

Karl Vajda (Komárno)

Diesseits, Jenseits, Abseits. Zur Apokalyptik des Expressionismus.

Theoretische Vorüberlegungen

Welche literarischen Erscheinungsformen im allgemeinen als ‚abseits der Norm‘ zu bezeichnen seien und ob es der ausgeprägte Hang expressionistischer Lyrik zur nahezu eschatologischen Enderwartung im Konkreten denn zulasse, ihn abseits *der* oder jeglicher Norm zu verorten, ist jene theoretische Frage, die nun die folgenden Überlegungen zur Apokalyptik des Expressionismus leiten soll. Diese Frage scheint nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Norm zu fragen. Wird diese Frage gleichwohl allen wissenschaftlichen Ernstes gestellt, so fragen wir, vielleicht ungewollt, auch mit, wie es um das Verhältnis zwischen der Literaturwissenschaft und der Norm denn bestellt sei.

Die Literatur bespricht, besingt, beklagt, bezweifelt und beschwört, mitunter das Unfassbare. Die Literatur stellt vor- und dar, nicht selten das Unvorstellbare. Die Literatur führt aus- und auf, bisweilen das Unsichtbare, dann und wann das Unscheinbare. Auch setzt sie manchmal gerade das Entsetzliche auf, bringt das Unerhörte zu Gehör, spricht das Unaussprechliche aus. Sie betont und behauptet, nicht selten das Unsägliche. Literatur ist in diesem komplexen Sinne Behauptung, ja die Selbstbehauptung von Unsäglichem.

Literaturwissenschaft ist die Wissenschaft von der Literatur. Ist sie denn mitunter auch die Wissenschaft von der Selbstbehauptung des Unsäglichem, des Unerhörten und des Entsetzlichen?

Obwohl die Literaturwissenschaft nur vor knapp zweihundert Jahren ihren Platz unter der Humaniora einzunehmen und ihre Lehrstühle an den Universitäten eingerichtet zu bekommen begann, ist sie in ihrem Kern so alt wie die Philosophie selbst. Die Literaturwissenschaft geht ja auf die metaphysische Grundlegung der griechischen Klassik zurück. Sie ist mithin einem mehr als zweitausend Jahre alten Konzept verpflichtet. In ihren tiefsten und massivsten theoretischen Fundamenten gründet sie in der Poetologie des Aristoteles. Diese ist eine *ἐπιστήμη, ἐπιστήμη περὶ ποιητικῆς*. Das griechische Wort *ἐπιστήμη* heißt sowohl Erkenntnis als auch die öffentliche Bekundung und Pflege derselben. Sie meint mithin keineswegs das Verwalten von Gewusstem, das dem Unwissenden den Weg zum Wissen ebnen und ihn schließlich in den Bescheid wissenden Zustand der

Wissenschaft versetzen soll. Sie dient vielmehr dem kundigen Fragen und dem Erkennen als solchem. Sie ist somit mehr Erkenntnis als Kenntnis, kurzum mehr Erkennenschaft als Wissenschaft. Wir sind es heute gewohnt, über diese Unterschiede zur Tagesordnung eines gut funktionierenden Wissenschafts- und Universitätsbetriebs zu übergehen und unbeschwert von Wissenschaft zu sprechen. Ja, wir nehmen sogar selbst schon am Wort *Erkennenschaft* Anstoß. Solche begriffliche Haarspalterei mutet uns haarsträubend an. Von der Erkennenschaft, der das Man der Wissenschaft sogar die Berechtigung aberkennt, bis hin zur Wissenschaft führt ein denkbar langer und nicht unbeschwerlicher Weg abendländischer Wissenschaftsgeschichte. Es gilt hier diesen nicht abzuschreiten. Zweifaches muss dennoch festgehalten werden: 1.) Der Weg von der Erkennenschaft zur Wissenschaft verlangt uns nicht deshalb so viel Mühe ab, weil er etwa durch steinigtes Gelände exakter Terminologie zügig ins Hochgebirge moderner Wissenschaftlichkeit hinaufführt. Er ist vielmehr deshalb mühselig, weil er nach der Gipfelregion metaphysischer Fragen aristotelischer Dichtungslehre, unterwegs in die Niederungen des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebs, rasch an theoretischer Höhe verliert und uns auf steilster Route in die Abgründe zwingt. 2.) Wir dürfen nicht aus den Augen verlieren, dass die Tradition altgriechischer Weisheitslehre die ἐπιστήμη im Sinne der öffentlichen Bekundung und Pflege der Erkenntnis mit der Autorität des Platon als diejenige richtige Erkenntnislehre, als dasjenige Erkenntniswort (λόγος ἀληθής) definiert hat,¹ die sich bei jedem Durchdenken als unumstößlich erweist. In der Tat sind die in der griechischen Antike gründenden poetologischen Fundamente der heutigen Literaturwissenschaft so fest, dass keine noch so radikale Innovation der Literaturtheorie daran auch noch zu rühren, geschweige denn zu rütteln vermag. Literatur wird dabei seit Aristoteles als Kunst und Handwerk, mit einem Wort als τέχνη, verstanden und verständlich gemacht. Diese Kunst von Dichtern und Schriftstellern bringt in Analogie zu den anderen Handwerken Gebrauchsgegenstände, literarische Kunstwerke hervor, die aus dem Rohstoff Sprache gefertigt, jeweils in unterschiedliche Form gebracht, in materieller Unmittelbarkeit vorliegen und Wirkungen hervorrufen.² Als würde hier die moderne Literaturwissenschaft einer alten *Figura etymologica* folgen, wirken Werke auch im Deutschen. Sie sind sogar ja erst wirklich, was sie sind, wenn sie die in ihnen angelegte Funktion verwirklichen und auf den Menschen einwirken, in ihrer Seele Effekte auslösen, um sie schließlich von diesen zu läutern und in diesem gereinigten Gemütszustand aus der literarischen Wirksamkeit oder Wirklichkeit des jeweiligen literarischen Werks zu entlassen (κάθαρσις).³ Dabei legt der Dichter als Erzeuger

1 Definitiones, 414 b-c.

2 De arte poetica, 1449b 20-31.

3 Ebd., 1449b 26.

(Poet, Urheber) und Hersteller (Schriftsteller) Hand ans Werk. Dieses gelangt dabei als eine materielle Substanz in den Blick poetologischer Forschung und in die fachkundige Hand künstlerischer Schöpfungskraft. Der Poet, der Schöpfer, der Verse-, Dramen- und Eposmacher entledigt es dabei überflüssiger Stoffreste. Auch setzt er dann nötige Teile und Stoffe hinein, wie etwa der Baumeister Tore in ein Haus baut.⁴ Aus diesem hylemorphischen Literaturverständnis und der ihm zugrundeliegenden Handwerksanalogie erwächst der Literaturwissenschaft jedoch nicht nur ein technonomisches Selbstverständnis, sondern auch der Zwang, das literarische Geschehen in zwei zeitlich unterschiedliche und wesentlich verschiedene Bewandnis- und Ereignisstrukturen zu trennen, nämlich in Produktion und Rezeption. Das einzige Bindeglied ist das in beiden Phänomenalstrukturen identisch gesetzte literarische Kunstwerk, dieses Sprachgewebe, diese verbale Textilie, deren Fäden der Poet webt, damit der Empfänger sie wieder aufließt, auf dass sie endlich durchwoben werden.⁵ Da es bei der Dichtung um eine τέχνη, um ein herstellendes Handwerk geht,⁶ ist sie jedoch keineswegs nur das Geschäft des Poeten. Sie ist vielmehr ein Geschäft zwischen Produzent und Rezipient. Denn wer den Dichter als Erzeuger denkt und konkrete Literatur in eins damit als Kunstwerk versteht, muss sich auch damit abfinden, so hohe Kunst die Dichtkunst auch immer sei, den Rezipienten als Konsumenten mitverstehen zu müssen. Ist nun der Zuschauer oder Leser Abnehmer der Produkte dichterischen Handwerks, so muss er dem Dichter Sonderwünsche in Auftrag geben dürfen. Die Dichter sind in der Tat willige Handwerker. Sie gehen auf diese Wünsche eifrig ein.⁷ Welcher Handwerker könnte sich denn leisten, die Wünsche seiner Kunden in den Wind zu schlagen?

Die moderne Literaturwissenschaft beruht auf der Poetologie des Aristoteles. Sie ist Wissenschaft von der Dichtkunst als poetischem Handwerk und von poetischen Kunstwerken. Sie kategorisiert und katalogisiert alles, was im Umfeld der Literatur als Herstellungskunst in Erscheinung tritt. Die Literatur gibt sich jedoch, abseits der poetologischen Blickbahnen, als die Selbstbehauptung von Unsäglichem in Erfahrung. Das bringt die Literaturwissenschaft in die paradoxe Lage, unter anderem mehr auch das Unerhörte, das Unsägliches und das Entsetzliche der Literatur nach bestimmten kunstmäßigen Gesichtspunkten in eine plakativ-explikative Struktur bringen zu müssen. Sie wird ja dem Anspruch einer applikativen Wissenschaft erst gerecht, wenn und insofern sie die Literaturtheorie und ihre poetologischen Grundlagenkenntnisse in philologische Praxis umsetzt,

4 Ebd., 1453b 11-14.

5 Flusser, Vilém: *Kommunikologie*. Frankfurt: Fischer 1998, S. 40.

6 Poesie (ποίησις) bedeutet ja ursprünglich Herstellung, Erzeugung, Machen.

7 ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. *De arte poetica*, 1453a 34.

sie ausübt, d.h. sie zur Geltung bringt, indem sie sie operational üblich macht. Daher ist das literaturwissenschaftlich Tunliche auch das Übliche. Das Unübliche hingegen ist in der Literaturwissenschaft ein ernsthaftes Übel.⁸ Das Unübliche befolgt und beweist ja keine Regeln. Sie drängt statt des Allgemeinen das Besondere in den Blick. Somit tilgt das Unübliche nachgerade jeden epistemologischen Vorteil der Dichtung,⁹ der sie in den Augen des Aristoteles philosophisch aufgewertet und würdig gemacht hat, der Dichtungskritik des Platon entrissen zu werden und trotz der platonischen Verbannung aus dem Reich der Philosophie im Umfeld der Akademie als angebrachtes, angemessenes, kurzum normales Erkundungsfeld freigegeben zu werden.

Während das Übliche aus der Gewohnheit des Erfahrungsgemäßen abstrahiert ist und als Allgemeines gelten kann, entspringt und entspricht das Unübliche der Ausnahme. Das Unübliche verhilft dem Unregelmäßigen zur Geltung und dem nicht Gesetzmäßigen zum Durchbruch. Während das literaturwissenschaftlich Übliche die Gewähr für die normative Nachvollziehbarkeit und somit für die Wissenschaftlichkeit der philologischen Forschungspraxis ist, erweist sich das Unübliche als das Gefährliche, ja mehr noch: als Gefahr. Im Unüblichen läuft die Literaturwissenschaft ja Gefahr, den aristotelischen Boden unter ihren hylemorphischen Grundsätzen zu verlieren. In der Ausübung des Üblichen kann sie hingegen ihre Bestimmung erfüllen und zur Kundgabe von Wissenswertem, d.w.s. zur Maßgabe an die Wissenden werden. Nur so kann Literaturwissenschaft sein, wozu sie im poetologischen Grundkonzept des Aristoteles seit eh und je bestimmt ist, nämlich kunstmäßig normative Durchleuchtung eines Phänomenalbereichs, der durch eine gewisse Bewandnisganzheit (Produktion-Reproduktion, Werk-Wirkung-Wirklichkeit) durchdrungen ist.

Da Literaturwissenschaft seinem epistemologischen Auftrag gemäß das Literarische, darunter das Udenkliche, Unerhörte, Unsägliche und Entsetzliche, kurzum das schier Außerordentliche, zu ordnen hat, muss sie es ausgerechnet in eine Ordnung aufnehmen. Dies allein sichert ihr jene Normalität und Sachlichkeit, die jedem normalen Forschungsbetrieb geziemt. Allein schon dem objektivistisch gefassten Gegenstandsbegriff der Literaturwissenschaft scheint eine bemerkenswerte normative Kraft innezuwohnen.¹⁰ Noch komplexer wird die Frage der

⁸ Es ist schon bezeichnend, wenn in einer durchaus bedachtsamen, ja philosophischen Disziplin die Bezeichnung unbedenklich für etwas methodisch Richtiges steht, mithin von der Warte der Norm aus zum Lob werden konnte.

⁹ *Der arte poetica*, 1451b 5 ff.

¹⁰ Die Normativität des auf dem Grundsatz der Fiktionalität beruhenden „Literaturbegriffs“ ist unübersehbar. Aus autonomieästhetischer Sicht sollen literarische Texte fiktional, zweckfrei und polyvalent sein. Fiktionalität, Zweckfreiheit und Polyvalenz sind, anders gesagt, ebenso Wessens- wie Wertzeichen von Literatur.“ Worthmann, Friederike: *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*. Wiesbaden: Deutscher Universität-Verlag 2004, S. 34.

Normativität der Literaturwissenschaft, wenn wir jene kulturphilosophisch-anthropologischen Zusammenhänge nicht außer Acht lassen, die sich aus dem ordnenden und systematischen Grundzug der Literaturwissenschaft ergeben.¹¹

So schwer dabei universitäre Bildungs-, Publikations- und Unterrichtspflichten im Einzelnen auch immer ins Gewicht fallen, darf die literaturwissenschaftliche Norm keineswegs nur als die Erfüllung der Planvorgaben eines pflichtbewussten Wissenschafts- und Universitätsbetriebs verstanden werden. Norm besagt vielmehr, wie seit dem lateinischen Mittelalter bis in die Postmoderne hinein immer, dasselbe wie Richtschnur. Die Norm gibt der Philologie das rechte Maß zur Vermessung der inneren Dimensionen des literarischen Wissensbereichs an die Hand. Sie entscheidet über Angemessenheit und Vermessenheit jedes konkreten Forschungsansatzes. Norm regelt und ordnet.¹² Sie trennt billiges von unbilligem Ermessen und beraumt dadurch jenen Ermessensspielraum erst überhaupt an, innerhalb dessen ein ‚Pluralismus von Forschungsansätzen‘ möglich ist und der Literaturgelehrte das seinerseits Gelernte zu lehren, das Eingübte auszuüben hat. Der Norm als konsensueller Richtschnur fällt somit auch zu, jene Grenzlinie kenntlich zu machen, die es auf keinen Fall zu überschreiten gilt, um nicht der Kritik eines Faches, nämlich des gesamten Faches, preisgegeben zu werden, die innerhalb gewisser Grenzen über tunlich und verwerflich entscheidet, urteilt, ja richtet, eben mit Hilfe der Richtschnur, der Norm.

Wissenschaftsgeschichtlich kritische Zeiten sind jene, in denen diese Art Kritik nicht durch äußere Anfechtungen, etwa durch andere Disziplinen oder grundsätzlich neue Denkansätze, sondern im gewöhnlichen Tagesablauf des wissenschaftsinternen Forschungsbetriebs öfter nötig wird, weil sich die Überschreitungen der Norm enorm häufen. Die κρίσις, die Trennung, Scheidung und Auseinanderhaltung von Angemessenem und Unangemessenem, von Zweckdienlichem und Unzweckmäßigem, hält sich ja an jene Grenzlinie der Norm, die, aus welchem Grunde auch immer, obsolet geworden ist. Die Überwindung einer literaturwissenschaftlichen Krise ist daher nichts anderes als die Verschiebung, die Verlagerung der Norm.

Die Norm erweist sich somit ausgerechnet in einer Krisenzeit erst recht als ein- und umschließende Grenzlinie. Einschließen kann die Norm gleichwohl nur, weil sie in Wahrheit eine horizontale Umgrenzung ist. Sie eröffnet erst über-

¹¹ „Die Integration diversifizierter Wissensbestände in ganzheitlichen Synthesen setzt nicht nur dem Relativismus einer sich selbst genügenden Philologie scheinbar sichere Normen des Wissenswerten entgegen, sondern stellt auf drängende Fragen der kulturellen Orientierungssuche zugleich bildungsidealistische ›Ethikangebote‹ bereit.“ Klausnitzer, Ralf: Kulturen des Wissens, Wissen der Literatur. Kreuzungen auf theoretischer Ebene. In: Magerski, Christine (Hg.): Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 113.

¹² Vgl. Heidegger, Martin: Der Weg zur Sprache. In: Derselbe: Unterwegs zur Sprache. Stuttgart: Neske ¹¹1997, S. 259.

haupt jenen Horizont, in dem die Erwartungen der Normalität in Erfüllung gehen sollen. Norm und Erwartung sind in ihrer konkreten Unmittelbarkeit zwar Variablen, mithin unterliegen sie der ständigen Möglichkeit, zugunsten einer anderen Norm und einer anders gearteten Erwartung aufgegeben zu werden, allein folgt aus dem Wesen der Norm zudem, dass sie stets nur zugunsten einer anderen Norm preisgegeben werden kann. Während also Norm und normativer Horizont Variablen sind, sind Normalität und Normativität Konstanten der Literaturwissenschaft. Die Gewähr einer konkreten Norm rührt von dem Immerwähren der Normalität als ständiger Maßgebung einer Norm. Daher die ausgeprägte Neigung jeglicher Norm, sich als seit eh und je gegeben zu geben: Jeder Norm kommt es auf das Eigentliche an. Das Wesentlichste und Eigentlichste der Norm ist indessen die jedweder Norm zugrundeliegende Normalität. Diese fügt sich in ihr immerwährendes, d.h. in ihre immer neuere Normen gewährendes Anwesenheit (Beständigkeit) eigentlich in dem Augenblick erst recht, wenn eine obsolet gewordene Norm einer neuen weicht. Erst die Variabilität der Norm sichert die Konstanz der Normalität. In ihrem Verfall verfällt die Norm dem nichtend-einrichtenden Grundzug der Normativität. Die Normalität ist zugleich destruktiv und konstruktiv. Der Verfall der Norm ist also, auf das Wesen der Norm besehen, weder Zerfall noch Unfall. Er ist nur ein Vorfall, in dem der Störfall des poetologischen Forschungsbetriebs zwar auffällt, aber zugleich auch behoben wird. Die Normkrise gibt sich, ontologisch gesprochen, als beständige Fälligkeit der Norm, forschungsgeschichtlich gedacht hingegen, als Innovation in Erfahrung. Die beständige Fälligkeit der Norm ist, ontisch gedacht, die Normativität. Was sich innerhalb einer Norm, innerhalb eines bestimmten Erwartungs- und Erkenntnishorizonts befindet, nennen wir das Normale. Jenes, was uns anhält, drängt, ja mitunter zwingt, stets im Geltungsbereich der Norm zu bleiben, d.h. uns normalwissenschaftlich zu verhalten, heißt das Normative. Die Literaturwissenschaft ist eine normative Wissenschaft. Im Gegensatz zu normativen Poetiken verschafft sich die Normativität der Poetologie gleichwohl nicht in Form etwaiger Vorschriften für die Literatur Geltung. Norm und Normalität der Literaturwissenschaft beziehen sich nicht auf den Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. Sie gehören vollends zu ihrer Entelechie selbst.

Das ewige Wechselspiel variabler Norm und konstanter Normativität führt nicht nur zur Entstehung immer neuerer Methodenkonstrukte. Es konstituiert überhaupt erst die Literaturwissenschaft als solche. Dabei ist die Normalität der Philologie jenes, das uns anhält, drängt, ja mitunter zwingt, innerhalb der Norm des poetologischen Geltungsbereichs der Literaturwissenschaft zu bleiben. Im Übrigen ist uns alles freigestellt. Wir können uns unter den zahlreichen üblichen und normalen Ansätzen der Literaturtheorie für jenen einen entscheiden, der uns am meisten zusagt, d.h. am zweckdienlichsten zu sein verspricht.

Apokalyptik: das Jenseits historischer Normativität

Eschatologischen Enderwartungen sind durchaus literarische Theologeme, die nicht nur relativ späten Phasen der Religionsgeschichte entstammen, also Früchte einer langwierigen Entwicklung sind, sondern auch Ausdrücke einer Religiosität, die bereit ist, die Tempelhallen gottesdienstlich-konventioneller Liturgie mit der Zyklizität und der Berechenbarkeit ihrer nonverbalen Gleichnishandlungen hinter sich zu lassen und in die kosmischen Weiten einer monotheistisch-universalen Offenbarungsliteratur aufzubrechen, mithin gänzlich literarisch zu werden.

Die griechische Bezeichnung *Apokalypse* ist ja eine substantivische Prägung zum Zeitwort und somit zur Tätigkeit des ἀποκαλύπτειν, des enthüllenden Offenbarens. Fern ab von jedwedem Tempelbau und abseits von der Sicherheit altehrwürdiger Konventionen, gleichsam im theologischen Abseits prophetischer Einsamkeit. Im apokalyptischen Wort weicht die alte Heilsgewissheit des Regenbogens der in angstvoller Frömmigkeit hoffenden neuartigen Erwartung einer verheerenden Zeitenwende, deren vernichtende Kräfte Sünder und Gerechte gleichermaßen überraschen und überrollen. Die fromme Gewissheit des Gläubigen, der noch so fest und entschlossen auf den Tag des Jüngsten Gerichts hofft, bezieht sich ja nur auf den Eintritt des Weltendes und der damit verbundenen kollektiven Erlösung des jüdischen oder des Kirchenvolkes, nicht aber auch auf das eigene Heil, dieses bleibt in der Schweben einer bangen, mitunter zaghaften Hoffnung, die umso festeren Glaubens bedarf, je schwächer sie ist. Zeit und nähere Umstände des Weltgerichts, beispielsweise das eigene Schicksal, bleiben ja in jenem Nebelstreifen geoffenbarter Wahrheiten schweben, die aus der Ehrfurcht vor dem allmächtigen und gerechten Gott blanke Gottesfurcht werden lassen.¹³

Während Ekpyrosen und Kataklysmen als mythopoetische Grundfesten monotheistischer Religion in eine relativ frühe Phase schriftlicher oder mündlicher Offenbarung gehören und von einem göttlichen Wohlwollen zu berichten wissen, das sich durch gerechten Lebenswandel und durch Friedensopfer durchaus erwirken lässt,¹⁴ denn die Schale der Sünden schließlich doch aufzuwiegen ver-

13 „Das Anbrechen des neuen Äons ist nicht an Bedingungen geknüpft, die von den Menschen zu erfüllen sind, sondern es ereignet sich zu der von Gott bestimmten Zeit, die sein Geheimnis ist. Die Apokalyptiker bemühen sich, dieses Rätsel zu lösen und aus den Zeichen der Zeit zu errechnen, wie nahe das Ende ist.“ Bultmann, Rudolf: Geschichtsverständnis im Griechentum und Christentum. In: Derselbe: Glauben und Verstehen 4. Tübingen: Mohr 1993, S. 97.

14 Die Sintflut kommt über die Erde, weil sie voller blinder Gewalt (חמאם - Chamaß) wurde (Gen 6, 11). Noah entkommt der Gottesstrafe, weil er gerecht und fromm ist (Gen 6, 9). Nachdem Noah die Arche verlassen hat, baut er einen Altar und bringt darauf Brandopfer (עולה) dar, an denen Gott Gefallen findet und mit ihm als einzigem Vertreter der Menschheit den allerersten Bund, den Bund des Regenbogens, schließt (Gen 8, 20-9, 11).

mag, kommen Endzeiterwartungen in einer Zeit auf, in der die kollektivsingulare und universale Heilsgeschichte mit der Vorstellung der die ganze Geschichte lenkenden Gerechtigkeit Gottes fundamentaler Grundzug des Glaubens ist. Obwohl die apokalyptische Enderwartung auch einem Neuanfang nach dem erwarteten Ende entgegenhofft und entgegeneifert, auch wenn nur von dem Abschluss einer Welt, nämlich dieser Welt (עולם הזה), die Rede ist, impliziert die apokalyptische Sicht monotheistischer Frömmigkeit nie bloß eine Vollendung der universalen und kollektivsingularen Heilsgeschichte, sondern zugleich auch ihren Zusammenbruch¹⁵ eben am Ende aller Zeiten.

Das im heilsgeschichtlichen Anfang der Schöpfungsgeschichte (im Akt des Sündenfalles) so klein und kleinlich Begonnene muss dabei ins Kosmische und Universale ausgeweitet zum Ende kommen.¹⁶ Nichts wäre indessen ein größeres Missverständnis, als würden wir annehmen, die Apokalyptik gewähre mit ihrer zeitkritischen Brisanz einen neugierig-elektisierenden Blick ins Jenseits. Im Gegenteil, die apokalyptische Literatur kündigt von Künftigem, von Kommendem, in eins damit vom Verfall des Herkömmlichen und Abkünftigen. Sie kündigt eine künftige Welt, einen kommenden Äon (עולם הבא) an,¹⁷ die eben deshalb künftig und kommend heißt, weil sie diese jetzige Welt überkommt, wie den Sterbenden die Todesschmerzen überfallen. Erst in dieser Überdimensionierung des noch nicht Erlösten, des Erlösungsbdürftigen, kann das Übel und das Unheil so zügellos wüten,¹⁸ dass selbst Fromme und Gerechte in seinem Wirbel untergehen und Gottes sonst ewige und immerwährende Gerechtigkeit für einen heilsgeschichtlichen Augenblick auszusetzen droht.¹⁹ Der Abschluss der Geschichtlichkeit der vormessianistischen Zeit macht den Anschluss an die ‚kommende Welt‘ erst überhaupt möglich.

¹⁵ Vgl.: Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik. Frankfurt: Suhrkamp ⁵1993, S. 270.

¹⁶ „Der Mythologischen Vorstellung von der Geschichtswirksamkeit des adamistischen Falls entspricht auf der anderen Seite der ebenfalls mythologische Gedanke von der eschatologischen Aufhebung der Geschichte.“ Harnisch, Wolfgang: Verhängnis und Verheißung der Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 133.

¹⁷ Diese neue und abstrakte Bedeutung des hebräischen Begriffs, der in den biblischen Schichten der Sprache noch ausschließlich eine temporale Bedeutung hatte und Ewigkeit oder Weltzeit meinte, entsteht unter dem nur zu deutlichen Einfluss des hellenistischen Begriffs αἰών.

¹⁸ Vgl.: Sanhedrin 97a.

¹⁹ „Indem der geschichtliche Äon mit dem nachgeschichtlichen Zeitraums des Heils konfrontiert wird, erhält er als ganzer das Gepräge einer dem Heil vorausgehenden, von ihm bis zuletzt radikal geschiedenen Zeit des Unheils. Gemessen am künftigen Äon erscheint die gesamte ihm vorauslaufende Weltgeschichte als ein unter dem Vorzeichen des Übels stehender, vom Makel des Todes befleckter und vom Ungemach vielfältiger Leiden und Bedrängnisse erfüllter Zeitraum.“ Harnisch: Verhängnis und Verheißung, S. 133.

Wird die zuerst als religiöse Heilsgeschichte konzipierte kollektivsingulare Weltgeschichte als ein Vorgang verstanden, in dessen Mitte die zeitliche Abfolge einer als einzige gigantische Sage erzählbaren Ereignisfolge als roter Faden oder als normative goldene Richtschnur ausgespannt heilsgeschichtlichen Ursprung und weltgeschichtlichen Endpunkt verbindet, dann muss das in der Enderwartung erhoffte Weltende auf einen Punkt, einen Zeitpunkt, verweisen, der jenseits dieser Norm liegt und sich mit ihr nicht messen lässt. Ist dem nun so, dann erweist sich Apokalyptik als die radikale Absage an die geschichtliche Normativität.

Apokalyptik und Moderne

Es ist ein bekannter Geheimplatz der Literaturgeschichtsschreibung, dass der Expressionismus zu düsteren Visionen vom bevorstehenden Weltende neigt und besonders in seiner frühen Phase oft in einem „apokalyptischen Grundton“²⁰ spreche, ja dass er sogar von apokalyptischem Denken nachgerade erfüllt sei.²¹ Bereits die Überschrift der von Kurt Pinthus besorgten Anthologie expressionistischer Dichtung (*Die Menschheitsdämmerung*) bezeugt die Relevanz der Apokalyptik für den Expressionismus. Sie markiert aber auch die vordergründige Irritation, die von expressionistischer Lyrik ausging. Schon lange vor dem Ersten Weltkrieg entstehen expressionistische Gedichte, die apokalyptische Vorahnungen einer Zeitenwende zu ihrem Inhalt, manchmal sogar zu ihrem Titel haben. Im Jahre 1905, also ein knappes Jahrzehnt vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, erscheint Else Lasker-Schülers *Weltende*. Es hat folgenden Wortlaut:

Es ist ein Weinen in der Welt,
als ob der liebe Gott gestorben wär,
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.

20 Nöther, Matthias: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen: Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Wien: Böhlau 2008, S. 194.

21 Beer, Edit Judith: Die Apokalypse im Bild. In: Zwahlen, Sara Margarita (Hg.): Endzeiten – Wendezeiten. Kunsthistorische Vorlesungen. Bern: Peter Lang 2004, S. 93.

Indem wir konkrete Literatur in ihrem Wortlaut zitieren, betonen wir indessen nicht den textuellen Korpus, folglich die stets implizierte hylemorphische Analogie zwischen der Erschaffung des Menschen durch Gott und der Produktion des Kunstwerks durch den Autor. Wir betonen vielmehr das ontologische Gegenteil. Erst in ihrem Wortlaut, erst in ihrem Hörbar-Werden, mithin dadurch, dass literarisch gesprochen, gelesen und gedacht wird, entsteht Literatur. Dichtung als solche ist uns nie im Dichten, sondern stets nur im Vollzug der Rezeption zugänglich. Die althehrwürdige grammatisch-poetologische Terminologie, die sich an produktionsästhetischen Grundlehren der Handwerksanalogie orientiert und deren wir uns nun im Folgenden bedienen, darf über diese hermeneutisch-ontologische Erkenntnis nicht hinwegtäuschen.

Im Wortlaut des Gedichts klingt Nietzsches epochale Sentenz von Gottes gewaltigem und gewaltsamem Tod mit an.²² Sie verbreitet, durch den akustischen Nachdruck eines weltweiten Weinens, größte Unsicherheit. Das Weinen, das schluchzende Trauern der von Gott erschaffenen Welt beschwört eine universale Sorge um die Fortexistenz eines Weltalls, dem der Schöpfer und Erhalter verloren gegangen ist. Dieser bangenden und trauernden Sorge setzt sich, durch den Konjunktiv etwas abgeschwächt, die Liebe zwischen Frau und Mann entgegen. Sosehr sie den Erhalt der Menschheit sichert und impliziert, kann die Liebe zwischen Frau und Mann den Tod Gottes oder mindestens dessen Möglichkeit keineswegs aufwiegen. Im Gegenteil, die Liebe impliziert, ausgedrückt durch die Modalkonstruktion *sterben müssen*, Verhängnis und Tod. Auch bleibt es im Verborgenen, wo die Unvermeidlichkeit des Todes herrührt. Wären wir in solchen theologisch nicht unbelasteten Zusammenhängen zum radikal mythopoetischen Denken bereit, so müsste Gottes Tod nachgerade die Aufhebung menschlicher Sterblichkeit zur unmittelbaren Folge haben. Laut der biblischen Erzählung des Sündenfalls war es ja Gott, der über das sündig gewordene, bis dahin jedoch unsterbliche Menschenpaar den Tod durch erdgebundenes Leben verhängt hat.²³ Würden wir den Mut aufbringen, uns im Geltungsbereich der Märchenliteratur aufzuhalten, so müsste der Zauber und der Bann, so mächtig er auch immer gewesen sei, durch den Tod dessen, der ihn erwirkte oder verhängte, aufgehoben und getilgt sein. Liegt hier der Fortbestand menschlicher Sterblichkeit an unserem fehlenden Mut, das Gelesene mythopoetisch nach dem Muster der Kindheitsmärchen zu verstehen? Oder an dem Konjunktiv des irrealen Vergleichsatzes, mithin daran, dass Gott in Wahrheit doch nicht tot ist, sondern die Welt – sicher mit Grund – dem Zustand des Trauerns verfallen ist, als wäre etwa Gott gestorben? Sollten wir die erste Frage mit Ja beantworten müssen, dann wür-

22 „Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet!“ Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch Aphorismus 125 „Der tolle Mensch“ (= Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 3). Berlin: de Gruyter²1988, S. 481.

23 Vgl. Gen 3, 19.

den wir eingestehen, einem anderen, der Sterblichkeit entledigten Ausgang des Gedichtes selber im Wege zu stehen. Dann gälte es allerdings zu fragen, ob der Mensch deshalb nach wie vor, also Gottes gewaltigem und gewaltsamem Tod zum Trotz, sterben müsse, weil der Tod jede Norm, selbst die des Mythos und des Märchens überschreibt? Oder fragen wir wieder falsch und die Frage sollte vielmehr lauten, ob der Tod des Menschen jene absolute Norm sei, die sich weder aufheben noch verschieben lasse, mithin jene Norm, von der niemand mehr abseits stehen könne? Und zwar nicht einmal in der Literatur des Expressionismus? Im weiteren Verlauf des Gedichtes, oder anders gewendet: beim weiteren Durchlaufen des literarischen Spielraums dieser Dichtung, bleibt die vorhin umrissene Amphibolie aufrechterhalten. Der bleierne Schatten, der infolge der Gewissheit des bestimmten Artikels notwendig zu Gott gehört, fällt nieder und lastet dabei grabesschwer. Ist nun der Schatten Gottes grau wie Blei, weil er auf jeden Tag des menschlichen Lebens lastet und somit das denkbar Alltäglichsste ist? Oder ist Gottes Schatten im Gegenteil bleiern, weil es so zu seinem gewaltigen und gewaltsamen Tod durch die mörderische Menschheit passt? Lastet der Schatten Gottes grabesschwer, weil er nun tot ist, oder weil er trotz der Sentenz von Nietzsche sich immer noch nicht tot kriegen lässt und etwa in dem Konjunktiv irrealer Vergleichssätze ein schattenhaftes Dasein fristet?

Die zweite Strophe führt diese spannungsreiche Ambiguität weiter. Die Mehrdeutigkeit wächst dadurch sogar noch weiter, dass es sich unmöglich entscheiden lässt, ob die zweite Zeile der Strophe eine Parenthese ist. Dadurch wird wiederum die Verbindung des Optativs (*wir wollen uns näher verbergen*) mit den Herzen und den Särgen verstärkt. Das Verb *sich verbergen* könnte jüdische Grabinschriften evozieren, wobei die Verbindung der Herzen mit der Todesthematik ebenfalls stark in diese Assoziationsrichtung weist. Sie beschwört zentrale Zusammenhänge der jüdischen Trauerliturgie herauf. Der Ausdruck פה נסתר, an Grabsteinen meist in der Formel פ"נ abgekürzt, verkündet, wer im Grab ‚verborgen‘ sei. Die Erde, die den Toten birgt, und das liebende Herz, das Geborgenheit spendet, behalten den Sterblichen gleichermaßen in die Pflicht des Gedenkens ein. Im Gedenken verstorbener Angehöriger und Geliebter wird indessen der eigene Tod immer mit vorweggenommen. Die Erinnerung im Zusammenhang mit dem Tod erschließt paradoxerweise eine unabgeschlossene Zukunftsperspektive. Als würde dem Gedicht genau an dem Verbergen als solchem liegen, verhüllt der Imperativ eine Apostrophe, die Anrede des lyrischen Du. Dieses ist dem Geschlecht nach genauso unbestimmt und unbestimmbar wie das lyrische Ich selber. Der Einfachheit halber und um uns scheinbar der vorherrschenden Norm biographischer Lesart zu beugen, denken wir das lyrische Ich als Frau, das lyrische Du hingegen als Mann. Diese Rollenteilung kann sich aber auch auf die Parallele mit der biblischen Geschichte des Sündenfalls stützen. Auch dort geht die

Initiative von der Frau aus. Dieser Bezug auf den Ausgangspunkt monotheistischer Heilsgeschichte gewinnt seine Relevanz nicht zuletzt aus dem Umstand, dass es in der Apokalyptik des Expressionismus und in Nietzsches bissiger Sentenz von Gottes Tod nicht nur die Heilsgeschichte einem plötzlichen Abschluss entgegengescheudert wird, sondern gewissermaßen auch das Konzept einer kollektivsingulären Geschichte *ad finitum et absurdum* gedacht.

Das lyrische Ich gewinnt dabei dadurch eine stärkere ontologische Schärfe, dass die Literatur der Bereitschaft, uns zu identifizieren, förderlich ist. Gleichwohl geht diese literarische Identifikation gerade dadurch vor sich, dass die außerliterarische Identität einer literarischen Selbigkeit weicht und das lyrische Ich immer mehr ins Bewusstsein, ja ins Selbstbewusstsein des Rezipienten gehoben wird. Dies mag literaturontologisch darin seinen Grund haben, dass das lyrische Ich ursprünglicher wahrgenommen wird als das eigene, nicht literarische Selbst-Ich.²⁴ Nicht wir sind das lyrische Ich. (Wer sind wir schon, dass wir uns dazu vermessen könnten, das lyrische Ich zu sein?) Vielmehr wandelt sich das lyrische Ich zu dem Wir in unserer Vereinzelung als je dieser. Der Geliebte ist allem Anschein nach näher nicht bestimmt. Er scheint im Zusammenhang der Mortalitätsthematik gleichwohl der Geliebte fürs Leben zu sein. Wegen der Identifikationsoffenheit des lyrischen Du und der Offenheit literarischer Öffentlichkeit klingt in diesem Du die ganze Menschheit mit an. Wie zu Beginn der biblischen Schöpfungsgeschichte vertritt wieder ein Liebespaar die gesamte Menschheit. Der ‚endzeitliche‘ Unterschied ist jedoch, dass in dieser Vertretung die ganze Menschheit in ihrer enormen Vielzahl und Mannigfaltigkeit mitgemeint ist. Nicht erst zukünftig und potenziell, sondern gegenwärtig und dem Abschluss aller Geschichte, dem nahenden Weltende der Überschrift, nahe.

Die Anrede mit Du an sich zeugt zwar von der Möglichkeit, mit einem Anderen vertraut zu sein und das gemeinsame Glück in der Verborgenheit der Nähe und in dem Liebesglück zu suchen. Die nahende Endzeit beraubt aber die Liebe um jene Dimension ihrer Zukunft, die von Geschlecht zu Geschlecht durch die Geburt eines Kindes eröffnet wird. Der ‚tiefe Kuss‘ ist dabei ein Euphemismus und meint einen unbändigen Sexualakt, in dem das Instinktive und das Unbändige eines Liebesaktes entfesselt wird. Es überwiegt in der Tiefe des Kusses das Harmonisch-Rationale. Die Liebessehnsucht, die an die Welt pocht – ganz wie der Puls keuchender Liebe an die Adern –, zeigt sich hier von ihrer instinktiven und körperlichen Seite her, um die Liebenden schließlich wie ein inneres Feuer aufzuzehren und sie jeder Tiefe des Kusses und der Verbergung zum Trotz das Leben zu kosten.²⁵ Dadurch schafft sie einen Rahmen zwischen Gottes und der

24 Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Berlin: De Gruyter 1970, S. 345.

25 Da beide Wörter (Sehsucht und Welt) feminin sind, ist nicht eindeutig, ob sich das Relativpronomen die auf die Welt oder auf die Sehsucht bezieht. So bleibt unentscheidbar, ob der Mensch an der Sehsucht sterben muss oder an der Welt, an die die Sehsucht im Auf und Ab der Geschlechter wie ein Puls pocht.

Menschen Tod. Es bleibt indessen weiterhin zweideutig, ob der Grund der Unausweichlichkeit des Todes in uns, in unserer Sehnsucht oder in der Welt und somit letztendlich in Gottes ewiger Fügung liegt, die sich durch keinen Tod, nicht einmal durch Gottes eigenen, aufheben lässt.

Es gilt hier zudem hervorzuheben, dass die zweite Zeile der dritten Strophe die Welt als einen lebendigen Leib erleben lässt. Der Pulsschlag der Sehnsucht lässt die ganze Welt als körperlichen Innenraum des menschlichen Leibes mitpochen. Gleichsam wird in dieser Pulsmetapher die alte Dichotomie zwischen äußerer und innerer Welt, zwischen belebt und unbelebt gleichsam aufgehoben. Gleichgültig, ob hier die Welt verinnerlicht, oder die Sehnsucht des Inneren der sich Liebenden kosmisch ausgeweitet wird, die Sehnsucht pocht an diejenige Welt, in der es ein Weinen ist, als ob der liebe Gott gestorben wäre. Der Irrealis von Gottes Tod und das Sterbenmüssen der sich liebenden Menschen verknüpfen sich wieder, und zwar in der Welt. Die Welt zeigt sich nicht nur als Ort von Liebe und als Schauplatz einer sich nach und nach ihrem Ende zuneigenden Heils- und Weltgeschichte. Sie enthüllt sich auch als eine universale Sterbestätte, ja als ein kosmischer Friedhof. Liebes- und Todesgewissheit lassen sich im Abschluss des Gedichtes nicht mehr auseinanderhalten.

Der Titel und Gottes ungewisser Tod eröffnen indessen vor dem Hintergrund der exegetischen Tradition der Genesis eine weitere Interpretationsperspektive. Sie beschwört die Geschichte der Töchter des Lot herauf,²⁶ die nach der Vernichtung von Sodom und Gomorra in einer Höhle Zuflucht finden und ihren Vater betrunken machen, damit er sie im Rausch schwängert und sie auf diese Weise Kinder bekommen. Alexander Scheiber vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, die Töchter des Lot würden beim Überschreiten eines der wichtigsten Inzestverbote von der Annahme ausgehen, dass die Welt Opfer einer Ekpyrosis geworden sei und es außer ihnen keine weiteren Menschen gäbe. Es sei also die Verantwortung um den Fortbestand der Menschheit gewesen, was sie zu ihrer Tat bewogen habe.²⁷ Lesen wir die letzte Strophe als Parallele zu dieser Auslegung der biblischen Geschichte und verstehen wir das im Titel genannte Weltende nicht als unmittelbar bevorstehende Zukunft, sondern als bereits herangebrochene Gegenwart, was die apokalyptische Enderwartung nicht ausschließt, dann gewinnt die Aufforderung zur Liebe an geschichtlicher Weite und Dimension. Dann ist sie eine Handlung aus Trotz, die lebendigste Auflehnung gegen das endgültige Verlöschen der Menschheit im unausweichlichen kosmischen Massensterben am Ende der Welt.

Knappe sechs Jahre später und somit vier Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs erschien unter demselben apokalyptischen Titel ein Gedicht von Jakob van Hoddis:

²⁶ Gen 19, 30-38.

²⁷ Vgl. Scheiber, Alexander: *Lót lányai. Egy fejezet a zsidó tűzözön-képzetből.* In: Ders. *Folklor és tárgytörténet.* Budapest: Makkabi 1996, S. 20-25.

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.

Auch hier stehen apokalyptische Vorahnungen der Moderne im Mittelpunkt. Nur erklingt die Angst vor einem bevorstehenden Weltuntergang, durch populäre Zeitschriften verbreitet und zugleich auch boulevardisiert, ausgelöst durch die Wiederkehr des Halleyschen Kometen im Jahre 1910, diesmal in einem leicht ironischen Unterton.

Der Banalität der ersten Zeile, die jedoch die kritische Grundhaltung expressionistischer Literatur gegenüber dem etablierten Bürgertum recht gut trifft, folgen Sätze im ‚Simultanstil‘, mithin in einer Darstellungsweise, die raumzeitlichen und kausalen Zusammenhängen die Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit freier Assoziationen vorzieht und so der Darstellung einer vielschichtigen, disparaten Welt dient.²⁸ Das schockierende Bild der herunterstürzenden Dachdecker, dieser ersten Opfer des Größenwahns industrieller Großstädte, scheint seine Ausdrucksstärke nicht so sehr durch die präzise Wiedergabe der grauenhaften Details eines tödlichen Unfalls zu erlangen, so charakteristisch sie für den Expressionismus im Übrigen auch immer ist. Seine Expressivität erwächst vielmehr daraus, dass die Herunterstürzenden am Boden entzweispringen, als wären sie aus Glas, Ton oder ähnlichem, ja als wären sie eins mit den Dachziegeln, mit denen sie in der Höhe zeitlebens gearbeitet haben. Diese Ausdrucksweise, dieses „frühsürrealistische Spiel mit den einzelnen Details der Wirklichkeitsbeschreibung“²⁹ das außerhalb der Norm von Unfalldarstellungen ist und so denn auch alle Rezeptionserwartungen sprengt, hat zur Folge, dass die Bauarbeiter der industriellen Großstadt nicht nur als Agenten erscheinen. Indem sie am Boden nicht etwa tot liegen bleiben, sondern entzweigen, treten sie als Bauelemente jener neoterischen Stadt in Erscheinung, die sie aufbauen. Denn die hier in ihre Splitter zerberstende Welt ist eine durchaus moderne: Dass die Meeresflut steigt, über die Deiche schwappt und diese zerstört, ahnt oder weiß man nicht etwa voraus, man liest es in der Zeitung.

28 Stücheli, Peter: Das Pathos eines Postmodernen. Zu Jakob van Hoddis' Gedicht Weltende. In: Sabel, Barbara (Hg.): Der unfeste Text. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 237.

29 Wiegmann, Hermann: Und wieder lächelt die Thrakerin. Zur Geschichte des literarischen Humors. Frankfurt: Lang 2006, S. 235.

In diesem Ondit wird nicht einfach nur eine unmittelbare Art lyrischen Erlebnisses verabschiedet³⁰ und durch eine mediale ersetzt.³¹ Es ist gewiss von großer Bedeutung, dass die apokalyptischen Zeichen der Zeit nicht etwa der Prophezeiung einer offenbarten Religion entnommen werden, sondern dem Morgenblatt beim Morgenkaffee. Die literarische Versetzung des Theologems eschatologischer Literatur vergangener Zeiten in die Gegenwart lässt die Schriftrolle prophetischer Enderwartung in eine Boulevardzeitung verwandeln, was zum bald parodistischen, bald grotesken Grundton das Seine durchaus beiträgt. Von mindestens gleicher Relevanz ist jenes, was sich von Fassung zu Fassung nicht geändert hat, nämlich dass es ausgerechnet das „Man“ ist, was im früheren Wortlaut „sagt“, im späteren hingegen „liest“, ob die Flut an den Küsten steige und der Sturm schon da sei. Dieses „Man“ ist weder dieser noch jener, weder wir selbst noch einige oder gar die Summe aller. Das „Man“ ist vielmehr jenes unauffällige und näher nicht feststellbare Subjekt der Alltäglichkeit,³² das trotz oder gerade wegen seiner Unbestimmtheit und Unauffälligkeit das Alltagsdenken normiert. Dieser Norm der Alltäglichkeit des Großstadtlebens können sich nicht einmal die apokalyptischen Zeichen eines Weltendes entziehen, sie müssen sich in einen ganz normalen Zeitungsbericht verwandeln. Sie können kein Jenseits mehr markieren. Das normale und normative Großstadtleben des Man kann höchstens in sich zusammenbrechen, aber keiner kommenden Welt mehr weichen. Es setzt sich absolut und lässt normativ nichts mehr außerhalb seiner selbst zu. Zur nahenden Naturkatastrophe wird eine Tasse schwarzen Kaffees getrunken und das sie verkündende, von ihr berichtende Morgenblatt sorgfältig zusammengefaltet an die Tischkante geschoben, damit der Bürger auf die Straße hinaustreten und der Wind den Hut von seinem spitzen Kopf davontragen könne.

Die herannahende Katastrophe eines Kataklysmus ist genauso alt, wie die Stadt neu ist, die sie zu zerstören droht. In diesem Konzept des Weltendes vernichtet nicht das Zukünftige das Gegenwärtige, sondern die Wiederkünftige. Eine dreigliedrige Klimax (wilde Meere, zerdrückte Dämme und herabstürzende Eisenbahnen) wird durch eine Zeile unterbrochen, die darunter als ein kräftiges Bathos anmuten muss: „Die meisten Menschen“ haben angesichts der drohenden Katastrophe nicht etwa Angst ums Leben. Sie haben vielmehr einen Schnupfen. Es ist schon Katastrophe genug, wenn einem die Nase läuft. Dass nebenbei die Eisenbahnen von den Brücken fallen, wird nahezu als Selbstverständlichkeit modernen Lebens hingenommen. Der bestimmte Artikel im Plural anstelle des erwarteten unbestimmten im Singular, bewirkt, dass zum Regelfall,

30 Stücheli: *Das Pathos*, S. 236.

31 Das Ersetzen ist hier auch wörtlich zu verstehen. Der Wortlaut des Gedichtes wandelt sich. Das „sagt man“ der ersten Fassung ändert sich in das „liest man“ der späteren Veröffentlichungen.

32 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1986, § 27; S. 126 f.

ja zur Norm wird, was sonst als Ausnahme und als Unfall gelten müsste. Dieses Konzept eines Weltendes entzieht sich der normativen Tradition eben dadurch, dass sie die weltzerstörende Katastrophe dadurch nicht nur in ihren einzelnen Ereignissen (Eisenbahnunglück) iterativiert, sondern vor allem dadurch, dass diese Ereignisse in eine moderne, industrielle Großstadt verlegt werden und so der Anschein entsteht, als würden diese apokalyptischen Ereignisse zum gewöhnlichen Betrieb der Metropole gehören, ja als wäre die industrielle Großstadt nichts anderes als eine Fabrik, in der Apokalypsen erzeugt würden.³³ Und eben diese Iteration des Schreckens und Tragischen lässt das im Gedicht eigentlich Geschehende nicht bei bloßem Galgenhumor und einer Banalität des Schreckens³⁴ bewenden, was akribische Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Textes³⁵ auch immer ergeben und so überzeugend die normative hylemorphische Literaturwissenschaft auch immer daran gehen mag, die Entstehung des Textes mit dessen Leistung gleichzusetzen.³⁶

Die expressionistische Enderwartung erweist sich dadurch als modern, dass sie dem Bewusstsein des Endes der menschlichen Welt, ja menschlicher Weltvorstellungen schlechthin, keine Hoffnung auf die Fortsetzung in einer kommenden Welt an die Seite stellt. Die Frage, ob sich solche Hoffnung auf ein Jenseits als viel zu diesseitig oder nur als unbegründet erweist und deshalb ausbleibt, stellt das Gedicht zwar dahin, es kann sie jedoch auch nicht unterschlagen. Das Ende setzt auf jeden Fall aus einer inneren Notwendigkeit ein: Die Welt hört auf zu sein, weil sie lange schon aus den Fugen geraten und ihrem Ende entgegengeeilt ist. Nicht der Tod Gottes oder der Menschen führt dazu. Im Gedicht van Hoddis' wird das Weltende weder prophezeit noch verkündet, es wird in bestechender Schlichtheit konstatiert. Dieses Weltende ist genauso unausweichlich wie grotesk. Die Welt endet, indem auffällt, dass sie gerade auseinanderfällt.

33 Dies dürfte der Grund dafür sein, warum die normative Literaturwissenschaft hierin die Trivialisierung des Mythischen und schlechte Alltäglichkeit erblicken kann. Huber, Ottmar: *Mythos und Groteske*. Meisenheim: Hain 1979, S. 220.

34 Wiegmann: *Und wieder lächelt*, S. 235.

35 Denker, Rolf: *Hiob – oder die Schwere des Glücks*. Münster: LIT 2003, S. 69 ff.

36 „Das Thema dieses Textes, so lässt sich mit einigen guten Argumenten behaupten, ist gar nicht die Kette der durch das schlechte Wetter verursachten Unglücksfälle. Und das vom Autor mit den Informationen seines Gedichts beim Adressaten evozierte dominante ‚script‘ ist weniger ein apokalyptisches: es ist der Akt des Lesens, die Art der Wahrnehmung von Unglücksfällen im Medium von Zeitungen. Nur ein einziger Textbestandteil, ‚liest man‘, regt dazu an, alle Bestandteile des Gedichts im Zusammenhang des Szenarios von Zeitungslektüren zu verstehen, in das auch die fiktive Sprecher- und Wahrnehmungsinstanz (wie ein homodiagetischer, also an der dargestellten Welt beteiligter Erzähler) involviert ist.“ Anz, Thomas: *Jakob van Hoddis: Weltende*. In: Geier, Andrea (Hg.): *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen*. München: Fink 2011, S. 234.

Das expressionistische Spiel mit der Norm apokalyptischer, mythologischer und ganz gewiss auch mythopoetischer Literatur wird indessen nicht nur an Dichtungen globaler Enderwartung sichtbar. Die Enderwartung des vereinsamten Einzelnen macht Zusammenhänge jener Aufhebung der Normalität und zugleich der Normativität, die gewöhnlich Literatur genannt wird, vielleicht noch augenfälliger. Georg Trakl lässt am 15. Dezember 1912, mithin ebenfalls vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in *Der Brenner* ein Gedicht erscheinen, das in vielerlei Hinsicht ein beispielloses Beispiel der Normwidrigkeit darstellt.

Die Überschrift *De Profundis* eröffnet einen eindeutigen biblischen Kontext. Psalm 130, der eines der biblischen Wallfahrtslieder und zugleich der sechste Bußpsalm ist, fängt in lateinischer Übersetzung mit diesen zwei Wörtern an. Damit kündigt der Titel das Gedicht einerseits als Teil einer religiös-biblischer Tradition, andererseits als Äußerung der Bereitschaft zur Buße an. Wofür gebüßt werden soll, wird auf vier unterschiedlichen Zeitebenen entfaltet. Das Traklsche Gedicht erweist sich somit als eine der komplexesten lyrischen Offenbarungen expressionistischer Lyrik:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist –
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei ihrer Heimkehr
Fanden die Hirten den süßen Leib
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das meinen Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.

Die erste Strophe entfaltet eine Lebenswelt im späten Herbst, die Almhütten stehen schon leer: Die Hirten haben ihre Herden in die Täler hinuntergetrieben, damit sie dort überwintern. In der zweiten Strophe hingegen befinden wir uns in sommerlicher Erntezeit. Eine Waise sammelt in der Dämmerung spärliche Ähren ein. Die Zeit und die Spärlichkeit ihrer Ernte verweisen auf das in ländlichen Gegenden um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert noch geltende und biblisch verankerte³⁷ Anrecht von Witwen und Waisen, die liegen gelassenen Garben für sich einzusammeln. Die Waise tut dies in der Abenddämmerung, wo die Erntenden schon nach Hause gegangen sind, weil ihre Tätigkeit als schmähschuldig gilt. Die Strophe schließt mit einer Zeile, in der wir durch eine Prolapse erfahren, sie werde des irdischen Eheglückes nie teilhaftig. Die Prolapse widerspricht dem rein beschreibenden Grundton und wirft die eher narratologisch als lyrisch beunruhigende Frage auf, woher das lyrische Ich denn dies alles wisse. Bei einem lyrischen Ich ist ja die allwissende Perspektive epischen Erzählens von vornherein ausgeschlossen.

Die dritte Strophe schildert den Abstieg der Alpenhirten im späten Herbst. Sie finden den verwesenen Leichnam der „sanften Waisen“ im Dornenbusch. Der tote Körper wird dabei vom lyrischen Ich als „süßer Leib“ bezeichnet. Der Umstand, dass die Leiche an einem schwer zugänglichen und im Sommer, also zur Erntezeit, von außen nicht einseharen Ort vorgefunden wird, wohin sich wegen der Dornen wohl niemand aus freien Stücken hineinbegibt, lässt wieder Verdacht aufkommen.³⁸ Die Angabe des Ortes, wo die Überreste der Waisen vorgefunden werden, ist also im kriminologischen Sinne des Wortes Beweis genug für die Todesursache. Die sanfte Waise wurde ermordet und die Leiche in einem zur Sommerzeit, mithin zur Tatzeit üppigen Stachelbusch versteckt. Wie die Prolapse der zweiten Strophe bringt hier das Attribut *süß* eine Erfahrung des lyrischen Ich zum Ausdruck, die auf unmittelbarem Erlebnis beruhen muss und ihn somit als Tatverdächtigen überführt. Das Attribut kann ja unmöglich auf einem Erlebnis oder auf einer Erfahrung aus der Zeit der Auffindung des Leichnams beruhen, niemand würde eine verwesene Leiche als süß bezeichnen.

Die vierte Strophe führt in die Gegenwart der ersten Strophe zurück. Das lyrische Ich hält sich abseits, „finsternen Dörfern“ fern, und genau in der Höhe auf, wo die nun leeren Almhütten der Alpenhirten stehen. Die Einsamkeit des lyrischen Ich, das dem Titel des Gedichts zufolge aus der Tiefe äußerster Bußfer-

37 5 Mose 24, 19: „Wenn du auf deinem Acker geerntet und eine Garbe vergessen hast auf dem Acker, so sollst du nicht umkehren, sie zu holen, sondern sie soll dem Fremdling, der Waise und der Witwe zufallen, auf daß dich der Herr, dein Gott, segne in allen Werken deiner Hände.“

38 Vgl. etwa: Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 141.

tigkeit um Gottes Gnade und Vergebung ruft, erreicht dadurch ihren Höhepunkt, dass der Sprecher des Gedichts gesteht, Gottes Schweigen aus dem Brunnen des Hains getrunken zu haben. Diese Formulierung ist ein sehr komplexer und innovativer Rückgriff auf die biblische Offenbarungstradition. Laut der Schöpfungsgeschichte erzwingt Gott die Bußfertigkeit des ersten Mörders dadurch, dass er ihn auf den Mord an seinem Bruder anspricht und ihn so mit seiner Missetat konfrontiert. Dabei kommt dem Sprechen größte Bedeutung zu. Nicht nur Gott spricht Kain an. Bereits Abels vergossenes Blut, das im Hebräischen eine Synekdoche für Seele ist, „schreit“ zu Gott „von der Erde“.³⁹ Im Traklschen Gedicht hingegen enthält sich Gott der Sprache. Er verweigert das Wort. Nur sein Schweigen lässt sich aus dem Brunnen heraufholen und trinken, d.h. einverleiben, interiorisieren. Das Präteritum („*Trank ich*“) verweist auf die temporale Ebene der Tatzeit (Hochsommer) und bedeutet somit eine Rückbesinnung auf die Zeit unmittelbar nach dem Mord. Hier ist wieder einmal auf die innovative Modifizierung der biblisch-archetypischen Erzählung hinzuweisen. Während Gott in der Kainsgeschichte mit dem zu ihm schreienden und von Kain vergossenen Blut des Abel verbunden ist, verwandelt sich hier Gottes Schweigen in Brunnenwasser, das aus der Tiefe erst mühsam heraufgeholt werden muss, um getrunken zu werden. Das Moment des Trinkens weist deutliche Ähnlichkeiten mit einer anderen biblischen Geschichte auf. Nachdem das Volk unter Aarons Führung durch die Aufstellung der Statue des goldenen Kalbs gegen Gott gesündigt hat, zermalmt Moses das goldene Standbild in Pulver, vermischt es mit Wasser und lässt das Volk diesen Brei trinken.⁴⁰ Eine Gleichnishandlung, die Bußfertigkeit auf eine sehr expressive Art und Weise ausdrückt und hier wieder – stark abgewandelt – aufgegriffen wird. Als weitere Anspielung auf biblische Vorbilder lässt sich deuten, dass dem Bußfertigen „kaltes Metall“ auf die Stirn „tritt“. Das in der biblischen Erzählung zum Schutz vor irdischer Vergeltung erhaltene und gut sichtbare Kainsmal wandelt sich hier allerdings ins Gegenteil. Es geht um eine ‚kalte Brandmarkung‘, die nur vom Betroffenen selbst wahrgenommen wird, für andere jedoch unsichtbar bleibt. Auch das im Mund erlöschende Licht beschwört biblische Leseerfahrungen herauf. In seiner Berufungsvision wird Jesaja zum Propheten erwählt, indem ein mächtiger Engel angefliegen kommt und ihm mit der Zunge eine glühende Kohle vom Altar des Tempels den Mund berührt und verkündet: „Die Glut hat deine Lippen berührt. Jetzt bist du von deiner Schuld befreit, deine Sünde ist dir vergeben.“⁴¹ Bei Trakl verwandelt sich die Glut der Altarkohle in ein kaltes Licht, das sich in den Mund nehmen lässt und dort sogar erlöscht, was entweder auf eine Minderung der Versöhnungswerk der reinigenden Glut oder gar auf gänzliche Verweigerung der Vergebung hindeutet.

39 Vgl. Gen 4, 10b.

40 Vgl. Ex 32, 20.

41 Jes 6, 7.

Die letzte Strophe erzählt von der Nacht unmittelbar nach jener Abenddämmerung, in der die Waise in der zweiten Strophe noch die spärlichen Ähren einsammelte. Dass sich das lyrische Ich auf der nächtlichen Heide „starrend von Unrat“ nur „fand“, mithin dort zu Bewusstsein kam, zeugt davon, dass der Mord an der Waise in sexueller Ekstase und tobendem Wahn begangen wurde. Auch noch in die Beschreibung dieser extrem beschämenden Situation mischt sich indessen eine biblische Allusion: Neben dem Euphemismus *Unrat* findet sich auch das Syntagma *Staub der Sterne*. Dieses ergreifende Bild setzt sich genau aus jenen zwei Metaphern zusammen, mit denen Abraham verheißend wurde, zu einem großen Volk zu werden. Biblisch ist sogar die Reihenfolge: Die Anzähl der Nachfahren des Abraham werden in der Bibel zunächst mit dem Staub der Meeresküste⁴² verglichen und erst dann mit den Sternen.⁴³ Den hermeneutischen Hinweis darauf, dass „*Unrat und Staub der Sterne*“ nicht nur wegen der soeben eröffneten inneren Zusammenhänge als Euphemismus für *Sperma* gelesen werden kann oder sogar soll, legt die sprachlich älteste Schicht der biblischen Literaturtradition nahe. Im hebräischen Original ist der *Terminus technicus* für Nachkommen – wie im Griechischen oder im Ungarischen sonst auch (vgl. σπέρμα, bzw. *mag* → *magzat*) – das Wort für Samen (זרע). Diese biblische Parallele wird durch die Abschlusszeilen bekräftigt und erweitert. Sie beschwören Mosis Berufungsszene⁴⁴ herauf. Während sich jedoch in der biblischen Erzählung von dem Dornenbusch heraus Gott in eindeutigen Weisungen offenbart, erscheinen in dem entsprechenden Traklschen Bild nur Engel, die gleichwohl nicht sprechen, sondern klingen. Sie sind nicht aus Fleisch und Federn, sondern aus Kristallen. Ihre Offenbarung lässt sich zwar hören, aber auf ihren Sinn hin nicht mehr deuten. In der letzten Zeile verleiht das Iterativadverb *wieder* der Unverständlichkeit dieser neuen nonverbalen Revelation eine bedrückende Kraft. Je nachdem, ob die Erscheinung der Engel mit dem Sexualmord und der ihn begleitenden Ekstase und Bewusstlosigkeit verbunden und als krankhafte Halluzination verstanden oder aber als ernstzunehmendes Mythologem, bzw. Theologem gedeutet wird, besteht das jeweils Bedrückende in Unterschiedlichem. Im ersteren Fall hätten wir es mit immer häufiger werdenden Wahnvorstellungen zu tun, im zweiten jedoch mit einer dringenden Revelationsabsicht der Engel, die das, was ihnen zur Offenbarung in Auftrag gegeben wurde, dem lyrischen Ich zwar sehr wohl anvertrauen wollen, es aber nicht können, weil sie dazu nicht (mehr) recht beschaffen sind. Wer zur Annahme des Letzteren neigt, müsste in dem Abschlussbild der kristallinen Engel eine Traklsche Abwandlung der Nietzscheschen Sentenz von Gottes gewaltigem und gewaltsamem Tod erblicken. Gott sei zwar nicht tot,

42 Gen 13, 16.

43 Gen 15, 5.

44 Ex 3, 1-12.

aber er würde sich nicht mehr in einer den Menschen verständlichen Art offenbaren. Dieser Offenbarung könne sich der Mensch auch nicht mehr durch Gaben und Gnadenerweis nähern, sondern durch die Verinnerlichung einer Mitteilung, deren nur teilhaftig wird, wer das Schweigen Gottes trinkt, das Licht Gottes im Mund erlöschen lässt. Und Lustmörder ist.

Vielleicht diese konsequent durchgespielte Ignoranz ‚der Normen lyrischer Stoffgestaltung‘ und der innere Drang, dem Titel gerecht zu werden, hat zur Folge, dass für die hylemorphisch normative Literaturforschung in diesem Gedicht weder eine sofort zugängliche inhaltliche Kohärenz vorliegt⁴⁵ noch eine Entfaltung des lyrischen Ich mehr sein kann, der poetische Fortgang hingegen verfällt und sich nur darin konsequent zeigt, dass er aus den „in sich und an sich“ diffusen und nicht selten enigmatischen Objekten und bildlichen Übertragungen eine einheitliche Erscheinung aufbaut, die die literaturwissenschaftliche Norm am liebsten als „erinnerte Stimmung“ normieren möchte.⁴⁶ Dabei scheint auch durcheinanderzugeraten, was im hylemorphischen Konstrukt das lyrische Ich leisten soll und was der Autor selbst zu bewerkstelligen hat.⁴⁷ Spätestens an diesem Punkt wäre es an der Zeit, unsere Ausgangsfrage umzudrehen und zu fragen: Welche literaturwissenschaftlichen Normen denn ‚abseits der Literatur‘ stehen?

45 Hammer, Anette: Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten Psalm I und De profundis II. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 300.

46 Sorg, Bernhard: Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen: Niemeyer 1984, S. 130.

47 „Daraus läßt sich schließen, daß das lyrische Ich in der intertextuellen Auseinandersetzung mit Psalm dessen Schwierigkeiten zu vermeiden sucht: Der Überladenheit von Psalm, die mit seiner ausgesprochenen Länge und der Vielzahl an Bezugnahmeobjekten zusammenhängt, setzt es in einem neuen Ansatz die Mittel von Verkürzung, Verdichtung und Konzentration entgegen.“ Hammer: Lyrikinterpretation, S. 301.

