddis sein Gedicht im *Neopathetischen Cabaret* vorgetragen hatte, wurde es zu einer Art Hymne der Expressionisten. Van Hoddis' Dichterkollege Johannes R. Becher (1891-1958) schreibt hierüber in seinen Erinnerungen:

*Diese zwei Strophen, o diese acht 'Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben. (...) Immer neue Schönheiten entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir piffen sie vor uns hin, wir gingen mit diesen acht Zeilen auf den Lippen in die Kirchen, und wir saßen, sie vor uns hinflüsternd, mit ihnen beim Radrennen. Wir riefen sie uns gegenseitig über die Straße hinweg zu wie Losungen, wir saßen mit diesen acht Zeilen beieinander, frierend und hungernd, und sprachen sie gegenseitig vor uns hin, und Hunger und Kälte waren nicht mehr.*³¹

Wie erklären Sie sich diese Wirkung der Verse?

4. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Anwendung des Reihungsstils lassen sich zwischen den Gedichten von van Hoddis und Lichtenstein feststellen?
5. Vergleichen Sie van Hoddis' Gedicht mit dem gleichnamigen Werk von Else Lasker-Schüler. - Inwiefern unterscheidet es sich von diesem, worin liegen die expressionistischen Gemeinsamkeiten?

Es ist ein Weinen in der Welt,
als ob der liebe Gott gestorben war,
und der bleierne Schatten, der niederfällt,
lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen ...
Das Leben liegt in aller Herzen
wie in Särgen.

Du! wir wollen uns tief küssen ...
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
an der wir sterben müssen.³²

(v1903)

Kaum ein Begriff fasst das Wesen des literarischen Expressionismus so treffend zusammen wie das von Stadler als Titel für seinen zweiten Gedichtband gewählte Wort *Aufbruch*. Formal und inhaltlich, transitiv und intransitiv verstanden, enthält es mindestens vier zentrale Bedeutungskomponenten der expressionistischen Revolte.

Auf der inhaltlichen Ebene weist der Begriff auf das Bestreben der Expressionisten hin, die erstarrten gesellschaftlichen Strukturen 'aufzubrechen' und zugleich zu einer Befreiung von der als drückend empfundenen Abhängigkeit von den Gesetzen der Technik, die auch die sozialen Beziehungen mehr und mehr bestimmten, beizutragen (zu neuen Formen des Zusammenlebens 'aufzubrechen'). Der soziale wurde dabei in enger Verbindung mit einem individuellen Befreiungsprozess gedacht. Wie die Gesellschaft als Ganzes, so wurden auch die einzelnen Menschen in ihrer Denk- und Empfindungsweise als erstarrt angesehen. Zu den Zielen der Expressionisten gehörte es daher auch, in den Menschen die Bereitschaft zu wecken, sich wieder mehr für das Leben zu öffnen: Durch die '*aufgeschlossenen Röhren*' (ihrer Wahrnehmungskanäle) sollte die Welt - wie es in einem Gedicht von Stadler heißt³³ - wieder an ihr Herz dringen und so ihre Vereinzelung durchbrechen.

Auf der formalen Ebene meint *Aufbruch* das Aufbrechen zu neuen Ufern in der Dichtung, wobei als entscheidende Voraussetzung hierfür das Aufbrechen der bisherigen, als zu starr empfundenen Formen angesehen wird: "*Form und Riegel mußten erst zerspringen*"³⁴, sollte der Dichter von ihnen weder in seiner Wahrnehmung der Welt noch in seinem künstlerischem Ausdruck behindert werden. Zugleich wurde davon ausgegangen, dass das Freiheitsgefühl des Dichters sich nur bei einer Absage an alle formalen Bindungen dem Leser mitteilen könne. Die innere Bewegtheit von Ersterem sollte sich ohne das Hindernis formaler Zwänge auf Letzteren übertragen:

Das Wort erlebt sich selbst, und da es einen Begriff verfolgt, empfindet es sich als Bewegung: jeder Ausdruck des Bewußtseins ist Bewegung. (...) Im Anfang war Bewegung. Denn auch das Wort ist Bewegung, und im Anfang war das Wort!"

Indem sie die Bewegung als elementarstes Prinzip des Seins betonten, wollten die Expressionisten zum einen radikale Gesellschaftskritik üben: Der Starrheit der Zeit sollte die ungebremste Dynamik der Kunst entgegengestellt werden. Zum anderen wollte man sich durch die Postulierung der Bewegung als absolutes Kunstprinzip aber auch gegenüber allen bisherigen Kunstrichtungen abgrenzen. Dadurch; dass er - so Hatvani - "*die Form teilweise durch Bewegung ersetzt*" habe, habe der Expressionismus erstmals die Dichotomie von Form und Inhalt aufgelöst:

Die Bewegung ist ein Attribut des Inhalts geworden und also der Inhalt selbst)⁶

Hatvani folgert hieraus u.a., der Expressionismus müsse "*auf jede starre Definition seines Wesens verzichten*"³⁷ Dem entspricht auch, dass die Expressionisten kein theoretisches Programm für die formale Gestaltung ihrer Gedichte aufstellten, sondern ein solches als dem Wesen ihrer Kunst widersprechend ablehnten. Dass es hierdurch von der äußeren Form her vielfach gerade nicht den postulierten Bruch mit der Vergangenheit gab, wird von Edschmid offen eingeräumt, gleichzeitig aber als unbedeutend abgetan:

*Nicht das ungewohnte Formale schafft die Höhe des Kunstwerks. Nicht hierin liegt Zweck und Idee. Der Ansturm des Geistes und die brausende Wolke des Gefühls schmelzen das Kunstwerk auf einer Stufe zusammen und erst aus dieser gesiebten, geläuterten Form erhebt sich die aufsteigende Vision.*³⁸

Letztlich geht es also darum, dem innerlich und äußerlich erstarrten Leben die innere Bewegtheit des Geistes entgegenzuhalten. So stellt auch Pinthus den gemeinsamen Glauben der expressionistischen Dichter *"an die lösende, bindende Macht des menschlichen Geistes, der Idee"*, als zentrales Charakteristikum des Expressionismus heraus. Hierin zeigt sich zugleich eine weitere Bedeutung des Begriffs 'Aufbruch': Die innere Befreiung der Dichter erschien diesen untrennbar verbunden mit ihrem Aufbruch in die Welt, ihrem Ausbrechen aus der selbst gewählten Isolation. In diesem Sinne liegt für Pinthus die Gemeinsamkeit der expressionistischen Lyriker in der

*Intensität und de[m] Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung, des Ausdrucks, der Form; und diese Intensität, dieser Radikalismus zwingt die Dichter wiederum zum Kampf gegen die Menschheit der zu Ende gehenden Epoche und zur sehnsüchtigen Vorbereitung und Forderung neuer, besserer Menschheit.*³⁹

Als Träger der neuen *"lyrischen Dichtung"* hat nach Pinthus

*recht eigentlich (...) die junge Generation des letzten Jahrzehnts zu gelten (...), weil sie am schmerzlichsten an dieser Zeit litt, am wildesten klagte und mit leidenschaftlicher Inbrunst nach dem edleren, menschlicheren Menschen schrie.*⁴⁰

Wie im Jugendstil, ist demnach auch im Expressionismus der Begriffskomplex 'Jugend' von zentraler Bedeutung. Wurde jedoch dort - von einer lebensphilosophischen Basis aus - durch den emphatischen Gebrauch des Wortes gegen die Verfallssymbolik von *Décadence* und *Fin de siècle* opponiert, das Werden gegen das Vergehen gestellt, so betonten die Expressionisten mit dem Schlagwort 'Jugend' die Kraft des menschlichen Geistes, sich den starren, lebensfeindlichen Gesellschaftsstrukturen der Zeit entgegenzustemmen, und gaben ihm damit eine stärker sozial ausgerichtete Bedeutung.

JAKOB VAN HODDIS Weltende

In zwei jambischen Strophen, von denen die erste einem umschließendem Reimschema folgt, während die zweite die Verse per Kreuzreim miteinander verbindet, greift das Gedicht die im Frühjahr 1910 weit verbreitete Angst vor dem sich der Erde nähernden Halleyschen Kometen auf. Dabei spielt es einerseits direkt auf die in der Folge dieses Ereignisses erwarteten Orkane und Sturmfluten an, macht sich zugleich aber auch über die damit zusammenhängenden Befürchtungen lustig, indem es sie in der Weise einer bilanzierenden Aufzählung aneinanderreihet. Darüber hinaus werden die prophezeiten Katastrophen auch selbst in karikaturesker Weise dargestellt:

- Der brave *"Bürger"* - um dessen Verspottung es in dem Gedicht offenbar in erster Linie geht - hat (ähnlich wie auf den späteren Karikaturen von Otto Dix und George Grosz) einen *"spitzen Kopf"* (V. 1) und erscheint damit in seiner äußeren Erscheinung als ebenso realitätsfern wie die von ihm gehegten Befürchtungen.
- Die Tatsache, dass als erstes mit dem erwarteten *"Weltende"* zusammenhängendes Ereignis der Hut erwähnt wird, der dem *"Bürger"* vom Kopf fliegt (vgl. V. 1), lässt dessen Besorgtheit als kleinmütige Angst vor einem Verlust seines Hab und Guts erscheinen.
- Die Erwartung, dass die Dachdecker infolge der Wucht der von dem Kometenaufprall ausgelösten Erderschütterung abstürzen und wie irgendein brüchiger Gegenstand *'entzwei gehen'* (V. 3) würden, entspricht als solche wohl dem, was in den Zeitungen (auf deren hysterisierende Wirkung auch der Einschub in Vers 4 anzuspielen scheint) seinerzeit über dieses Ereignis verbreitet wurde. Provokant wird der Satz erst dadurch, dass er den Vergleich

zwischen Menschen und Gegenständen zu einer Darstellung von Menschen als Gegenständen verkürzt. Statt die Wucht der befürchteten Katastrophe zu betonen, wirkt der Satz so wie eine Verharmlosung derselben, zumal er sich nahtlos in den nüchternen Aufzählungsstil der anderen Sätze des Gedichts einfügt. Dies gilt analog auch für den Schlussvers des Gedichts.

- Die erwartete Sturmflut wird in dem Gedicht verniedlicht zu - an Abenteuergeschichten erinnernden - *'wilden Meeren'*, die wie tapsige Märchendrachen an Land *"hupfen"* (V. 5/6). Dadurch erscheinen auch die Prophezeiungen vom nahen *"Weltende"* selbst wie Ammenmärchen oder kindische Phantasien.
- Dass die *"meisten Menschen"* einen *"Schnupfen"* haben (V. 7), könnte man vor diesem Hintergrund zum einen - ähnlich wie Vers 1 - im Sinne einer Verspottung der hypochondrischen Ängste des *'Bürgers'* um sein Wohlbefinden verstehen. Zum anderen ließe sich der Satz aber auch als Bewertung der kursierenden Ängste in ihrer Gesamtheit deuten, so dass diese selbst wie ein *"Schnupfen"* erschienen, von dem *"die meisten Menschen"* angesteckt worden sind.

Anders als Lichtenstein, der in seinem Gedicht *Die Dämmerung* den Reihungsstil dazu nutzt, die Sinnkrise des modernen Menschen - in ihrem Gefühl des Auseinanderbrechens der Welt in disparate, nicht mehr unter einheitliche Sinnstrukturen subsumierbare Elemente - zu thematisieren (wobei die Verse sich freilich in ihrem die Welt des Bürgers karikierenden Groteskstil wiederum mit dem Gedicht von van Hoddis berühren), setzt van Hoddis diesen somit dazu ein, sich von den Ängsten des Bürgertums vor einem angeblich bevorstehenden Weltende ironisch zu distanzieren. Indem er dieses als Ende der *'Welt des Bürgers'* darstellt, führt er zugleich die enge Verwandtschaft der entsprechenden Prophezeiungen mit den Ängsten des Bürgertums vor politisch-sozialen Umwälzungen - und dem damit verbundenen Verlust ihrer materiellen Privilegien - vor Augen. Dies erklärt dann auch die Art und Weise, in der das *"Weltende"* in dem Gedicht dargestellt wird: In ihrer distanzierenden Wirkung macht sie deutlich, dass das Weltende - verstanden als Ende der Welt des Bürgers - zwar für diesen selbst eine Katastrophe darstellen mag, für andere Schichten der Bevölkerung aber eher Anlass zu Erleichterung bietet.

In seiner Akzentuierung des *'Weltendes'* unterscheidet sich das Gedicht auch deutlich von dem gleichnamigen Gedicht von Else Lasker-Schüler. Während van Hoddis die befreiende Wirkung hervorhebt, die sich aus dem Untergang der alten Strukturen - der als solcher als Voraussetzung für die Etablierung neuer Strukturen erscheint - ergeben könnte, stellt Lasker-Schülers Gedicht das Gefühl der Erstarrung (des *'bleiern Schattens'*, der auf dem Leben *Hastet"*; V. 3/4) in den Vordergrund, das der Eindruck der Unüberwindbarkeit des Bestehenden in vielen Dichtern der Zeit ausgelöst hatte.

Die Verse entfalten sich vor dem Hintergrund eines doppelten Gestorbenseins, das sich zum einen aus dem Tod Gottes (vgl. V. 2) - d.h. aus dem Verlust der alten Orientierungsmuster - und zum anderen aus der Unfähigkeit der Menschen, neue Sinnstrukturen zu schaffen, ergibt. Das insgesamt viermal (vgl. V. 2, 4, 7 und 10) angesprochene Gefühl des Gestorbenseins erscheint dementsprechend in Strophe 1 in dem Niedergang der alten Deutungsmuster begründet, während es sich in der zweiten Strophe auf die gegenwärtige Erstarrung des Lebens und in der letzten Strophe schließlich auf die Zukunft bezieht. Hierin lässt sich auch ein möglicher dialektischer Umschlag des Motivs sehen, da das *'Sterben'* an der *"Sehnsucht"* nach einer besseren Welt ja auch in dem Sinne verstanden werden kann, dass das Alte überwunden wird, um das Neue entstehen zu lassen. Darauf verweist auch der *'tiefe'* Kuss in Vers 8, der auf die expressionistische Hoffnung auf eine *'tiefere'*, wesenhaftere Verbindung der Menschen miteinander vorausdeutet. Als emotionale *'Grundfarbe'* des Gedichts erweist sich jedoch zweifellos das melancholische Gefühl von Niedergang und Ausweglosigkeit, der eine in ihrem Ziel unbestimmte Sehnsucht entgegengesetzt wird. Dagegen deutet sich in van Hoddis' Gedicht bereits der später von den Dadaisten aufgegriffene revolutionäre Schwung

und Umgestaltungswille an. Dies macht auch die euphorisierende Wirkung verständlich, die seinerzeit in expressionistischen Kreisen von diesen Versen ausging.

Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1880-1916 : vom Naturalismus bis zum Expressionismus*. Tübingen ; Basel: Francke, 2001 ISBN 3-8252-2199-7 (UTB), ISBN 3-7720-2974-4 (Francke). S. 190-193, 296-298.

WALTER HINCK:

Der Sturm ist da

DIE WILDEN MEERE HUPFEN

Jakob van Hoddis (Hans Davidsohn, 1887-1942): Weltende

Weltende, im ersten Monat des Jahres 1911 erschienen, war ein Fanal. Das Gedicht wurde zum Erkennungszeichen des Frühexpressionismus, für Johannes R. Becher wie für Gottfried Benn. Und nicht von ungefähr eröffnete Kurt Pinthus seine berühmte Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1920) mit den beiden Strophen dieses Gedichts.

WELTENDE

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

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

Ist das Gedicht ein Spiegel zeitbedingter Untergangsängste? Im Mai 1910 war der Halleysche Komet wieder erschienen, und vorausgegangen waren tatsächlich furchterregende Ankündigungen des Weltendes. Assoziationen zu solchen inzwischen widerlegten Prophezeiungen mögen zur Wirkung der Verse beigetragen haben, aber sie erklären noch nicht das enorme Echo. Autoren wie Johannes R. Becher wurden vom Gedicht *Weltende* gerade umgekehrt zu Aufbruchsstimmungen, zur Gewissheit eines Neubeginns, zum Jubel über einen „geschichtlichen Schöpfungstag“hingerissen. Das muss mit den Motiven und Bildern und mit der provozierenden lyrischen Behandlung des Themas zu tun haben. Der Anfang des Gedichts nimmt vom Sturm, den die erste Zeile der zweiten Strophe benennt, eine Wirkung vorweg, freilich eine banale: das Davonfliegen des Huts. Das eigentlich Derangierende dabei ist die groteske Verzerrung des Menschlichen, der „spitze Kopf“ des Bürgers. Das greift schon zeichnerischen Karikaturen des Bürgers in den zwanziger Jahren, etwa von George Grosz, vor. Mit dem „Geschrei“in allen Lüften, der Anspielung auf die Offenbarung Johannis, deutet sich ein apokalyptisches Ausmaß des Geschehens an. Doch kehrt der dritte Vers zum despektierlichen Ton zurück. Nicht dass Dachdecker abstürzen, ist

irritierend, sondern dass sie „entzweighen“. Kinderspielzeug, Puppen, Marionetten gehen „entzwei“. Mit der Mechanisierung des Menschlichen setzt sich wieder die Groteske durch. Das Weltende erscheint wie eine Panne, ein Betriebsunfall, wie ein Unglück in der Kinderstube. Auch die Gefahr einer Sintflut, angedeutet im Ansteigen der Flut, ist bagatellisiert; das Weltende wird an ferne Küsten, ans andere Ende der Welt verlegt, zur bloßen Zeitungsnachricht herabgestuft.

Im ersten Vers der zweiten Strophe gibt Ironie sich unverhüllt zu erkennen: im eklatanten Widerspruch zwischen der „Wildheit“ des Meeres und seiner „hupfenden“ Bewegung. In „hupfen“ setzt sich wieder die Bildlichkeit der Kinderwelt durch, die auch im Adjektiv „dick“ („dicke Dämme“) erhalten bleibt. Geradezu ad absurdum geführt wird das „Weltende“, wenn es lediglich „Schnupfen“ verursacht. Der Ernst des Ereignisses steht in keinem Verhältnis zu seinen Folgen. Das gilt auch noch für die letzte Zeile des Gedichts. Der Vorgang, dass Eisenbahnen von den Brücken stürzen, wird wieder aus der Kinderperspektive gesehen: Allenfalls Spielzeug-Eisenbahnen „fallen“ von den Brücken.

Die sarkastische Ironie des Gedichts besteht darin, dass ein fatales Ereignis zugleich beschworen und aufgehoben wird. Die Sprache unterläuft die Vorstellung von der Weltkatastrophe, bagatellisiert sie durch Parodie, Banalisierung und Übertragung ins Infantile. Spiel-Charakter der Ironie und Bildlichkeit entsprechen einander.

Geht es, worauf der Anfangsvers deutet, um das „Weltende“ der bürgerlichen Welt, deren Unwertigkeit der Dichter betont, indem er auch ihr Ende noch zur Farce stempelt? Enthüllt die Sprache die lächerliche Unzulänglichkeit einer Welt- oder Weltende-Erfahrung des Bürgers? Verscharrt sich der Dichter im ironischen Spiel Distanz zum tatsächlichen Zerbrechen einer Weltordnung? Die Reihe der Fragen ließe sich fortsetzen.

Ganz unzweifelhaft ist der Bruch mit dem traditionellen Gedicht. Im Rahmen einer konventionellen – wenn auch in der Reimanordnung variablen – Versform, dem fünffüßigen Jambus, treibt die Sprache ihr Spiel mit den Erwartungen und Vorstellungen des Lesers, enttäuscht ein überliefertes Kunstverständnis, schockiert ein auf Kunsternst eingestelltes Rezeptionsverhalten. Und folgerichtig erhält dieses Gedicht bei den Dadaisten, im Züricher *Cabaret Voltaire*, programmatische Bedeutung.

Hinck, Walter: *Stationen der deutschen Lyrik: von Luther bis in die Gegenwart: 100 Gedichte mit Interpretationen*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2000. ISBN 3-525-20810-3. S. 131–132.

HANS H. HIEBEL:

Alfred Lichtenstein (1889-1914)

*Die Dämmerung*⁴⁰

(d: 1911)

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.

Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Das Gedicht ist, wenn auch nicht ganz konsequent, dem „Reihungsstil“ (Hugo Friedrich⁴¹) entsprungen, d. h., es führt ihn überhaupt erst in die Lyrik ein. Nicht hypotaktische und konjunktionsreiche logische Beziehungen sind das Strukturprinzip, sondern das schlichte Nacheinander, doch ohne zeitliche Entwicklung und logische Homogenität, gliedert die drei Strophen in Kreuzreimen (die mit zur Komik beitragen): So konstituiert sich im Grunde ein Nebeneinander, keine temporale oder logische Abfolge. Ein Hauch Impressionismus liegt noch über dem im Präsens gehaltenen Text; doch keine Perspektivität, kein Wahrnehmungszentrum ordnet die Eindrücke zu einer Einheit, es gibt keine (aristotelische) Einheit des Ortes, und der Handlung, die Beobachtungen rafften Unterschiedlichstes und örtlich Auseinanderliegendes zu Strophen zusammen. Genau dies aber bedingt den „Reihungsstil“. Vor allem aber sind es die outrierten Metaphern, frappierenden Adjektive, unidiomatischen Fügungen, die den Rest Impressionismus in authentischen Expressionismus transformieren. Dem impressionistisch-neoromantischen Titel *Die Dämmerung* wird sogleich durch eine Ästhetik des Häßlichen, d. h. durch die skurrilen Ereignisse, unschönen Bilder, grellen Metaphern, Unglück und Tristesse implizierenden Deskriptionen widersprochen. Der Junge ist „dick“, der Himmel „bleich“, die Spaziergänger sind „lahm“, der Dichter wird „vielleicht verrückt“, am Fenster „klebt“ ein „fetter“ Mann, der Clown ist nicht bunt, sondern „grau“, der Kinderwagen „schreit“, Hunde „fluchen“. Das Motiv des schönen Knaben, eine Vorliebe der romantischen Malerei (z. B. bei Philipp Otto Runge), wird durch das Adjektiv „dick“ parodiert; das Bild vermittelt Tristheit, auch wenn der Junge „spielt“. Es ist ein einsames Spiel „mit dem Teich“, wie es in einer genialen Entstellung der erwartbaren Idiomatik („am Teich“) heißt, das einsame Spiel des unschönen Jungen „mit“ dem Wasser in die Vorstellungswelt des Rezipienten holend. Das Bild vom „ungeschminkten“, „bleichen“ Himmel führt uns mit zwei gewagten, doch treffenden Adjektiv-Metaphern die Ödnis der Situation vor Augen (sie beziehen sich wohl auf die Topoi „geschminkte Frau“ und „bleiches Gesicht“). Über die „Felder“, auf denen bei Eichendorff die „Luft geht“ und die „Ähren sacht wogen“, schleppen sich in Lichtensteins Bilderfindung bzw. Sach-Komposition - in fast grotesker Weise - zwei „Lahme“. Syntaktische Neologismen und neuartige, gesuchte, kühne Metaphern verraten kontinuierliche „logopoeietische“ Erfindungskraft, beispielsweise in den Satz-Konstruktionen „Auf lange Krücken schief herabgebückt“, der Wind hat sich im Baum „gefangen“, ein „Kinderwagen schreit“ - und in den gesuchten metaphorischen Ausdrücken: Am Fenster „klebt“ ein fetter Mann, Hunde „fluchen“. Das verblüffend unmotivierte Attribut „blond“, jeder Erwartung zuwider einem „Dichter“ zugesprochen, führt ein Maß an - fast dadaistischer - Zufälligkeit in den *per definitionem* durch Zufälligkeit und Heterogenität konstituierten) „Reihungsstil“ ein. Daß der Dichter „vielleicht verrückt“ wird, stellt die betreffende Zeile isotopisch in den Kontext von Tristesse und Unglück. Die Aussage stellt eine extrem weithergeholte, mit der Kennzeichnung „blond“ in absolut keinem logischen

Verhältnis stehende Ereignis-Erfindung (auf der Ebene der „res“) dar; auf der sprachlichen Ebene (der „verba“) kommt durch die frappierende Modalitätsangabe „vielleicht“ ein dadaistisch-komischer Effekt zustande, der mittels der Kombination mit der an Nonsens reichenden Angabe „blond“ verstärkt wird. Der < Reim „verrückt“/„gebückt“ nimmt durch sein Ausmaß an Künstlichkeit der Darstellung (sie ist die Grundbedingung komischer Distanz) dem Dargestellten Tragik und Melancholie. Weitere sprachliche Artifizialitäten erzeugen ähnliche humoristische Effekte: „Am Fenster klebt ein fetter Mann“. Öde, Langeweile, Unbeweglichkeit und Einfallslosigkeit werden durch die witzig-übertreibende Verbal-Metapher „klebt“ ausgedrückt und zugleich humoristisch übertönt; die aggressive, mitleids- und schonungslose Kennzeichnung „fett“ - Ästhetik der Häßlichkeit - provoziert durch ihren anti-lyrischen Effekt. Ein „Jüngling“ „will“ ein „weiches Weib“ besuchen, aber kann es vielleicht gar nicht (so wenig wie der Jüngling in Ehrensteins *Ausgesetzt*); die völlig ungewöhnliche (stabreimende) Attribuierung „weich“ bewirkt einmal mehr einen humoristischen Effekt - und zwar durch ihren katachretischen Stilblütencharakter, der allerdings auch treffend „Wesentliches“ zum Ausdruck bringt (das weiche Fleisch einer fülligen Frau). Die letzte Zeile vollendet die Reihung von Öde, Unglück und Elend, indem sie die Prädikate „schreien“ und „fluchen“, also Leid und Ärger, einander parallelisiert. Die witzige Metonymie, die den „Kinderwagen“ an Stelle des Kindes „schreien“ läßt, und die humoristische Metapher „fluchen“ für „bellern“ beschließen als „logopoeietische“ Erfindungen die Reihe der ins Extreme gehenden Verfremdungen. Dem zitierten Gedicht ist das folgende von van Hoddis sehr verwandt:

Jakob van Hoddis (1887-1942) (d.i. Hans Davidsohn)

*Weltende*⁴² (d: 1918)

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

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

Dieses Gedicht des angeblich schizophrenen, seiner Herkunft nach jüdischen, 1942 deportierten und auf dem Transport ermordeten Lyrikers wurde rasch zu einem Kult-Text der Expressionisten, die ihn „auswendig“ lernten.⁴³ Pinthus' Anthologie *Menschheitsdämmerung* macht die Thematisierung von Endpunkt und Neubeginn im Expressionismus mit dem ersten Text seiner Sammlung sinnfällig: Es ist *Weltende*. Das Gedicht ist - wie Lichtensteins *Dämmerung* - im Reihungsstil gehalten. Das Konstruktionsprinzip der „Simultaneität“ erlaubt es, wie Alfred Lichtenstein bemerkte, die „Unterschiede der Zeit und des Raumes [...] zu beseitigen“; Lichtenstein hielt van Hoddis für den Erfinder eines solchen „Simultanstils“⁴⁴ - dessen er sich selbst ja in *Die Dämmerung* bediente. „Die miteinander verknüpften Ereignisse stehen in keiner kohärenten Einheit zueinander, sondern suggerieren, im epischen Präsens gehalten, eine Gleichzeitigkeit, ein Nebeneinander, das erst in der quantifizierenden Summe eine Assoziation wie *Weltende* hervorruft. Jeder Vers hat, so ist für diesen Reihungsstil charakteristisch, ein neues Subjekt.“⁴⁵

Die Komik des Gedichts ist - auf Grund der humoristisch funktionalisierten Vokabeln, der skurrilen Reime, der komischen Metaphern und der gesuchten Zufälligkeiten sowie witzigen Heterogenitäten - noch stärker als die Lichtensteins. Ein frischer Wind, Vorzeichen der Katastrophen, weht, und weht dem Objekt der Satire, dem Bürger, den Hut vom „spitzen Kopf“. Diese Karikatur à la George Grosz läßt das „Weltende“ auf Grund der Harmlosigkeit dieses ‚bürgerlichen Unglücks‘ als Lächerlichkeit erscheinen. Das „Geschrei“, obgleich nur im Modus eines Vergleichs („wie“) genannt, klingt bereits bedrohlicher. Der Absturz der „Dachdecker“ bringt wirkliches Unglück, den Tod. Doch da es sich um einen Einzelfall zu handeln scheint und die Ereignis-Schilderung nur eine kleine Berufsgruppe betrifft, wird auch dieses Unglück ins Komische gewendet; die völlig unidiomatische und in kindlichem Stil gehaltene Wendung „gehn entzwei“, reimend auf „Geschrei“ und bildlich völlig unpassend („entzwei“ wird gewöhnlich nur auf Dinge bezogen), verstärkt durch ihr Maß an Künstlichkeit und Distanzierung die komische Wirkung. Es folgt eine Steigerung der Signale, die das „Weltende“ erwarten lassen: „Der Sturm ist da“. Er führt zu einer Ausweitung des Unglücks: zu Dammbürchen. Auch hier ist es wieder der naive Kindlichkeits-Stil (er prägt auch die ‚Kritzeleien‘ von George Grosz), der das Ereignis ins Lächerliche wendet: Die „dicken Dämme“ werden „zerdrückt“, die „Meere hupfen“. Obwohl das Verb „hupfen“ phanopoeietisch das plötzliche Auf und Ab der Wellen anschaulich vor Augen führt, sind seine gesuchte Metaphorik (Bälle oder Tänzerinnen „hupfen“ ...) und sein kindlicher Klang dazu angetan, das Beschriebene mit Lustigkeit zuzudecken. Der Instrumentalis des Satzes „um dicke Dämme zu zerdrücken“, dem Meer Absichten unterstellend, markiert den Gipfel des Humors. (Die zitierten Katastrophenmeldungen hat van Hoddis im übrigen Zeitungen wie dem *Berliner Tageblatt* vom Dezember 1909 entnommen.⁴⁶) Die vorletzte Zeile zieht das „Weltende“ noch einmal gänzlich ins Banale und Lächerliche herab: Die meisten Menschen „haben einen Schnupfen“. Ist also „Weltende“ rein ironisch gemeint? Als bloße Projektion bzw. Interpretation des verängstigten „Bürgers“? „die nächste sintflut wird seicht sein“⁴⁷? Berufsunfälle, Dammbürchen und Entgleisungen von Eisenbahnen sind - in gewissem Sinn - schließlich Alltäglichkeiten.

Die Schlußzeile bzw. letzte der „Reihen“ - „Eisenbahnen fallen von den Brücken“ - setzt das Bauprinzip des Gedichts in stimmiger, isotoper, gesetzmäßiger Weise fort. Erneut sind es die Imagination eines Ereignisses, eines Einzelfalles, der naive Stil („fallen von ...“), sowie Künstlichkeit und Distanzierungstechnik (schon rein perspektivisch - durch die Betrachtung aus der Ferne und die Vermeidung detailrealistischer Konkretion), die - wie in aller Komik - das Humoristische und seine Betroffenheitsvermeidung konstituieren. Die Reime - „zerdrücken/ Brücken“ und „hupfen/ Schnupfen“ - vervollkommen mit ihrer naiven Kindlichkeit den Eindruck humoristischer Skurrilität, die der ironischen Vision vom „Weltende“ eignet.

Hiebel, Hans H. *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*. Teil 1(1900-1945). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 131–141.

WALTER MUSCHG:

Kunst als bewußtes Spiel - dazu bekannten sich zuerst einige vom Futurismus Ergriffene des Berliner Kreises. Sie sind die eigentlichen Stammväter des Dadaismus und Surrealismus. Man lese das bekannte „Weltende“ von Jakob van Hoddis:

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

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

Diese zwei kleinen Strophen enthalten schon fast alles, was für den expressionistischen Stil von Kafka bis Arp und zur "Dreigroschenoper" charakteristisch ist: die freie Montage der Dinge, ihre Verwandlung in Zeichen, das kaleidoskopische Zusammenrücken von Wirklichkeitsfragmenten zu einem zwischen Ironie und apokalyptischer Angst schillernden Gleichnis der unbegreiflich gewordenen Welt. Die futuristische Splittertechnik dient hier nicht zur Glorifizierung, sondern zur Negation einer untergangreifen Wirklichkeit. Die abrupten Bildzeilen treten zu komischen Kontrasten zusammen, das Gesetz ihrer Abfolge ist die Paradoxie als Ausdruck eines schwarzen Humors. Das paradoxe Sehen ist so stark, daß es die traditionelle Form bestehen läßt und mitparodiert. Eschatologisches Grauen gibt sich als Spaß, wie oft auch bei Kafka, Barlach und in Döblins "Berlin Alexanderplatz", wie in den Harlekinaden Arps. Lyrischer Futurismus sind auch die besten Gedichte Alfred Lichtensteins, der die Dinge noch grausamer zerschneidet, ihre Reflexe noch gläserner zum Vexierbild komponiert. "Die Dämmerung":

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Der offizielle Dadaismus treibt diesen enigmatischen Groteskstil auf die äußerste Spitze. Er maskiert ihn als Schizophrenie und entdeckt in der geisteskrank scheinenden Sinnlosigkeit die einzige noch mögliche Poesie.

WALTER MUSCHG. *VON TRAKL ZU BRECHT. Dichter des Expressionismus*
MÜNCHEN: PIPER, 1961. S. 91-92.

INGO LEIB UND HERMANN STADLER:

Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht "Weltende" von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht *Zeilen* schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wußten, wie wir sie verlassen sollten.

So enthusiastisch hat Johannes R. Becher, selbst der Generation der Expressionisten zugehörig, noch 1957, ein Jahr vor seinem Tod, von einem Gedicht gesprochen, mit dem für viele Zeitgenossen der literarische Expressionismus eigentlich begann. Es erschien erstmals

im Januar 1911 in der Zeitschrift „Der Demokrat“ und machte seinen Verfasser, Jakob van Hoddis (eigentlich Hans Davidsohn, 1887-1942), Sohn eines Arztes und „verbummelter“ Student, sofort bekannt. Kurt Pinthus hat es in seiner Anthologie „Menschheitsdämmerung“ an die erste Stelle gerückt.

Weltende

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

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

Wer eine besonders revolutionäre Form erwartet hat, mag angesichts des Textes das bewundernde Pathos Bechers übertrieben finden- Metrum (fünfhebiger Jambus), Reimschema (umarmender und Kreuzreim) und Vierzeilerstrophen sind sogar besonders konventionell. Als seltsam unangemessen wird man dagegen auf den ersten Blick den Titel des Gedichts empfinden - er wirkt übertrieben, berücksichtigt man die im folgenden genannten zwar vielfach schlimmen, insgesamt aber nicht apokalyptischen Vorgänge. Zur Entstehungszeit des Textes waren Weltuntergangsstimmungen allerdings durchaus an der Tagesordnung, wurden sie in den Zeitungen breit ausgeschlachtet. 1910 hatte der Halleysche Komet wie vorausberechnet die Erdbahn gekreuzt und viele abergläubische Spekulationen über der Menschheit bevorstehende weltzerstörende Explosionen ausgelöst. Das Gedicht wirkt, als habe sich der Autor über die Erscheinungsformen der Massenhysterie lustig machen wollen, ein grimmiger Humor, eine heitere Frechheit bestimmt den Ton. Gleichzeitig scheint es die düsteren Prognosen zu bestätigen: Der Mensch hat darin die Verfügungsgewalt über die Natur und die von ihm geschaffenen Dinge, vor allem aber den Überblick verloren. Ein Hut fliegt davon, Dächer werden nicht mehr gedeckt, im gesellschaftlichen Überbau herrscht Unordnung. Fliegt dem „Bürger (...) vom spitzen Kopf der Hut“, so werden dem Schlauberger, dem Raffinierten, dem spitzfindigen Kerl (das bedeutet „Spitzkopf“ mundartlich) die Entscheidungen abgenommen. „Dachdecker (...) gehn entzwei“ wie Spielzeug, während „die wilden Meere hupfen“ wie übermütige Kinder. Die Sturmflut läßt die Dämme brechen, der Schnupfen die Nasen laufen, und gegen beides gibt es kein wirksames Mittel, trotz allem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt. Dessen Wahrzeichen waren Eisenbahnen und Brückenkonstruktionen, Symbole der Kommunikation und der Verbindung über das Trennende hinweg. Theodor Fontane hat in seiner Ballade „Die Brück´ am Tay“ (vgl. Bd. 7, S. 249-252) noch ein Eisenbahnunglück zum Anlaß genommen, um daran mit beträchtlichem sprachlichem Aufwand das Scheitern eines technikbegeisterten Optimismus an den übermächtigen Naturkräften darzustellen. „Die Eisenbahnen fallen von den Brücken“: Plural und bestimmter Artikel signalisieren hier eine beunruhigende und banal-selbstverständliche Allgegenwart solcher Katastrophen, lakonisch konstatiert in einer Zeile, ohne daß das Schicksal der betroffenen Reisenden erwähnenswert wäre: auch sie gehen wohl „entzwei“.

Eine Scherbenwelt ist es also, die der Autor hier präsentiert: Die einzelnen Wahrnehmungen, die (mit Ausnahme von Vers 5 f.) jeweils nur einen Vers umfassen, sind ohne Zusammenhang aneinandergereiht, allein der Titel verklammert sie. Für dieses Bauprinzip hat man konsequenterweise die Begriffe „Reihungs- oder Zeilenstil“ (s.a. S. 390 f.) geprägt oder von Simultangedichten gesprochen. Eine ganze Reihe anderer expressionistischer Autoren (u.a.

Paul Boldt, Max Herrmann-Neisse und vor allem Alfred Lichtenstein) haben in der Folge die Wirkung, die von derart konstruierten sprachlichen Gebilden ausgeht, in ihren eigenen Werken genutzt. Die Entwicklung dieser formalen Eigentümlichkeit - denn auch die Reihung unzusammenhängender Bilder ist natürlich ein Formprinzip — läßt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen: Verstanden hat man solche Texte als Ausdruck für eine Welt ohne Sinnmitte und ohne intakte Wertordnung, ebenso lassen sie sich als Widerspiegelung von veränderten Wahrnehmungsbedingungen auffassen, wie sie das Leben in der Großstadt dem Menschen zumutet. Letzteres würde bedeuten, daß der Dichter das, was als Beschleunigung des Lebensrhythmus und als Reizüberflutung das Bewußtsein tendenziell überlastet, als eine Flut unverbundener, voneinander isolierter, zusammenhangloser Eindrücke produktiv gestaltet hat. Schließlich kann man die besondere Form dieses Gedichts herleiten von der Art und Weise, wie Wirklichkeit in den modernen Massenmedien erscheint, als Nebeneinander von Wichtigem und Nebensächlichem; auch vom „Weltende“, „liest man“ zuerst in der Tageszeitung.

Der Autor war sich solcher Zusammenhänge völlig bewußt. In einem kleinen Zyklus von elf Gedichten mit dem Titel „Varieté“ hat er thematisiert, auf welche Weise die großstädtische Vergnügungsmaschinerie ihre wenig anspruchsvollen Konsumenten bedient. Abwechslung und Zerstreuung, gewürzt durch ständige Erotisierung des Publikums kaschieren die Schabigheit einer Veranstaltung, die aus „Nummern“ wie „Der Athlet“, „Der Humorist“, „Ballett“ (so einige Titel) besteht.

Ein Walzer rumpelt, geile Geigen kreischen;
Die Luft ist weiß vom Dunst der Zigaretten;
Es riecht nach Moschus, Schminke, Wein, nach fetten
Indianern und entblößten Weiberfleischen. (...)
(„Loge“)

Am Ende der Varietévorstellung folgt eine Filmvorführung:

Kinematograph

Der Saal wird dunkel. Und wir sehn die Schnellen
Der Ganga, Palmen, Tempel auch des Brahma,
Ein lautlos tobendes Familiendrama
Mit Lebemännern dann und Maskenbällen.

Man zückt Revolver. Eifersucht wird rege,
Herr Piefke duelliert sich ohne Kopf.
Dann zeigt man uns mit Kiepe und mit Kropf
Die Äplerin auf mächtig steilem Wege.

Es zieht ihr Pfad sich bald durch Lärchenwälder,
Bald krümmt er sich und dräuend steigt die schiefe
Felswand empor. Die Aussicht in der Tiefe
Beleben Kühe und Kartoffelfelder.

Und in den dunklen Raum - mir ins Gesicht –
Flirrt das hinein, entsetzlich! nach der Reihe!
Die Bogenlampe zischt zum Schluß nach Licht –
Wir schieben geil und gähnend uns ins Freie.

Vom Interesse der jungen Expressionisten am Film als einer möglicherweise neuen Kunstform war schon die Rede. Als Kunst erscheint dieses neue Medium bei van Hoddis aber gar nicht, eher haftet ihm noch die Aura der Kirmes und der Schaubuden an, in deren Umgebung die Kinos entstanden waren. Den allerersten Reiz der Neuheit hat jedoch das, was der "Kinematograph" bieten kann, bereits verloren. Auch er enttäuscht die Erwartungen - wie letztlich das Varieté insgesamt. Am Ende stehen Frustration und Langeweile: „Wir schieben geil und gähnend uns ins Freie.“ Offenbar ist es keine Sensation mehr, die exotische Welt Indiens - etwa die Stromschnellen des Ganges - oder die Alpen und ihre pittoresken Bewohner gezeigt zu bekommen: ein biederer Erdkundeunterricht, eben nur mit bewegten Bildern.

Bemerkenswert ist, daß das Gedicht seine formale Besonderheit, die unverbundene Reihung von Bildern, selbst benennt („- mir ins Gesicht -/Flirrt das hinein, entsetzlich! nach der Reihe!“) und unmittelbar aus den zappelnden, ruckenden, „flirrenden“ Bildern auf der Leinwand ableitet.

Jakob van Hoddis' Schicksal ist bedrückend. 1914 brach bei ihm eine schwere Schizophrenie aus, in privater Pflege und in verschiedenen Heilanstalten verbrachte er sein weiteres Leben. 1942 wurde er von den Nazis deportiert und in einem der Massenvernichtungslager in Polen ermordet.

LEIß, Ingo-STADLER, Hermann. Deutsche Literaturgeschichte Band 8: Wege in die Moderne 1890- 1918. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. ISBN 3-423-03348-7. S. 399-403.

KARL EIBL:

*„Grotesken“: Das „neue Sehen“
Weltende*

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

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

Dieses Gedicht von Jakob van Hoddis gilt als Initialzündung des expressionistischen „Zeilen“- oder „Reihenstils“. Die asyndetische, parataktische Reihung von Sätzen wird als Ausdruck einer Weltsicht interpretiert, der das Ich und die Welt in Einzelelemente zerfallen. Die beiden harmlos-konventionell gebauten Vierzeiler kontrastieren in ihrer Form mit einem Inhalt, der kein Ganzes mehr darstellen will, weil der Autor keinen integrierenden Perspektivpunkt mehr besitzt. Selbst mit dem Titel kontrastiert dieser Inhalt. Was ist das schon für ein Weltende, das sich nicht von einer Spätherbstszenerie mit Wind, abgedeckten Dächern, Sturmflut und Grippewelle unterscheidet? Es geschieht nichts Außergewöhnliches von Dachdeckern oder Eisenbahnen sind zwar bedauerlich, doch nicht eben apokalyptisch. Das Gedicht - erstmals am 11. Januar 1911 gedruckt - erhält seine eigentliche Pointe gerade aus dem, was es nicht sagt: Daß im Jahr 1910 der Halleysche Komet wiedergekehrt war und die üblichen Untergangsprognosen hervorgerufen hatte. Indem die Prophezeiungen mit den

banalen Beschwernissen eines banalen Herbstes konfrontiert werden, wird deutlich: *So*, mit Spektakel am Himmel, Sturm und Wasserflut wird das Ende der Welt sich nicht abspielen. Das Weltende, das Ende der bürgerlichen Welt nämlich, findet auf andere Weise statt - hat vielleicht sogar schon stattgefunden.

Eigentlich ist dieses Gedicht ein Solitär. Wenn es als stilbildendes Vorbild aufgenommen wird, dann entsteht grotesker Nippes, mehr nicht, weil der Bezug auf das konkrete Ereignis und damit die Pointe nicht mitübernommen werden kann. So bezeugt z. B. Heinrich F. S. Bachmair, er und Johannes R. Becher hätten „ellenlange Versgebilde“ nach dem „neopathetischen“ Vorbild gezimmert und sich kindlich amüsiert bei diesem Unfug. „Aber als noch größerer Unfug wäre es uns vorgekommen, hätten wir diese nächtlichen Elaborate nachträglich auf Papier festhalten wollen.“¹⁷ Becher selbst allerdings berichtet von einer beinahe magischen Wirkung des Gedichts, „das wir als Losung [...] unserem Sturm vorantrugen, das eine ungeheuerliche Renaissance der Menschheit einleiten sollte“.¹⁸ Die beiden Zeugnisse brauchen einander nicht auszuschließen. Was Alfred Lichtenstein oder Ernst Blaß oder auch van Hoddiss selbst in diesem Reihenstil schufen, ist entweder tatsächlich belangloser Unfug - oder aber der Zeilenstil ist nur die eben erst konventionalisierte Basis für andere Innovationen.

Das gilt z. B. für Lichtensteins Gedicht *Die Dämmerung*, das oft im Zusammenhang mit dem *Weltende* zitiert wird.

Die Dämmerung

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fatter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Erst hier verbindet sich mit dem Reihenstil jener Effekt von Absurdität, der charakteristisch für ihn wird. Lichtenstein hat sein Gedicht selbst erläutert.²⁰ Er wolle die „Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee des Gedichts f...] beseitigen“. „Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie „ideeliche“ Bilder hat.“ Ausdrücklich wehrt er sich gegen die Vorstellung, hier handle es sich um „ein sinnloses Durcheinander komischer Vorstellungen“. Es sei vielmehr die Absicht, „die Reflexe der Dinge unmittelbar [!] [...] aufzunehmen“! Was Lichtenstein intendiert, ist also gar kein grotesker Effekt, sondern eine Art Wesensschau, verwandt den gleichzeitigen Bemühungen Waldens oder der „kubistischen“ Malerei. Diese weist Lichtenstein allerdings als „Futuristenmanschepansche“ zurück, um das Privileg des „ideelichen“ Bildes der Dichtung vorbehalten zu können. Gleichwohl geht es ihm darum, daß „man *sehen* lernt“. Fast gleichzeitig wird im russischen Seitenstück zum Expressionismus, im „Russischen Formalismus“, ein ästhetisches Programm entwickelt, dessen Kernbegriffe die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ sind.²¹ Das „Groteske“ ist nicht Selbstzweck, sondern hat Funktion als Mittel des „Seltsammachens“²² einer Wirklichkeit, die

nur noch nach präformierten Schemata wahrgenommen wird und durch solches „Seltsammachen“ aus ihrer Erstarrung erlöst und zu neuer, „unmittelbarer“ Wahrnehmung freigemacht werden soll. „Groteske“, „Ironie“, „Parodie“, „Zynismus“ - solche und ähnliche Begriffe stellen sich immer wieder bei der Interpretation expressionistischer Gedichte ein. Aber damit wird nur die destruktive Seite beleuchtet. Für sich genommen und in Massenproduktion wird das tatsächlich schnell zum „Unfug“. Sieht man hingegen die Intention, „sehen“ zu lernen und zu lehren, durch „Verfremdung“ die routinierten Bahnen der Wahrnehmung zu durchbrechen, dann erweisen sich diese Destruktionsgesten als Teilstücke eines ästhetischen Prozesses durchaus produktiver Art. Landauer wie Mauthner (aber z. B. auch Hofmannsthal) hatten die Misere der Sprache darin begründet gesehen, daß die Worte pragmatische und instrumentelle Vor-Urteile enthalten und auf diese Weise die Fülle des Wirklichen nach rein praktischen Gesichtspunkten zusammenfassen und standardisieren. Werden diese Zusammenfassungen und Standardisierungen zerstört, entlarvt, so besteht die Hoffnung, daß die Fülle des Wirklichen selbst wieder sichtbar wird.

Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart / hrsg. von Walter Hinderer. - Stuttgart: Reclam, 1983. ISBN 3-15-010321-3. S. 425-427.

DIETER BREUER:

Die *vierzeilige Strophe* wird meist in der von George geprägten Form verwendet: Strophen aus fünfhebigen Jambisch" alternierenden Reimversen (Kreuzreim oder umarmender Reim). „Trübsinn“ von Georg Trakl, „Weltende“ von Jakob van Hoddis, „Die Dämmerung“ von Alfred Lichtenstein sind die bekanntesten Beispiele.

Weltende

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

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

Die feste metrische Ordnung wird von den (simultan-disparaten) Aussagen her zwar angerempelt, aber nicht „zerdrückt“. Lediglich die Strophenbildung ist gestört (männliche Versschlüsse in umarmender Reimstellung, gegen weibliche Versschlüsse im Kreuzreim).

BREUER, Dieter. Deutsche Metrik und Versgeschichte. München: Wilhelm Fink 1991². S. 322-335.

LUDVÍK KUNDERA:

Jakob van Hoddis /
Světaskon

Z měšťácké ostré Ibi se klobouk zdvih,
vzduch jak by chvěl se v pokřiku a pláči,
pádem se rozpolcují pokrývači
a potopa prý stoupá na březích.

Vichr je zde a divé moře líže
už zem a hodlá hráze provalit.
Více či méně s rýmou chodí lid.
Vlaky se řítí z mostů kamsi níže.

11. 1. 1911

Haló, je tady vichr – vichřice. Expresionismus. Ausgew. u. übers. v. Ludvík Kundera. Praha:
Čs. spisovatel, 1969. S. 41.

Konec světa

Ve větru klobouk měšťáka má strach.
Vzduchem zní cosi jako křik či pláč.
Ze střeš se s nárkem řítí pokrývač
a příliv stoupá, píšou v novinách.

Je tady bouře, moře na pevninu
se vrhlo a teď kosí hráze po stu.
Většina lidí smrká - mají rýmu.
Vlaky se hroutí z železničních mostů.

Radek Malý (Hg.). *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu.* Praha: BB/art, 2007, ISBN 978-80-7381-074-0. S. 11.