

„[...] erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag.“
Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

vorgelegt von
Angelika Zawodny

aus Köln

Köln, 1999

INHALT

1.	EINLEITUNG	4
1.1.	Apokalypse und Expressionismus im Zeichen der Moderne	4
1.2.	Das Thema 'Weltende' in der Literatur des Expressionismus: Positionen der Forschung....	10
1.3.	Zielsetzungen und methodisches Vorgehen der vorliegenden Arbeit.....	25
2.	TRADITIONELLE UND NEGATIVE APOKALYPTIK	34
2.1.	Der unterschiedliche Gebrauch der Begriffsfelder	34
2.2.	Jüdische und christliche Apokalypik	37
2.2.1.	Die wissenschaftliche Terminologie: 'Apokalypse' und 'Apokalypik'	37
2.2.2.	Strukturelle und inhaltliche Merkmale apokalypischer Texte	38
2.2.3.	Die Textbasis der Apokalypik	43
2.2.3.1.	Das Buch Daniel	45
2.2.3.2.	Die Offenbarung des Johannes	54
2.3.	Apokalypik - ein Krisenphänomen mit Trostfunktion.....	64
2.4.	Apokalypik als Teil einer universalgeschichtlichen Eschatologie	67
2.5.	Die archetypische Disposition apokalypischer Muster und ihre besondere Eignung für Adaptationen	69
2.6.	Die Variante der Moderne: negative Apokalypik.....	72
3.	DIE SÄKULARISIERUNG DER APOKALYPTIK.....	76
3.1.	Spuren der säkularisierten Apokalypse	76
3.2.	Mittelalter und frühe Neuzeit	78
3.3.	Die Wende der Aufklärung.....	84
3.4.	Vom 19. ins 20. Jahrhundert	89
3.4.1.	Die marxistische Apokalypse	93
3.4.2.	Erlösung vom Untergang durch Wagners "Kunstwerk der Zukunft"	97
3.4.3.	Nietzsches Beitrag zu modernen Untergangsvisionen.....	102
3.4.4.	Kulminationspunkt Jahrhundertwende.....	112
3.5.	Die Eigenarten der säkularisierten Apokalypik in der Moderne	114

4.	STILELEMENTE DER APOKALYPSE IN EXPRESSIONISTISCHER ÄSTHETIK.....	121
4.1.	Die Ähnlichkeit der Stilmittel in traditionellen apokalyptischen und expressionistischen Texten	121
4.2.	Abkehr von der konventionellen Grammatik	123
4.3.	Abstraktion durch ungewöhnliche Bildersprache	131
4.4.	Die Bedeutung der visionären Schau	139
4.5.	Theorie und Praxis: Der mit den stilistischen Innovationen verbundene Wirkungsanspruch	143
5.	MOTIVGRUPPEN DER APOKALYPSE UND IHRE ERSCHEINUNGSFORMEN IN EXPRESSIONISTISCHEN GEDICHTEN ...	151
5.1.	Die Zusammenstellung der Motivgruppen.....	151
5.2.	Singuläre biblische Apokalypsemotive	158
5.3.	Naturkatastrophen	179
5.4.	Kosmisches Inferno	194
5.5.	Dämonische Gestalten.....	215
5.5.1.	Tiere	217
5.5.2.	Dämonen.....	230
5.6.	Aggression und Krieg.....	244
5.7.	Zerstörung des Lebensraums.....	256
5.8.	Siechtum und Tod	270
5.8.1.	Physische und psychische Deformationen	271
5.8.2.	Sterben, Tod und Todessehnsucht.....	281
5.9.	Verfremdungen der Kategorien Raum und Zeit	292
5.9.1.	Raumerfahrung.....	295
5.9.2.	Zeiterfahrung	301
5.9.3.	Erstarrung und Auflösung.....	304
5.9.4.	Kreislauf und zielloses Umherirren.....	318
5.10.	Atmosphärische Elemente	322
5.10.1.	Licht- und Farbmataphern.....	323
5.10.2.	Tages- und Jahreszeiten.....	336
5.10.3.	Akustische Eindrücke.....	345
5.11.	Die expressionistischen Modifikationen des apokalyptischen Motivrepertoires	355
5.11.1.	Die Anreicherung traditioneller Motivgruppen durch historisch neue Erfahrungen.....	356
5.11.2.	Zusätzliche Motivgruppen	360
5.11.3.	Stilistische Besonderheiten der apokalyptischen Motive des Expressionismus	362
5.11.4.	Innovationen der Moderne als Elemente eines apokalyptischen Synkretismus.....	366

6.	DIE ZENTRALEN INHALTSELEMENTE DER EXPRESSIONISTISCHEN APOKALYPSEN	368
6.1.	Basisstrukturen traditioneller apokalyptischer Vorstellungswelt und inhaltliche Neuerungen.....	368
6.2.	Basiselemente apokalyptischer Vorstellungswelt in expressionistischen Gedichten.....	369
6.2.1.	Degenerationserscheinungen als Krisensymptome	369
6.2.2.	Determinismus und Naherwartung	376
6.2.3.	Universalismus	380
6.2.4.	Dualismus.....	387
6.2.5.	Trostaspekt.....	396
6.2.6.	Individualismus.....	400
6.3.	Inhaltliche Neuerungen in den expressionistischen Apokalypsen	405
6.3.1.	Die Apokalypse ohne Gott.....	405
6.3.2.	Negative Apokalyptik	419
6.3.3.	Der säkularisierte neue Äon	425
6.3.4.	Inhaltliche Füllungen des Topos vom Weltuntergang	435
7.	INTERPRETATIONEN NEGATIVER APOKALYPSEN	443
7.1.	Ausgangspunkt der expressionistischen Untergangsvisionen: Jakob van Hoddis' "Weltende". Ein Fall für die Psychoanalyse?	443
7.2.	Die Sehnsucht nach dem Ende dieser Welt: Georg Heyms "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..."	460
7.3.	Eine Spiegelung des erlebten Weltuntergangs: Georg Trakls "Grodek"	480
7.4.	Weltuntergang als Auslöschen der göttlichen Schöpfung: Franz Werfels "Zweifel"	498
8.	INTERPRETATIONEN ZWEIPHASIGER APOKALYPSEN	507
8.1.	Ein Aufruf, das unsagbare Andere zu erschaffen: Walter Rheiners "Wehe! Auf!"	507
8.2.	Der paradisische Staat der Zukunft als eine Schöpfung des apokalyptischen Dichters: Johannes R. Bechers "Die neue Welt"	521
9.	SCHLUSSBETRACHTUNG: DIE GEFÄHRLICHKEIT APOKALYPTISCHER VISIONEN.....	542
10.	QUELLENACHWEISE DER GEDICHTE.....	546
11.	LITERATURVERZEICHNIS.....	559
11.1.	Quellen.....	559
11.2.	Darstellungen	563

1. EINLEITUNG*

1.1. Apokalypse und Expressionismus im Zeichen der Moderne

Die Apokalypse "gehört zu unserem ideologischen Handgepäck. Sie ist ein Aphrodisiakum. Sie ist ein Angsttraum. Sie ist eine Ware wie jede andere. [...] Sie tritt uns in allen möglichen Gestalten und Verkleidungen entgegen, als warnender Zeigefinger und als wissenschaftliche Prognose, als kollektive Fiktion und als sektiererischer Weckruf, als Produkt der Unterhaltungsindustrie, als Aberglauben, als Trivialmythos, als Vexierbild, als Kick, als Jux, als Projektion. Sie ist allgegenwärtig, aber nicht 'wirklich': eine zweite Realität, ein Bild, das wir uns machen, eine unaufhörliche Produktion unserer Phantasie, die Katastrophe im Kopf." (Hans Magnus Enzensberger: Apokalypse heute, S. 85.)

Die Welt geht unter - es lebe der Weltuntergang! Wieder einmal stehen wir, kurz vor der Jahrtausendwende, vor dem obskuren Phänomen, daß eine äußerst bedrohliche Prognose an Bedeutung gewinnt, indem sie als fesselndes Medienspektakel zelebriert und kollektiv mit einer zwischen resignativem Fatalismus und aufgeregter Sensationslust schwankenden Haltung goutiert wird. Der numerische Umbruch im kalendarischen System verheißt weithin den Untergang eines alten Äons.¹ Dementsprechend werden in den Medien seit nahezu zwei Dekaden gehäuft Anzeichen für ein bevorstehendes Ende registriert: 'Tschernobyl' lautet in diesem Zusammenhang der moderne Name des Sterns "Wermut"² aus der Johannesoffenbarung; Ozonloch, globale Umweltverseuchung oder die Wetterphänomene des 'El Niño' deuten auf einen ökologischen Supergau; in Zeiten vermeintlicher Beherrschung der Krankheiten durch die Medizin lassen Seuchen wie AIDS oder BSE

* Das Zitat im Titel der vorl. Arbeit stammt aus Paul Zechs Gedicht „Die neue Bergpredigt“. (- In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 230-233, hier S. 232.)

¹ Zu der Eigenart von Datumsgrenzen, Endzeitgefühle auszulösen, vgl. Schwartz: Zeitenwende - Weltenende?

² Vgl. Off. 8,10f.

den vierten apokalyptischen Reiter³ auferstehen; die Fernsehsender werben um Einschaltquoten mit der Verbreitung astronomischer Spekulationen zum wahrscheinlichen Ende dieses Planeten durch eine Kollision mit Kometen aus dem All; und politische Katastrophen wie der Golfkrieg oder die Jugoslawien-Krise scheinen als modernes "Harmagedon"⁴ die in der Bibel angekündigten Endschlachten zu erfüllen. Überdies ist die Vernichtung der Erde für den Menschen längst machbar - und dies nicht mehr einzig durch atomare Techniken.⁵ So traf "Der Spiegel" den Nerv der Zeit, als er seine erste Ausgabe von 1996 gewinnträchtig "Countdown zur Jahrtausendwende. Endzeit-Angst"⁶ betitelte. Ein stimulierendes Entsetzen über Medienbotschaften, die man auch schnell wieder vergessen kann, hat längst Unterhaltungswert gewonnen. Kein Wunder, daß auch das traditionelle Medium der Apokalypsen, der literarische Text - als solcher seien hier auch Theaterstücke mitbezeichnet -, nicht unberührt von dem drohenden Unheil blieb. Weltendeszenarien häuften sich in der Literatur seit den achtziger Jahren in einem derartigen Ausmaß, daß sie dieser geradezu den Stempel einer literarischen Epoche aufdrückten.⁷ Der gesamte Kulturmarkt wurde seitdem von einer Flut an Apokalypsen überschwemmt.

Nun ist diese immer noch aktuelle Krisenstimmung mit dem Ausfluß variantenreicher Visionen vom Ende keineswegs neu. Apokalyptisches Denken erlebt in der westlichen Welt seit nahezu zwei Jahrtausenden, einer wellenförmigen Bewegung gleich, immer wieder Konjunkturen und Flauten. Einen bemerkenswerten Höhepunkt erreichte die Weltuntergangshysterie und -euphorie dabei zu Beginn dieses Jahrhunderts - hier im Umfeld des magischen Zeitpunkts der Jahrhundertwende, der, großzügig bis in die zwanziger Jahre ausgedehnt, weithin das ultimative Ende einer verbrauchten Zivilisation markierte. Von den Untergangsszenarien des Fin-de-siècle vorbereitet, gelangte die Apokalypse im Expressionismus zur Hochkonjunktur, und insbesondere die Lyrik der Epoche wurde von dem Thema 'Weltende' beherrscht. Dies geschah in einer ganz markanten Weise, die manche

³ Vgl. Off. 6,7f.

⁴ Vgl. Off. 16,16.

⁵ Zur Zerstörung der Erde durch den Menschen und zu den geistigen Voraussetzungen dafür siehe Drewermann: Der tödliche Fortschritt; Brooks: Technology-related Catastrophes.

⁶ DER SPIEGEL Nr. 1 / 1.1.96.

⁷ Vgl. dazu Weltuntergänge (1984); Schneider: Das Gespenst der Apokalypse, insbes. S. 354f.; Kurz: Apokalyptische Zeit; Vondung: Apokalypse in Deutschland, insbes. S. 9f.; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 14-18; Lilienthal: Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft; Kniesche: Genealogie der Post-Apokalypse, S. 33-36; Kuschel: Vor uns die Sintflut, insbes. S. 243-251. Eine ähnliche Dominanz des Apokalyptischen ist auch in der bildenden Kunst der achtziger Jahre zu beobachten. Vgl. dazu Gärtner: Apokalypse; Lang: Der Tod und das Bild, S. 228.

Eigenarten, die gemeinhin erst der jüngsten Apokalypsewelle zugeschrieben werden, vorwegnimmt. In welcher Dominanz und in welchen spezifischen Ausprägungen das Endzeitthema in den expressionistischen Gedichten gestaltet wird, möchte die vorliegende Arbeit genauer untersuchen.

Dazu seien vorab zwei Schlagworte angeführt, die - bei allen grundsätzlichen Problemen, mit denen sie behaftet sein mögen - als unverzichtbare Etiketten des Untersuchungsgegenstands vorausgesetzt werden. Das erste lautet 'Expressionismus'. Es kann schon längst ein grundsätzlicher Konsens darüber unterstellt werden, daß eine literaturgeschichtliche 'Epoche'⁸ - genauer gesagt: eine Strömung neben zeitgleichen anderen - mit dem Namen 'Expressionismus'⁹ existiert und wie diese, zumindest in groben Umrissen, konturiert ist. Schließlich sind die Versuche, den immer wieder umstrittenen Epochenbegriff 'Expressionismus' abzuschaffen,¹⁰ in der germanistischen Forschung unfruchtbar geblieben.¹¹ Als notwendige Hilfskonstruktion ist dagegen eine lockere Eingrenzung der Epoche auf das sogenannte 'Expressionistische Jahrzehnt'¹² spätestens seit dem Ende der siebziger Jahre¹³

⁸ Zur Problematik der Epochenbegriffe, die als Ordnungsprinzipien letztlich unverzichtbar sind, siehe Rosenberg: Epochen.

⁹ Zur Kunstepoche 'Expressionismus' siehe Newton: Form in the *Menschheitsdämmerung*, bes. S. 56-67; Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale.

¹⁰ Seit der Anzweiflung des Epochenbegriffs 'Expressionismus' durch Gottfried Benns berühmte Provokation "Also was ist der Expressionismus? Ein Konglomerat, eine Seeschlange, das Ungeheuer von Loch Ness, eine Art Ku-Klux-Klan?" (Benn: Einleitung, S. 10) gab es immer wieder Gegner des Epochenkonzepts. Vgl. dazu Falk: Kafka und die Expressionisten, S. 86-89. Studien, die sich vom Epochenbegriff 'Expressionismus' abwenden, sind in den Bibliographien verzeichnet. Vgl. Brinkmann: Expressionismus. Forschungsprobleme; ders.: Expressionismus. Internationale Forschung; Korte: Abhandlungen und Studien. Als auffälligste Ansätze der neueren Forschung sind die Arbeiten von Walter Falk und Manfred Gehrke zu nennen. Falk wollte das epochale Sinnssystem über das von ihm entwickelte Verfahren der "Komponentenanalyse" erfassen und als Resultat den Epochenbegriff der bisher als 'Expressionismus' bezeichneten Umbruchperiode durch "Äternistik" ersetzen. (Siehe Falk: Franz Kafka; insbes. S. 92, 261-266.) Gehrke stellte den Expressionismus als eigenständige literarhistorische Epoche zur Disposition, um ihn durch "epochenübergreifende Gruppierungskategorien homogener Positionszusammenhänge" zu substituieren. Dazu benutzt er die Kategorien des Utopischen, Quasi-Utopischen, Nicht-Utopischen und Anti-Utopischen. (Siehe Gehrke: Probleme der Epochenkonstituierung; Zitat auf S. 8.)

¹¹ Ein zutreffendes Urteil fällten Thomas Anz und Michael Stark über solche Versuche: "Um es mit Nachdruck zu sagen: den analytischen Gewinn, den sich mancher vom Verzicht auf den nicht eben schlecht belegten und von der Forschung fraglos bevorzugten historischen Eigennamen 'Expressionismus' versprechen mag, sucht man in der interpretatorischen Praxis vergeblich." (Thomas Anz und Michael Stark: Vorwort. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. XV-XXIII; hier S. XVII.)

¹² Diese Fixierung des Expressionismus auf die Jahre 1910-1920 hatte schon Benn in seiner Einleitung zu der Anthologie "Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts" akzeptiert - auch wenn er die inhaltliche und formale Füllung des Epochenbegriffs problematisierte. Vgl. Benn: Einleitung, S. 6f., 11, 15, 19.

grundsätzlich akzeptiert,¹⁴ wobei sich überdies eine Binnengliederung der Periodisierung als sinnvoll erwiesen hat: So sind der Frühexpressionismus (1910 - 1914), eine mittlere Phase zur Zeit des Weltkriegs (1914 - 1918) und der Spätexpressionismus (1918 - ca. 1922) zu unterscheiden.¹⁵ Neben dem zeitlichen Rahmen ist inzwischen eine Schar von rund 350 Autoren nachweislich als Gruppe der literarischen Expressionisten anerkannt.¹⁶ In ihren Werken lassen sich trotz aller - teilweise beträchtlichen - Unterschiedlichkeit zahlreiche inhaltlich-thematische und auch einige formal-stilistische Gemeinsamkeiten sowie eine gleiche ethische Gesinnung erkennen, die zumindest die markanten Hauptlinien der expressionistischen Literatur abstecken.¹⁷ Diese Verständigungen über den zeitlichen Rahmen, das

¹³ Einen entsprechenden Konsens verzeichnete Brinkmann 1980 in seinem Forschungsbericht: "Man sieht aus alledem: Da ist durchaus von Expressionismus die Rede, von einem Spezifikum dieses Namens, keineswegs nur von nominalistischer Begrifflichkeit." (Brinkmann: Expressionismus. Internationale Forschung, S. 108.)

¹⁴ Hierbei ist der Beginn "1910" relativ eindeutig dadurch markiert, daß junge literarische Außenseiter die literarische Bühne durch Publikationen in bewußt avantgardistischen Zeitschriften betraten. Schon Zeitgenossen betonten den "scharfen Gegensatz" ihrer Literatur "zu der Epoche, die 1910 abschloß." (Jacob: Zur Geschichte der deutschen Lyrik, S. 6.) Schwieriger festzulegen ist dagegen das Datum um 1920, das sich aus programmatischen Äußerungen ehemaliger Expressionisten und aus dem Rückgang entsprechender Publikationen ergab; hier sollte man die Grenze durchlässiger ziehen. (Vgl. Thomas Anz und Michael Stark: Vorwort. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. XV-XXIII; hier S. XVII.; dieselben: Verabschiedung vom Expressionismus um 1920. - In: ebd. S. 98f.) So hat es sich grundsätzlich "eingebürgert, in der Periodisierung das >>expressionistische Jahrzehnt<< von 1910-1920 nicht exakt zu begrenzen, sondern die Ausläufer der expressionistischen Bewegung bis 1923/24 zu akzeptieren." (Raabe: Vorwort zur 1. Auflage.- In: Ders.: Autoren und Bücher, S. IX-XIV, hier S. XI.)

¹⁵ Vgl. Raabe: Einleitung. - In: Ders.: Autoren und Bücher, S. 3-20; hier S. 4. Vgl. auch die Beschreibung dieser Phasen bei Allen: German Expressionist Poetry, S. 74f., und bei Schmidt: Expressionismus und Literatur, S. 40f.

¹⁶ Siehe Raabe: Expressionismus und Barock, S. 677; vgl. dazu Index Expressionismus (1972) und Raabe: Autoren und Bücher.

¹⁷ Diese Merkmale, die sich nicht nur aus den Dichtungen, sondern auch aus programmatischen Äußerungen der Expressionisten entnehmen lassen, wurden in der Forschung ausführlich besprochen. Dabei hat es sich gezeigt, daß die *inhaltlichen* Übereinstimmungen leicht zu bezeichnen sind. Es dominieren Themenfelder, die, grob skizziert, dem Spannungsfeld von Orientierungsverlust und Dissoziationserfahrung versus Erlösungshoffnung und Menschheitserneuerung, von Protest gegen das vermeintlich Objektive oder Etablierte versus dynamischer Hinwendung des Subjekts zum Neuen zuzuordnen sind. Dabei fließen stets Erfahrungsbereiche der modernen Lebenswelt mit ein. Die *sprachlichen* Gestaltungsprinzipien sind dagegen wesentlich heterogener, denn vor allem in der Lyrik finden sich neben innovativen Sprachneuschöpfungen vielfach relativ konventionelle Textformen. Dennoch lassen sich auch hier grundsätzliche Gemeinsamkeiten erkennen: eine Abkehr vom der Mimesis hin zum Assoziativen und zur Parataxe, eine Klitterung heterogener Bilderschichten, Typisierungs- und Abstraktionstendenzen sowie Visionshaftigkeit und Pathos des Stils. Beide Merkmalsgruppen erweisen sich bei näherer Untersuchung deutlich als Reaktionen auf vorausgegangene geistesgeschichtliche Prozesse sowie auf historisch-soziologische Voraussetzungen, und ihnen liegt in den meisten Fällen eine gleiche *ethische Gesinnung* zugrunde, die das Entfremdende zerstören und das Echte und wahrhaft Menschliche befördern möchte.

Autorenkorpus und gemeinsame Textmerkmale bilden auch eine Prämisse für die vorliegende Arbeit.¹⁸

Das zweite Schlagwort bezeichnet einen Bereich, der eng mit dem Komplex 'Expressionismus' verzahnt ist; es lautet: 'Moderne'. Trotz aller Kontroversen - nicht nur über die genaue zeitliche Fixierung - existiert ein weitreichender Konsens über die Grundzüge dessen, was wir unter 'Moderne' als Epoche der Gesellschafts-, Kultur-, Literatur- oder Geistesgeschichte verstehen.¹⁹ Dabei ist zu unterscheiden zwischen der zivilisatorischen Moderne, mit der die Modernisierung in Wissenschaft und Technik sowie gesellschaftliche Reaktionen darauf - also soziokulturelle Entwicklungsprozesse - bezeichnet werden, sowie der ästhetischen Moderne, die in den Bereichen der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik inhaltlich wie formal auf die zivilisatorischen Modernisierungsprozesse reagiert.²⁰ Weitgehende Einigkeit besteht in der Forschung über den Beginn der literarischen Moderne, der im Zusammenhang mit der Hochphase der Industrialisierung sowie der Reichsgründung um 1880 datiert wird: "Als eine >Literatur der Moderne< werden jene literarischen Bewegungen verstanden, die seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ihre Aktivität in den Kontext dieser gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozesse integrierten".²¹ Neben dem zeitlichen wird ein poetologisches Kriterium angeführt, um den Beginn der literarischen Moderne festzulegen. Dieses siedelt Uwe Japp "im Übergang von einer normativen zu einer experimentellen Poetik" an: "Im Zeichen dieser experimentellen Poetik, die genauer als eine Poetik des Experiments mit der Sprache zu bezeichnen ist [...], 'beginnt' die sogenannte literarische Moderne."²² Nach der *opinio communis* beginnt dieser Umbruch im Bereich der Lyrik mit den französischen Symbolisten,²³ so daß gilt: "Als modern sind alle lyrischen Gedichte seit dem ausgehenden 19.

¹⁸ Zumal hier eine weitere Diskussion der Epochenproblematik schon dadurch überflüssig ist, daß fast ausschließlich Anthologien als Textbasis gewählt wurden, die allgemein als expressionistische gelten.

¹⁹ Ausführlich informieren darüber Schönert: Gesellschaftliche Modernisierung; Gumbrecht: [Artikel] Modern. Modernität. Moderne.

²⁰ Vgl. Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, S. 203-324; Werner: Das Wilhelminische Zeitalter, insbes. S. 220-228; Anz: Berlin, Hauptstadt der Moderne, S. 96f.; ders.: <<Modérn wird módern>>, S. 182; Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne, S. 21.

²¹ Becker: Urbanität und Moderne, S. 16. Vgl. zu diesem Komplex auch Rauh: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß.

²² Japp: Kontroverse Daten der Modernität, S. 130.

²³ Diese Einschätzung geht zurück auf Friedrich: Struktur der modernen Lyrik. Den heutigen Konsens über die Symbolisten als erste Lyriker der Moderne bestätigen beispielsweise Japp: Kontroverse Daten der Modernität, S. 128f.; Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 132f.

Jahrhundert zu betrachten, die zumindest von der traditionellen deutschen Lyrik abweichen"²⁴, also strukturell, formal und inhaltlich Innovationen aufweisen.

Diesen Festlegungen gemäß ist die expressionistische Literatur - trotz auch vorhandener traditioneller Elemente, die vor allem auf der formalen Seite vieler Gedichte durchscheinen - der literarischen Moderne zuzuordnen:²⁵

Die expressionistische Moderne stand in einem für sie charakteristischen Spannungsverhältnis zu den sozialgeschichtlichen und psychohistorischen *Modernisierungsprozessen* ihrer Zeit (Industrialisierung, Urbanisierung, Technisierung und Verwissenschaftlichung der Lebenswelt, Bürokratisierung, Expansion der Massenkommunikation, Disziplinierung und Rationalisierung der Innenwelt). Die ästhetische Modernität des E[xpressionismus] bestand u.a. darin, daß er [...] diese Modernisierungsprozesse thematisch wie formal in sich aufnahm und gleichzeitig vehement gegen sie opponierte.²⁶

Inhaltlich wendet sich der literarische Expressionismus gleichermaßen gegen die gründerzeitliche Kultur und einen epigonalen Historismus wie gegen die Entfremdungserscheinungen der zivilisatorischen Moderne; formal rebelliert er mit Auflösungen von Referenzverhältnissen gegen die mimetische Tradition.

Beiden Anliegen kommt in besonderem Maße das literarische Modell der Apokalypse entgegen. Denn diese ursprünglich religiöse Textgattung macht eine umfassende Zerstörung des degenerierten Alten sowie den Ausblick auf eine bessere Welt, die den bekannten Referenzverhältnissen nicht mehr entspricht, zum Thema und unterstützt diese Aussage sprachlich durch stilistische Eigenheiten, die deutlich von der Alltagssprache abweichen, wie etwa Techniken der Abstraktion und der Verrätselung. Dadurch bietet sich die Apokalypse zur avantgardistischen Zivilisationskritik geradezu an. Daß diese Möglichkeit ausgiebig genutzt wurde, zeigt sich in der Einschätzung der literaturwissenschaftlichen Forschung, die nicht nur die Quelle der literarischen Moderne, sondern auch den Ursprung der modernen Apokalypse im zivilisatorischen Prozeß verortet.²⁷ Von theologischer Seite wurde festgestellt, daß "apokalyptische Texte der Gegenwartsliteratur [...] die mit sich selbst konfrontierte Moderne [zeigen], die *Opfer* der ihrem eigenen Bemächtigungsprozeß immanenten Zerstörungsgewalt wird,"²⁸ so daß die

²⁴ Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 140.

²⁵ Vgl. Silvio Vietta: Einige Bemerkungen zu These und Methode der problemgeschichtlichen Darstellung des literarischen Expressionismus. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 21-29; ders.: Das expressionistische Drama; Meixner: Drama im technischen Zeitalter; Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne; Mathy: Avantgarde; Scheuer: Expressionismus und 'Moderne'; Erhart: Facing Modernism.

²⁶ Anz: [Artikel] Expressionismus, S. 150f.

²⁷ Vgl. Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 9; Kesting: Warten auf das Ende, S. 169-171.

²⁸ Kuschel: Vor uns die Sintflut? S. 258.

Apokalypse geradezu als eine Essenz der Moderne angesehen werden kann.²⁹ Insbesondere die Expressionisten haben das Thema 'Weltende' auffällig häufig benutzt, um sich erstmals in der Literatur intensiv mit der zivilisatorischen Moderne auseinanderzusetzen.

1.2. Das Thema 'Weltende' in der Literatur des Expressionismus: Positionen der Forschung

Die auffällige Dominanz des Topos vom Weltuntergang in der expressionistischen Literatur wurde von der literaturwissenschaftlichen und später auch von der theologischen Forschung immer wieder betont. Um so mehr fällt auf, daß in den seltensten Fällen der Versuch unternommen wurde, diese Einschätzung systematisch zu präzisieren und eine repräsentative Anzahl entsprechender Texte nach objektiven Kriterien zu untersuchen. Im folgenden soll ein Überblick über die wichtigsten Positionen der Forschung die zentralen Erkenntnisse vorstellen, die bisher zum Thema 'Weltende' im Expressionismus zusammengetragen wurden, um danach auf Defizite hinzuweisen, welche die vorliegende Arbeit aufzuarbeiten versucht.

Bereits am Ende der dreißiger Jahre reduzierte Hans Urs von Balthasar den Expressionismus in einem Pauschalurteil auf das Apokalyptische. Hier bemerkte er sehr früh, daß die Ästhetik der Apokalypse und die des Expressionismus durch wesentliche Gemeinsamkeiten verbunden sind. Diese Aussage hat er jedoch nicht begründet, sondern er nahm sie lediglich zum Anlaß dafür, den Expressionismus aus dem Antisemitismus des Nationalsozialismus heraus abqualifizieren zu können: Expressionismus bedeutet für ihn eine "chaotische Periode", die er dem "Ort der formalen, rein dynamischen Apokalyptik" zuordnet, "weil aller Inhalt im Entgleiten" sei.³⁰ Expressionismus verkörpere

den Gang aus einer naturalistischen Weltsicht hinaus in das reine Schwingen der Seele im apokalyptischen Rhythmus. [...] Wort ist nicht Ausdruck, sondern Chiffre der begrabenen Seele, die ihre innen sich vollziehenden Gerichte ausspricht. Darum das wesentlich Apokalyptische a l l e s Expressionismus. [...] Darum endlich das erschreckende Überhandnehmen des Jüdischen in diesem Kreise.³¹

²⁹ Vgl. Kermode: *Apocalypse and the Modern*.

³⁰ Balthasar: *Vergöttlichung des Todes*, S. 5f.

³¹ Balthasar: *Vergöttlichung des Todes*, S. 6.

Mit derartigen ideologischen Verblendungen sind die Arbeiten der Expressionismus-Forschung, die sich in den sechziger Jahren wiederholt in Randbemerkungen zu dem Thema 'Weltende' im Expressionismus äußern, nicht mehr belastet; eine wesentliche Differenzierung der Spezifika der Apokalypse leisten sie jedoch ebensowenig wie Balthasars dreibändiges Werk "Apokalypse der deutschen Seele"³². Dennoch kommt ihnen das wichtige Verdienst zu, den Blick auf die Relevanz des Themas für den Expressionismus sowie auf seine Affinität zu einer existentiellen Krisensituation gelenkt zu haben. Wegbereitend wirkte, soweit ich sehe, die Einschätzung Klaus Zieglers, der schon 1962 den weltanschaulichen Gehalt der expressionistischen Dichtung als das "zwischen Apokalypse und Utopie sich spannende Bewußtsein einer weltgeschichtlichen Schicksalsstunde der Zeitenwende"³³ bestimmte, das durch den Weltkrieg, den er als "als Symptom und Symbol einer ganz allgemeinen und grundsätzlichen Krise" des gesamten Abendlandes sieht, verstärkt, aber nicht geweckt worden sei: "Demgemäß erleben und verstehen die Expressionisten den Weltkrieg als Weltgericht, als richtende und rächende Weltwende".³⁴ Ebenfalls ohne nähere Erläuterungen dazu, was genau die Substanz des Weltendethemas ausmacht, betonte Karl Ludwig Schneider fünf Jahre später die Relevanz des Weltendemotivs für die expressionistische Dichtung und Malerei und bewertete es als "Ausdruck und Symptom einer allgemeinen Zeitstimmung" der Krise.³⁵ Auch wenn sie die Hintergründe dieser Krise aus dem ideologischen Blickwinkel des Ostens anders deutete, bezeichnete 1969 Silvia Schlenstedt in ähnlich pauschaler Weise "Verfall, Katastrophe, Untergang, Weltende"³⁶ als die Essenz der expressionistischen Gedichte, die sie zusammen mit Manfred Wolter und Martin Reso in der von letzterem herausgegebenen Anthologie "Expressionismus. Lyrik" versammelt hat. Den Expressionismus beschrieb sie als eine "Zeit [...] des Umbruchs, der Katastrophe für eine Welt machtgeschützter bürgerlicher Sicherheit"³⁷, sie siedelte ihn "am Vorabend einer weltgeschichtlichen Wende"³⁸ an.

Neben solchen summarischen Einschätzungen fällt Kurt Mautz' Untersuchung von 1961 auf, die sich in einem Kapitel mit der spezifischen Ausprägung der Endzeit-Thematik bei Georg Heym befaßt.³⁹ Der Verfasser urteilt nämlich nicht

³² "Die Vergöttlichung des Todes" ist der Titel des dritten Bandes dieser Untersuchung.

³³ Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 108.

³⁴ Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 98.

³⁵ Schneider: Zerbrochene Formen, S. 15.

³⁶ Schlenstedt: Nachwort, S. 619.

³⁷ Ebd. S. 617.

³⁸ Ebd. S. 619.

³⁹ Mautz: Mythologie und Gesellschaft.

nur entschieden, daß die "Thematik des 'Weltendes' [...] eines der wesentlichsten Motive der gesamten expressionistischen Lyrik"⁴⁰ ist, sondern er führt überdies an zahlreichen Beispielen aus Heyms Gedichten zwei Bildkomplexe der Heymschen Apokalyptik genauer vor: die Motivik der Erstarrung und die der ewigen Wiederkehr des Gleichen.⁴¹ Mautz betont die "Verwandtschaft der 'Endzeit'-Motive Heyms mit denen der Apokalypse,"⁴² erläutert diese aber nicht weiter und spricht außerdem diese Referenz den Apokalypsen von van Hoddiss ab. Dieses Urteil erstaunt, doch vermutlich greift es deshalb zu kurz, weil keine grundsätzliche Klärung erfolgt, was genau unter Apokalyptik zu verstehen ist. Aus diesem Grund registriert Mautz auch nicht, daß es sich bei den untersuchten Motivgruppen um für Apokalypsen normalerweise völlig untypische handelt, die erst im Expressionismus aufkamen und insbesondere von Heym kultiviert wurden. Treffend arbeitet er jedoch heraus, daß die "apokalyptischen Motive bei Heym ihren christlich-eschatologischen Sinn verloren"⁴³ haben und daß das "Weltende" metaphorisch "die Entseelung, Sinnentleerung und Selbstentfremdung menschlichen Daseins"⁴⁴ darstellt.

Auch in frühen Arbeiten zur literarischen Apokalyptik allgemein, die den Expressionismus kursorisch streifen, wurden einzelne Aspekte der expressionistischen Texte vom Weltuntergang kurz angesprochen. So stellte Detlef W. Schumann schon 1943 unter Betonung des Erlösungsaspekts einige auf Untergang und Neubeginn deutende Zitate aus Gedichten von einem Dutzend prominenter Expressionisten als 'apokalyptische Motive' zusammen.⁴⁵ Dieter Arendt verfaßte in den sechziger Jahren einen Aufsatz mit dem Ziel, "nach den apokalyptischen Zeichen in der Bildsprache unseres Jahrhunderts"⁴⁶ zu fragen und illustrierte die apokalyptische Stimmung des Expressionismus, indem er drei Weltuntergangsgedichte abdruckte und kurz kommentierte.⁴⁷ Verschiedene von Expressionisten gebrauchte apokalyptische Metaphern zitierte auch Dieter Hoffmann in seiner Abhandlung

⁴⁰ Ebd. S. 224.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 224-247.

⁴² Vgl. ebd. S. 230f.

⁴³ Vgl. ebd. S. 231.

⁴⁴ Ebd. S. 247.

⁴⁵ Vgl. Schumann: *Motifs of Cultural Eschatology*, S. 1154-1177. Hier zitiert er Paul Zech, Franz Werfel, Georg Trakl, Johannes R. Becher, Albert Ehrenstein, Gottfried Benn, Georg Heym, Jakob van Hoddiss, Alfred Lichtenstein, Gerrit Engelke, Heinrich Lersch und Karl Bröger.

⁴⁶ Arendt: *Apokalyptik in neuerer deutscher Lyrik*, S. 141.

⁴⁷ Es handelt sich um Else Lasker-Schülers "Weltende", das gleichnamige Gedicht von Jakob van Hoddiss sowie Georg Heyms "Der Krieg". Pauschal verweist der Verfasser auf ähnliche Aussagen bei Franz Werfel und in Ludwig Meidners Gemälde "Apokalyptische Landschaften".

über "Das Weltende in der zeitgenössischen Literatur"⁴⁸, so daß zu Beginn der siebziger Jahre doch schon einiges Anschauungsmaterial versammelt war, das in ersten Ansätzen - wenn auch noch unsystematisch - einen Eindruck davon vermittelte, wie unterschiedlich das Thema 'Weltende' im Expressionismus konturiert sein kann.

In den siebziger Jahren ließ dann auch die Expressionismus-Forschung den Apokalypsen der Epoche eine etwas ausführlichere Beachtung zukommen. Eine wichtige Grundlage schufen Christoph Eykmans Ausführungen zu den Motiven "Weltende und jüngstes Gericht im Expressionismus"⁴⁹. Hier untersucht er Weltendevorstellungen in verschiedenen literarischen Gattungen und kommt dabei zu Ergebnissen, die wesentliche Merkmale der expressionistischen Apokalyptik erfassen: Eykman verweist - deutlicher noch als Mautz - auf den Unterschied zwischen den modernen, säkularisierten Weltendevorstellungen und den religiösen Vorbildern, indem er angibt, daß das religiöse Vokabular ersterer oftmals "nicht mehr theologisch, sondern zeichenhaft zu verstehen"⁵⁰ sei, wobei insbesondere das Motiv des Jüngsten Gerichts mit "neuen, teils sozialen, teils anti-christlichen Gehalten"⁵¹ gefüllt werde, so daß die Stufe der Erneuerung nach dem Weltuntergang meist innerweltlich⁵² vorzustellen sei. Außerdem macht Eykman indirekt auf den Einfluß der Moderne in diesen Texten aufmerksam, indem er erwähnt, daß in ihnen vielfach Krieg und Technik "als auslösendes Moment des Untergangs gedeutet"⁵³ werden. Überdies vermerkt er, daß die Weltendevisionen der Expressionisten häufig komisch-groteske Züge tragen.⁵⁴ Das wichtigste Ergebnis seiner Arbeit ist jedoch meines Erachtens eine eher am Rande formulierte Erkenntnis, daß nämlich die Weltuntergangsszenarien der Expressionisten nicht immer mit dem Ausblick auf eine neue Welt enden müssen, sondern daß sich diese nicht selten "zum düsteren Wunschbild eines Weltunterganges *ohne Auferstehung*"⁵⁵ verdichten, zum "Ende ohne nachfolgende Erneuerung"⁵⁶. Daß dieser wichtigen Aussage bis heute nur wenig Beachtung geschenkt wurde, liegt nicht zuletzt daran, daß Eykman sel-

⁴⁸ Vgl. Hoffmann: Weltende. Er zitiert aus den Dichtungen Georg Heyms, Ernst Stadlers, Jakob van Hoddis', Wilhelm Klemms, Kurt Heynickes, Georg Trakls und Gustav Sacks.

⁴⁹ "Weltende und Jüngstes Gericht als Motive im Expressionismus" lautet ein Kapitel seines Buchs "Denk- und Stilformen des Expressionismus" (ebd. S. 44-62).

⁵⁰ Eykman: Denk- und Stilformen, S. 46.

⁵¹ Ebd. S. 54.

⁵² Vgl. ebd. S. 62.

⁵³ Ebd. S. 56.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 60f.

⁵⁵ Ebd. S. 59.

⁵⁶ Ebd. S. 61.

ber die Akzente auf die "altbekannte Zweiphasigkeit"⁵⁷ der Weltendetexte setzt, für die er - im Gegensatz zu den konsequenzlosen Untergangsvisionen - vielfältigste Beispiele gibt, weil er sie - und dies gilt es zu problematisieren - als die typischeren Varianten einschätzt: "In den meisten Fällen folgt jedoch der Stufe des Untergangs die Stufe der Erneuerung."⁵⁸

Neben anderen Prosatexten beleuchtete Joachim Metzner 1976 das Prosa-
werk Georg Heyms als einen Beitrag zur literarischen Apokalyptik. Dabei geht er jedoch von einem sehr weiten Konzept dessen aus, was unter literarischer Apokalyptik zu verstehen sei. Die säkularisierte Apokalyptik gilt ihm als "im weitesten Sinn Sprechen über die für unausweichlich gehaltene katastrophale Annullierung von etwas Bestehendem. Literarisiert erscheint sie als ein >Weltuntergang<."⁵⁹ Von dieser Prämisse ausgehend, betrachtet Metzner Texte, die das Thema der 'Reise ans Ende der Welt' als einen Prozeß des Scheiterns bearbeiten, als apokalyptische, denn er identifiziert Persönlichkeitszerstörung mit Weltuntergang. Einen Bezug zu den religiösen Endzeitspekulationen zu finden, fällt für die von ihm besprochenen Texte schwer. Diesen sucht aber auch der Verfasser nicht herzustellen; wichtiger sind ihm die psychologischen Implikationen der Erzählungen, die er im Rückgriff auf verschiedene psychologische Theorien zu erhellen sucht. Auch wenn die Auswahl der von ihm als 'apokalyptisch' klassifizierten Texte in bezug auf eine Apokalypsevorstellung, die sich an den biblischen Vorbildern orientiert, problematisch erscheint, so ist Metzners Arbeit doch das wichtige Verdienst zuzusprechen, grundsätzlich die inhaltliche Varianz des säkularisierten Weltendetopos betont sowie die Nähe literarischer Weltuntergangsvorstellungen zu psychotischen Vorgängen herausgearbeitet und auf die Bedeutung ihres historischen und ideologischen Entstehungsorts verwiesen zu haben.

In seiner Untersuchung von "Mythos und Grotteske" in der expressionistischen Literatur (1979) widmet Ottmar Huber ein Kapitel dem Thema "Apokalypse und Grotteske"⁶⁰, in dem auch er einige apokalyptische Motive vorstellt. Für den Bereich der Lyrik beschränkt er sich jedoch fast ausschließlich auf Gedichte Heyms und kommt deshalb kaum über die schon von Mautz präsentierten Ergebnisse hinaus.⁶¹ Überdies spricht er apokalyptische Motive im expressionistischen

⁵⁷ Ebd. S. 58.

⁵⁸ Ebd. S. 62.

⁵⁹ Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 1.

⁶⁰ Huber: Mythos und Grotteske, S. 216-241.

⁶¹ Allerdings betont er das Kreislaufmotiv etwas stärker und zeigt dessen Bezug zu Nietzsches Philosophie auf. Bei Heym paarten sich "in einer über Nietzsche hinausweisenden Verabsolutierung des negativen Aspekts - die Zeichen des Untergangs mit den Symbolen einer schlechten Endlosigkeit; die Darstellung der ständigen Wiederkehr des Gleichen, die sich im Kreislaufmotiv verdichtet". (Ebd. S. 225.)

Drama und Prosatext an,⁶² wobei er den Akzent - ebenso wie Eykman vor ihm - auf die "eschatologisch-utopische Konzeption einer neuen Erde"⁶³ setzt. In seinen Ausführungen betont Huber mehrfach den Zusammenhang der expressionistischen mit religiösen Weltendemotiven, doch auch er expliziert nicht, worin dieser besteht.⁶⁴ So registriert er auch nicht die originäre Koexistenz der Vorstellungen vom Ende dieser und dem Beginn einer neuen Welt in religiösen Apokalypsen, sondern er vermerkt es als Besonderheit, daß "utopische und eschatologisch-apokalyptische Elemente" in der expressionistischen Literatur vielfach nebeneinanderstehen.⁶⁵ Mehrfach betont Huber, wie vor ihm schon Mautz, die Säkularisierung der expressionistischen Untergangsvisionen. Sie seien "nicht mehr auf die Dimension einer autonomen Transzendenz bezogen, vielmehr repräsentier[t]en sie immanente Symptome und Tendenzen der historischen Wirklichkeit."⁶⁶ Mit dieser Diagnose stützt er die Krisenthese: "Die Tatsache, daß die expressionistische Bewegung das Produkt einer historischen Krisensituation darstellt, findet ihren eindeutigsten Ausdruck in den eschatologisch-apokalyptischen Visionen der expressionistischen Literatur sowie in ihren grotesken Brechungsformen."⁶⁷ Konsequenterweise spricht Huber den "Weltuntergangsphantasien des Expressionismus" eine gesellschaftskritische Funktion zu. In ihnen seien "die historisch-soziologischen Widersprüche der Krisensituation ins Universal-Endgültige stilisiert",⁶⁸ insbesondere bei Heym gewänne "die Dimension des Apokalyptischen [...] den Sinn einer ins Total-Universale stilisierten Zeitkritik."⁶⁹ Mit dieser Diagnose verbindet Huber die These von der "subjektiven Befreiung" durch die "apokalyptische Zerstörung der bestehenden Ordnungen", die dem Untergang "die Bedeutung einer Katharsis" zukommen ließe, und zwar unabhängig davon - dies wäre zu überdenken -, ob er "den Umschlag zur Erneuerung impliziert" oder "die angestrebte Überwindung des Antagonismus von Ich und Gesellschaft im Negativ totaler Zerstörung spiegelt."⁷⁰

Zu Beginn der achtziger Jahre lieferte David Roberts einen Beitrag zur näheren Bestimmung der Krise, die im Expressionismus Anlaß für die vermehrte Apokalypseproduktion gab. Da ihm die von Pinthus herausgegebenen Anthologie "Menschheitsdämmerung" zu Recht als repräsentativstes Dokument der Epoche

⁶² Er geht ein auf Carl Hauptmanns Tedeum "Krieg", Georg Kaisers "Hölle Weg Erde", Ludwig Rubiners "Die Gewaltlosen" und Franz Kafkas "Amerika".

⁶³ Ebd. S. 237.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 216, 223, 230.

⁶⁵ Ebd. S. 217.

⁶⁶ Ebd. S. 217. Vgl. auch S. 239.

⁶⁷ Ebd. S. 216.

⁶⁸ Ebd. S. 217.

⁶⁹ Ebd. S. 221.

⁷⁰ Ebd. S. 218.

gilt,⁷¹ konzentriert sich seine Untersuchung auf das in den hier versammelten Texten ausgedrückte "kollektive Bewußtsein" - oder auch "kollektive Unbewußte".⁷² Ausgehend von für die "Menschheitsdämmerung" typischen Textzitat, von denen einige auf den Untergang oder auf eine neue Welt verweisen, verortet Roberts den gemeinsamen Nenner der scheinbar disparaten Elemente des Expressionismus, wie schon die Aufsätze der sechziger Jahre, "im Bewußtsein einer Zeitenwende"⁷³ und fragt genauer nach den soziologischen und geistesgeschichtlichen Ursachen für dieses Krisengefühl.⁷⁴ Diese lägen einerseits in den "großen sozialen Umwandlungen seit der Gründung des Reiches, durch Industrialisierung und Urbanisierung verursacht", sowie in dem "Ausbleiben entsprechender Verfassungsreformen, die dem sozialen Wandel Rechnung getragen hätten"⁷⁵, und andererseits seien die "geistigen Wurzeln" bei "Denkern wie Tönnies und Simmel, und dahinter natürlich Nietzsche" zu finden.⁷⁶ Als Fazit seiner Ausführungen möchte Roberts "die Ideologie der *Menschheitsdämmerung* als religiös und nicht politisch" bezeichnen: "Sie ist die kollektive Artikulation der Erfahrung und Wahrnehmung einer totalen Krise, aber nicht aus einer politischen Perspektive heraus. Im Gegenteil, eine solche Wahrnehmung kann nur als absolute Entfremdung politischer Aktion gegenüber verstanden werden."⁷⁷

Nur ein Jahr später erschien der erste Spezialbeitrag, der sich ausschließlich mit Weltuntergangsvorstellungen in frühexpressionistischer Lyrik befaßt: In seinem Aufsatz "Selbstmörder gehen nachts in grossen Horden..." (1984) geht Wolfgang Schömel, ebenso wie Roberts, davon aus, daß der Frühexpressionismus, indem er den Untergang inszeniere, "das institutionalisierte Unbewußte [...] ausdrückt"⁷⁸, und auch er nimmt die geistesgeschichtlichen und soziologischen Wurzeln dieser Apokalypsekonjunktur in den Blick. Er lokalisiert sie in Nietzsches pessimistischer Geschichtsauffassung, dem metaphysischen Lebensbegriff Georg Simmels sowie in der Opposition gegen den klassischen Bildungsbegriff. So wird das Thema des Weltuntergangs als psychologische Rebellion gegen die Autorität des Vaters, respektive des Bürgertums, gedeutet, welche Auflösungsphantasien bewirke. Der Verfasser resümiert: "In der Boheme, im Kreis marginalisierter Intellektueller trifft die Rebellion gegen kleinfamiliäre Marter zusammen mit den Reflexen des

⁷¹ Vgl. Roberts: "Menschheitsdämmerung", S. 85.

⁷² Ebd. S. 86.

⁷³ Ebd. S. 88.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 100.

⁷⁵ Ebd. S. 95.

⁷⁶ Ebd. S. 96f.

⁷⁷ Ebd. S. 101.

⁷⁸ Schömel: "Selbstmörder [...]", S. 244.

beginnenden Niedergangs der optimistischen bürgerlichen Verstandeskultur".⁷⁹ Schömels Fazit aus der Benennung der kulturellen Negativfaktoren, das gleichermaßen für seine Untersuchung zweier apokalyptischer Gedichte⁸⁰ gilt, ist so eindeutig wie bedrückend: "Den hoffnungslosen Intellektuellen blieb nur der Wunsch nach dem Untergang oder der private Ekstatismus im Cafehaus."⁸¹

Auf Grundlage dieser Forschungsergebnisse ist es in der Literaturwissenschaft schon seit dem Ende der siebziger Jahre Usus geworden, die Affinität der expressionistischen Literatur zu apokalyptischem Denken auch in Arbeiten, die sich nicht weiter mit diesem Thema auseinandersetzen, zu betonen. Plakativ gehören seitdem Expressionismus und Weltuntergang zusammen: "Weltuntergang, Krieg, Wahnsinn waren Motive, in denen die langweilige Alltäglicheit in Bewegung kam", und "das apokalyptische Symbol als Symptom der Stimmung in der gebildeten Jugend der Oberklasse" sei nicht zu unterschätzen,⁸² urteilt die Literaturgeschichtsschreibung. Hier wird auf die "Wirklichkeit der Krise" abgehoben, die sich insgesamt in katastrophischer Dichtung⁸³ und bei einzelnen Dichtern in apokalyptischen Motiven⁸⁴ spiegle. Deshalb gilt es nicht mehr als Zufall, „daß die Motive des Weltendes und des Untergangs einer überholten Epoche schon zu wichtigen Faktoren in der Thematik der deutschen Literatur avanciert waren, bevor der Erste Weltkrieg in greifbare Nähe rückte.“⁸⁵ Der Apokalypse wird geradezu ein Leitmotivcharakter für den Expressionismus zugesprochen. Erich Kleinschmidt verweist 1988 in einem Beitrag zur "mentalen Konfiguration von Apokalypse und Utopie"⁸⁶ darauf, daß im Expressionismus der "doppelläufige Denkgestus von End- und Neuzeit [...] als epochale Strömung vorhanden war"⁸⁷ und bezeichnet diesen als eine "epochal empfundene und artikulierte Apokalyp- tik".⁸⁸ Ähnlich vermerkt Thomas Anz in einem Lexikonartikel zum Expressionis-

⁷⁹ Ebd. S. 249.

⁸⁰ Er bespricht Jakob van Hoddis' "Weltende" und Georg Heyms "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen...", das dem Aufsatz seinen Titel verlieh.

⁸¹ Ebd. S. 252.

⁸² Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur, S. 651.

⁸³ Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 74-76.

⁸⁴ So bewertet Knapp insbesondere Werfels Dichtung als zweiphasige Apokalyp- tik (ebd. S. 77-80), und er nennt überdies weitere Autoren, die das Motiv des Jüngsten Gerichts verarbeiten (ebd. S. 78f.).

⁸⁵ Schöberl: Georg Heyms Gedicht, S. 85.

⁸⁶ So der Untertitel seines Aufsatzes "Neuzeit und Endzeit."

⁸⁷ Kleinschmidt: Neuzeit und Endzeit, S. 287.

⁸⁸ Ebd. S. 288.

mus, die Abfolge von Untergang und Neubeginn sei "ein beliebtes *rhetorisches Schema*" der expressionistischen Literatur.⁸⁹

So setzt auch die Forschung der 90er Jahre übereinstimmend voraus, daß der "Hang zur Apokalyptik"⁹⁰ ein Hauptmerkmal des Expressionismus ist, welches gleichermaßen für die Literatur⁹¹ wie die bildende Kunst⁹² zutrifft. Beispielsweise kann Heinz-Georg Held 1995 zur Abgrenzung des Modernitätsbegriffs der Futuristen von dem der Expressionisten von dem Fazit ausgehen, daß sich „in der expressionistischen Moderne der Antitraditionalismus mit der millenaristischen Vorstellung einer nahen Apokalypse als geschichtliche Diskontinuität sui generis und als kathartischer Übergang zu einer neuen, utopischen Menschheitsepoche“ verband.⁹³ Annähernd zeitgleich lenkt Krzysztof Lipinski mit einem Aufsatz zu den „Endzeitvisionen der *Menschheitsdämmerung*“⁹⁴ den Blick noch einmal gezielt auf das expressionistische „Bewußtsein einer toten Zeit, einer unabwendbaren Zeitenwende“⁹⁵.

Auch auf theologischer Seite hat der Expressionismus inzwischen seinen festen Platz als markante Station der Apokalypserezeption. Ulrich H. J. Körtner, der die religiöse, aber auch die säkularisierte Apokalyptik ausführlich aus einem existenzphilosophischen Ansatz heraus konturiert, um ihr eine theologische Neubewertung zukommen zu lassen, widmet in seinem Buch "Weltangst und Weltende" einige Seiten der Apokalyptik zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Hier bespricht er zunächst Oswald Spenglers Werk über den "Untergang des Abendlandes", das aus derselben Krisenstimmung heraus entstanden ist, die auch die Apokalyptik des Expressionismus motivierte.⁹⁶ Überdies verweist er auf die Untergangsstimmung, die aus etlichen Gedichten und Briefen frühexpressionistischer Schriftsteller spricht, und druckt als Paradebeispiel van Hoddis' Gedicht "Weltende" sowie den berühmten Kommentar Bechers zu diesem Text ab. Körtner deutet diese Apokalypse - und dies kann man anders sehen - als "Botschaft der Befreiung": Hier werde "die drohende Kulturkatastrophe [...] als Akt der Befreiung begriffen und

⁸⁹ Anz: [Artikel] Expressionismus, S. 150. Vgl. auch Thomas Anz und Michael Stark: Der alte und der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus (1982), S. 128f.; hier S. 128.

⁹⁰ Jablkowska: Das Groteske, S. 359.

⁹¹ Vgl. Jian: Expressionistische Nachdichtungen, S. 44; Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung, S. 120f.; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 94.

⁹² Vgl. Jablkowska: Das Groteske, S. 359; Ulmer: Passion und Apokalypse, S. 13; Lang: Der Tod und das Bild, S. 228, 243.

⁹³ Held: Bilanz der Moderne, S. XI f.

⁹⁴ So der Untertitel von Lipinski: „Alle Straßen [...]“.

⁹⁵ Ebd. S. 21.

⁹⁶ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 212-221.

Anlaß zu apokalyptischer - Heiterkeit."⁹⁷ Überdies macht der Verfasser auf den ideologischen Mißbrauch der Apokalypse in der Kriegseuphorie des Vorkriegsexpressionismus aufmerksam.⁹⁸ Auch Karl-Josef Kuschel, ein Theologe, der zahlreiche fruchtbare Beiträge zu dem interdisziplinären Forschungsgebiet von Theologie und Literatur beigesteuert hat, widmet 1994 einen Abschnitt seines Aufsatzes zu Apokalypsespuren in der Gegenwartsliteratur der Weltende-Lyrik des Frühexpressionismus.⁹⁹ Auch er konstatiert, ausgehend von der Klassifizierung der Apokalypsen als "Unruhetexte", daß "die erste apokalyptisch fruchtbare Periode der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts nicht zufällig die Zeit zwischen 1910 und 1920, die Zeit kurz vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg" war, und belegt diese Wertung mit der Interpretation von zwei Gedichten¹⁰⁰, deren Funktion er schon zu Beginn des Abschnitts wie folgt bestimmt hatte: Die Frühexpressionisten hätten "die apokalyptischen Motive in ihrer Lyrik als Einschlagtrichter in eine bürgerlich verwaltete, routinierte, ritualisierte alltägliche Ahnungslosigkeit" benutzt.¹⁰¹

Da es offenbar schon früh zum Gemeinplatz geworden ist, die Affinität des Expressionismus zum Thema 'Weltende' zu betonen, verwundert es sehr, daß bis heute nur wenige Versuche unternommen wurden, diesen gesamten Komplex einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen. Im Gegenteil wird die nähere Beschäftigung damit manchmal explizit ausgespart. So weisen die Herausgeber der grundlegenden Dokumentensammlung "Expressionismus" darauf hin, daß "die Beschwörungen vom >>Untergang<< und >>Weltende<<" zwar zu den "für die expressionistische Bewußtseinslage wichtige[n] Themen" gehörten, daß sie aber mangels geeigneter Dokumente keine eigene Rubrik dafür hätten einrichten können.¹⁰² Wiederholte Bezugnahmen der vorliegenden Arbeit auf Dokumente dieses Sammelbandes, die sich dezidiert zum Thema Weltende äußern, lassen jedoch vermuten, daß eine andere Akzentsetzung eine solche Rubrik vielleicht doch möglich gemacht hätte. Besonders auffällig sticht die schlagwortartig hervorgehobene Symbiose von Apokalypse und Expressionismus in dem 1991 erschienenen Sammelband "Poesie der Apokalypse" heraus, da hier der Herausgeber in seiner Einleitung ausdrücklich auf die "Hochkonjunktur apokalyptischer Bildlichkeit und

⁹⁷ Ebd. S. 293.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 293.

⁹⁹ Vgl. Kuschel: Vor uns die Sintflut? S. 234-239.

¹⁰⁰ Es handelt sich um van Hoddiss' "Weltende" und Heyms' "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen [...]".

¹⁰¹ Ebd. S. 234.

¹⁰² Thomas Anz und Michael Stark: Vorwort. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. XV-XXIII; hier S. XXII.

Tonlagen im Expressionismus"¹⁰³ verweist, gleichwohl aber kein Aufsatz zu diesem Thema in den Band aufgenommen wurde.

Dagegen sind als Ausnahmen zwei Literaturwissenschaftler zu nennen, die sich intensiver mit der Apokalyptik des Expressionismus auseinandergesetzt und damit auch eine wichtige Basis für die vorliegende Untersuchung geschaffen haben: Klaus Vondung und Angela Jurkat. Die wohl umfassendste Studie zur Apokalyptik außerhalb des Religiösen hat Klaus Vondung, der sich auch in zahlreichen Aufsätzen mit diesem Thema befaßt hat,¹⁰⁴ mit seinem Buch "Die Apokalypse in Deutschland" (1988) vorgelegt. Hierin versucht er, eine besondere Neigung der Deutschen zu apokalyptischer Weltsicht zu belegen, die seiner Meinung nach vor allem "in den politischen Bewegungen und Ideologien zur Geltung kam, die Deutschlands Geschichte während der letzten zweihundert Jahre maßgeblich bestimmten".¹⁰⁵ Darüber hinaus zeigt er etliche Bezüge geschichtsphilosophischer Strömungen sowie der Kunst und Literatur zur Apokalypse auf. Als erster Literaturwissenschaftler geht er dazu näher auf die Merkmale der jüdisch-christlichen Apokalypsen ein, an denen schließlich auch moderne Texte gemessen werden müssen, will man ihnen das Prädikat 'apokalyptisch' auf objektiver Basis zukommen lassen. Als typologische Gemeinsamkeiten nennt der Verfasser den scharfen Dualismus der strukturellen und inhaltlichen Merkmale der Apokalypse, den Visionscharakter der Texte sowie ihre Verbundenheit mit dem historischen Kontext.¹⁰⁶ Außerdem führt er einige Bildkomplexe an, die gleichermaßen in traditionellen wie in modernen Apokalypsen zu finden sind, nämlich die Zerstörung durch Feuer oder Flut, der Erstarrung und des Krieges, des Schmutzes und der Reinheit¹⁰⁷ oder das Gerichtssymbol¹⁰⁸, und er spricht allen apokalyptischen Texten einen dramatischen Stil zu, der sich sogar in Gedichten (hier nämlich in rhetorischem Pathos, szenischem Bildaufbau und einer Zuspitzung auf das Ende hin) zeige.¹⁰⁹ Überdies klärt er wichtige Begriffe, die im Umfeld der Apokalypse auftauchen, vor allem 'Eschatologie', 'Utopie' und 'Chiliasmus'.¹¹⁰ Die 'Apokalypse' definiert Vondung erstens

¹⁰³ Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 17.

¹⁰⁴ Vgl. dazu die Einträge im Literaturverzeichnis der vorl. Arbeit.

¹⁰⁵ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 10.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 22-26.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 265-291.

¹⁰⁸ Insbesondere betont Vondung die Konjunktur, die das apokalyptische Gerichtssymbol in degradierter Form bei deutschen Schriftstellern, Professoren und Pfarrern um 1914 erlangte (ebd. S. 132-136) und untersucht seine Rolle in der Geschichtsphilosophie Oswald Spenglers (ebd. S. 147-149).

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 308.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 28-46.

als Text und zweitens als eine Symbolik der Erfahrungsauslegung;¹¹¹ eine "*inhaltliche Definition* der Apokalypse als >Begriff<" scheint ihm dagegen nicht möglich.¹¹² Auch spricht er der Frage, ob man die Apokalypse säkularisieren kann, ihren Sinn ab¹¹³ und schlägt stattdessen vor, die Apokalypse als Symbolik einer spezifischen Art der Auslegung einer Existenzspannung zwischen Defizienz und Fülle zu betrachten, die in religiösem oder weltlichem Kontext erscheinen könne.¹¹⁴

Im Zuge dieser weitreichenden Darstellung apokalyptischer Tendenzen trägt Vondung auch manches zur Klärung der apokalyptischen Züge in expressionistischer Literatur bei. Abgesehen davon, daß er systematisch die oben genannten Merkmale zusammenstellt, die sowohl für religiöse wie auch für nicht-religiöse Apokalypsen gelten, erhellt er das Sozialfeld des Bewußtseins, aus dem heraus der Erste Weltkrieg wiederholt apokalyptisch gedeutet wurde¹¹⁵ und bezeichnet damit Probleme, die auch die literarischen Apokalypsen des Expressionismus motiviert haben. Er verweist auf den „Geist der Utopie“, der nicht nur bei Bloch, sondern auch bei den aktivistischen Expressionisten im Zusammenhang mit der Apokalypse stand,¹¹⁶ sowie auf die mögliche Erlösungsfunktion der Kunst.¹¹⁷ Überdies geht er kurz auf die grotesken Züge der expressionistischen Apokalypsen ein.¹¹⁸ Im Verlauf dieser Betrachtungen werden auch mehrere expressionistische Texte als apokalyptische vorgestellt. Dies sind vor allem einige Großstadtgedichte, welche den Untergang symbolisieren,¹¹⁹ sowie Gedichte, die den Krieg herbeisehnen oder Kriegserfahrungen beschreiben;¹²⁰ darüber hinaus Bernhard Kellermanns Roman "Der 9. November"¹²¹ sowie unter den Dramen insbesondere "Die Wandlung" von Ernst Toller sowie "Arbeiter Bauern Soldaten" von Johannes R. Becher.¹²²

Ausschließlich mit den expressionistischen Apokalypsen befaßt sich Klaus Vondung in seinem Aufsatz "Mystik und Moderne" (1994). Hierin betont er, daß

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 46-48.

¹¹² Vgl. ebd. S. 48.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 49-65.

¹¹⁴ Vgl. ebd., v.a. S. 65, 69, 74, 76.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 189-207.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 225-257. Weitere Ausführungen zu den aktivistischen Komponenten der expressionistischen Apokalyptik finden sich ebd. S. 374-377.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 393-397.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 422-425.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 273f.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 360-363; 371-372.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 275.

¹²² Vgl. ebd. S. 278, 373. Weitere apokalyptische Bühnenstücke nennt Vondung ebd. S. 306.

der Expressionismus als ästhetisches Phänomen im Zusammenhang mit den Erscheinungen der zivilisatorischen Moderne steht,¹²³ und bewertet seine Apokalypsen als Erlösungsvisionen, die in dieser Krise auf einen Neubeginn ausgerichtet sind.¹²⁴ Problematisch scheint mir hier nicht nur die in dieser Wertung deutlich werdende Vernachlässigung der Gedichte, die sich ausschließlich auf den hoffnungslosen Untergang kaprizieren, sondern auch der grundsätzliche Schwerpunkt des Aufsatzes, der die "Apokalyptik des Expressionismus als eine Spielart der Mystik bestimmen"¹²⁵ möchte, woraus der Verfasser die Notwendigkeit der Erweiterung der Begriffe einer 'ästhetischen' und einer 'zivilisatorischen Moderne' um Komponenten der Mystik ableitet.¹²⁶

Neben diesem Aufsatz Vondungs, der Arbeit von Schömel¹²⁷ sowie Roberts¹²⁸ und Lipinskis¹²⁹ Ausführungen zur "Menschheitsdämmerung" ist mir nur eine weitere Spezialuntersuchung zur Apokalyptik des Expressionismus bekannt. Das ist die Bonner Dissertation von Angela Jurkat "Apokalypse - Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus" von 1993. Die Zielsetzung dieser Arbeit wird bereits durch den Titel indiziert: Jurkat unterzieht mit "Kunst und Literatur" ein sehr weites Feld einer globalen Betrachtung. Dabei betont sie wiederholt, daß die expressionistischen Untergangsvisionen Krisenphänomene sind,¹³⁰ und bespricht die soziologischen und geistesgeschichtlichen Kausalfaktoren für die Katastrophenstimmung.¹³¹ Die Basis für ihre Untersuchungen bildet ein spezifisch existenzphilosophischer Ansatz, von dem aus "Endzeitstimmung" im weitesten Sinne als einziges verbindliches Kriterium des Apokalyptischen erscheint. Diesen Ansatz übernimmt die Verfasserin offenbar von Ulrich H. J. Körtner.¹³² Wie dieser¹³³ bestimmt sie unter Verweis auf die Gnosisinterpretation H. Jonas' sowie auf die Ausführungen Kierkegaards und Heideggers die Apokalypse als Ausdruck von Weltangst:

Weltangst ist im philosophischen Sinne Angst vor der Welt und dem Dasein in ihr. [...] Verdichtet sich [...] Weltangst zur Gewißheit des

¹²³ Vgl. Vondung: *Mystik und Moderne*, S. 142.

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 143, 145.

¹²⁵ Ebd. S. 147.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 149.

¹²⁷ Siehe Schömel: "Selbstmörder [...]".

¹²⁸ Siehe Roberts: "Menschheitsdämmerung".

¹²⁹ Siehe Lipinski: „Alle Straßen [...]“.

¹³⁰ Vgl. Jurkat: *Apokalypse*, S. 13, 24-27.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 28-33, 48-50, 69-73, 99, 134-137, 148-152.

¹³² Vgl. Körtner: *Weltangst und Weltende*. Der Verfasser erscheint bei Jurkat jedoch, wenn auf ihn verwiesen wird, als "Körner"!

¹³³ Vgl. Körtner: *Weltangst und Weltende*, S. 81-137.

unwiderruflichen Untergangs alles Bestehenden, steigert sie sich zur apokalyptischen Angst: Es scheint kein Entrinnen zu geben, und das löst Ohnmachtsgefühle aus, die sich in der Apokalyptik Ausdruck verschaffen.¹³⁴

Obwohl Jurkat eingangs einige inhaltliche und formale Merkmale der religiösen Apokalyptik benennt,¹³⁵ wendet sie diese für die Untersuchung der expressionistischen Werke nicht an, sondern sie reduziert die säkularisierte Apokalypse auf den Ausdruck von Angst und Hoffnung¹³⁶ und verneint dadurch die Möglichkeit, Apokalypsen darüber hinausgehend näher zu definieren:

Den Versuch, die Vielschichtigkeit apokalyptischer Angst und Hoffnung durchsichtig zu machen, kann und soll diese Arbeit nicht leisten. Aber vielleicht ist bereits deutlich geworden, daß es kein einheitliches apokalyptisches Daseinsverständnis gibt und Apokalypse dementsprechend nicht eindeutig bestimmt werden kann. [...] Ein der Apokalypse inhärentes Kennzeichen ist [...] ihre Ambiguität.¹³⁷

Als Konsequenz dieser Prämisse kann Jurkat Texte und Gemälde als apokalyptisch bewerten, sobald sie eine negative Grundaussage oder gerade eine Opposition zum Negativen ausdrücken. Dies führt einerseits dazu, daß die typisch expressionistischen (aber nicht primär apokalyptischen) Themenkomplexe 'Großstadt', 'Ich-Zerfall' und 'Krieg' als apokalyptische Motive bezeichnet und die Kunstwerke unter diesen Stichpunkten betrachtet werden, ohne daß ein Bezug zur biblischen Apokalyptik deutlich würde.¹³⁸ Dennoch ist bei diesen Themenkomplexen ein nachvollziehbarer Bezug zur Endzeitstimmung der Epoche gegeben. Andererseits werden im Rahmen der Apokalypse-Studie auch Gemälde, die eine Hinwendung der Expressionisten zum Exotismus dokumentieren,¹³⁹ interpretiert, da sie eine "Abkehr von der verhaßten Wirklichkeit"¹⁴⁰ darstellten und sich um "die Wiederherstellung des zerstörten Einklangs von Mensch und Welt"¹⁴¹ bemühten. Hier scheint mir allerdings kaum noch ein Bezug zur biblischen Apokalypse erkennbar zu sein.

Im Gegensatz zu dieser eher globalen Betrachtung der Exponate einer Endzeitstimmung im Expressionismus möchte ich in der vorliegenden Arbeit versuchen, mit einem mikroskopischen Blick möglichst genau zu konturieren, was

¹³⁴ Jurkat: Apokalypse, S. 20. Vgl. dazu Körtner S. 37-39, 143f., 151.

¹³⁵ Vgl. Jurkat: Apokalypse, S. 14f.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 21f.

¹³⁷ Ebd. S. 22.

¹³⁸ Vg. ebd. S. 48-68, 69-98, 123-147.

¹³⁹ Beispielsweise Max Pechsteins "Freilicht. Badende in Moritzburg" oder Erich Heckels "Badende im Schilf".

¹⁴⁰ Ebd. S. 108.

¹⁴¹ Ebd. S. 109

man als spezifische Merkmale apokalyptischer Texte bezeichnen könnte, und in welchen Variationen diese im Korpus der expressionistischen Lyrik auftreten. Warum dies in Ergänzung aller bisher vorliegenden Forschungsergebnisse zum Thema 'Expressionismus und Apokalypse' sinnvoll ist und wie dies genauer erfolgen soll, wird im folgenden skizziert.

1.3. Zielsetzungen und methodisches Vorgehen der vorliegenden Arbeit

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, daß die expressionistische Apokalyptik in der literaturwissenschaftlichen wie in der theologischen Forschung bisher nicht unbeachtet geblieben ist. Es wurden nicht nur Details des Weltendethemas selbst gezielt betrachtet, sondern überdies liegt - da der "Expressionismus heute eine der meist- und besterforschten Bewegungen der deutschsprachigen Literatur"¹⁴² ist - eine Vielfalt an Forschungsergebnissen vor, die einzelne für das Thema 'Weltende' im Expressionismus relevante Aspekte berühren. Dennoch ist eine seltsame Diskrepanz zu verzeichnen. Einerseits wird immer wieder darauf hingewiesen, daß 'Weltuntergang' ein Schlagwort ist, das zum Expressionismus gehört, und eine aufmerksame Lektüre expressionistischer Gedichte vermittelt das Gefühl, daß in der Tat der Untergang hier eine dominante Rolle spielt. Andererseits jedoch lassen die bisher vorliegenden Forschungsergebnisse kein klares Bild davon entstehen, was überhaupt 'apokalyptische' Gedichte sind. Offenbar muß hier nicht unbedingt das Stichwort 'Weltende' oder 'Weltuntergang' fallen. Gehören aber alle Texte dazu, die in irgendeiner Weise das "latent Unheilvolle und eine unterschwellige Bedrohung"¹⁴³ suggerieren? Gibt es nicht neben dem subjektiven Empfinden solcher atmosphärischer Elemente deutlichere Kriterien, um 'Apokalypsen' zu bestimmen? Muß nicht ein Bezug zur biblischen Apokalypse zu erkennen sein, wenn man einer Textgruppe diesen theologischen Genretitel verleiht, und wie könnte der aussehen? Was haben dann aber die eindeutig modernen Elemente in diesen Gedichten zu besagen?

Will man die Flut an Detailinformationen zur Apokalyptik des Expressionismus systematisieren, so steht man vor verschiedenen Problemen. Daß sich die Apokalyptik mit dem Untergang dieser Welt befaßt, ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung unumstritten. Insofern entspricht das Apokalyptische in der Literatur auf den ersten Blick unserem umgangssprachlichen Verständnis, dem 'apokalyptisch' als intensivierendes Synonym für 'katastrophal' gilt. Anscheinend wird mit dem Begriff 'Apokalypse' in der Literaturwissenschaft jedoch manchmal der Ausblick auf eine neue, absolut positive Welt verbunden und manchmal

¹⁴² Hartmut Vollmer: Vorwort. - In: Ders. (Hrsg.): "In roten Schuhen ...", S. 13-26; hier S. 15.

¹⁴³ Mit diesen Merkmalen beispielsweise bestimmt Jurkat Trakls Gedicht "Unterwegs" als Apokalypse. Siehe Jurkat: Apokalypse, S. 53.

nicht.¹⁴⁴ Kompliziert wird das ganze durch die widersprüchliche Verwendung terminologischer Dichotomien, die das 'Apokalyptische' mit einer negativen Zukunft oder auch dem Ende der Welt gleichsetzen, um es mit Begriffen wie 'Chiliasmus' und 'Utopie' zu kontrastieren, die eine positive Zukunft markieren; zusätzlich verwirrend wirkt die mögliche Verknüpfung jedes dieser Termini mit 'Eschatologie'.¹⁴⁵ Dabei ist Chiliasmus ein theologischer Begriff, der eigentlich ein Element der Apokalypse bezeichnet, die wiederum als Sonderform der 'Eschatologie' gilt; und den religiösen Apokalypsen ist überdies eine positive Zukunftsvision, die heute oft als 'Utopie' der Apokalypse entgegengestellt wird, inhärent, jedoch unterscheidet sich diese apokalyptische Heilswelt in verschiedenen Punkten von der klassischen literarischen Utopie. Eine Klärung des mit der Apokalypse verbundenen theologischen Begriffsinstrumentariums ist demnach für eine Spezialuntersuchung zu apokalyptischen Texten unerlässlich.

Dies impliziert auch eine Präzisierung der Apokalypse-Definition. Die theologische Forschung hat nämlich trotz erheblicher Divergenzen doch recht deutlich herausgearbeitet, welche formalen sowie inhaltlichen Merkmale und welche soziologischen und psychologischen Implikationen traditionelle apokalyptische Texte aufweisen.¹⁴⁶ Diese Ergebnisse sind bisher jedoch noch nicht systematisch für eine Untersuchung expressionistischer Apokalypsen fruchtbar gemacht worden.¹⁴⁷ Von den formal-stilistischen Eigenarten der Apokalypse wurden bisher nur

¹⁴⁴ Manchmal wird richtig gesehen, daß die Apokalypse traditionellerweise den Ausblick auf die neue Welt beinhaltet und daß dieser positive Aspekt des Weltuntergangs auch in modernen Texten zu finden ist (besonders prägnant bei Eykman: Denk- und Stilformen). Dagegen erwecken andere Arbeiten den Anschein, daß die Apokalypse einzig den negativen Untergang meine und daß eine neue Welt in diesem Zusammenhang mit einer anderen Terminologie bezeichnet werden müsse. Huckle beispielsweise konstatiert, daß die "Menschheitsdämmerung" die "Negation der 'Apokalypse' in der 'Erlösung'" symbolisiere (Huckle: Utopie und Ideologie, S. 6), und Fries sieht in der expressionistischen Literatur den Kontrast von "Apokalypse[n]" und den "Vision[en] einer nahenden grundlegenden Erneuerung von Mensch und Welt." (Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 169f.)

¹⁴⁵ 'Apokalypse' und 'Utopie' kontrastieren beispielsweise Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 104; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 171; Kleinschmidt: Neuzeit und Endzeit, insbes. S. 295. Auch Voßkamp geht von dem „Blochschen Schema von Apokalypse / Katastrophe und Utopie / Erlösung“ aus (Voßkamp: „Wie könnten die Dinge [...]“, S. 111). Huber stellt das "Utopische" dem "Eschatologisch-Apokalyptische[n]" entgegen (Huber: Mythos und Grotteske, S. 217); Metzner dagegen bestimmt den "Unterschied von utopisch-eschatologischer und apokalyptischer Position" (Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 230). Roberts wiederum unterscheidet zwischen "chiliastischem und utopischem Denken" und setzt davon das 'Apokalyptische' ab (Roberts: "Menschheitsdämmerung", S. 101, 97). Eine Stellungnahme zu dieser Begrifflichkeit erfolgt einzig bei Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 28-46.

¹⁴⁶ Zur formgeschichtlichen Klassifizierung apokalyptischer Texte vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 43-50.

¹⁴⁷ Einige dieser Klassifizierungsmerkmale, jedoch längst nicht alle, legt Vondung seinen Untersuchungen zugrunde (Vondung: Apokalypse in Deutschland, insbes. S. 22-26).

groteske Elemente¹⁴⁸ sowie dualistische Bildpaare, Visionscharakter und ein dramatischer Stil angeführt.¹⁴⁹ Diese wurden jedoch nicht für eine größere Textgruppe nachgewiesen. Inhaltliche Binnenelemente dieser Texte wurden meines Wissens überhaupt noch nicht gezielt untersucht.¹⁵⁰

Wohl hat die literaturwissenschaftliche Forschung einen Fundus an Textzitatens zusammengestellt, die als 'apokalyptische Motive' bezeichnet werden. Dazu ist jedoch anzumerken, daß diese nur in den seltensten Fällen unter sinnvollen Oberbegriffen zu Motivkomplexen klassifiziert wurden,¹⁵¹ die es erlauben würden, entsprechende objektive Merkmale der Apokalypse auch in anderen Texten zu suchen; und wo dies geleistet wurde, geschah es nicht in umfassender Weise, sondern immer nur für einzelne Beispiele. Außerdem blieb der Bezug der expressionistischen Varianten zu den biblischen Vorbildern bisher ungeklärt. Auch dieses Phänomen bedarf daher einer genauen Analyse, um festlegen zu können, welche Motive zumindest in Auswahl vorhanden sein müssen, um einen Text als apokalyptisch klassifizieren zu können.

Doch einzig der Blick auf die biblischen Vorbilder reicht offenbar nicht aus, um die Eigenart moderner apokalyptischer Texte in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. Schließlich zeigen auch die expressionistischen Gedichte mehrfach wiederkehrende Abweichungen von den alten Mustern, etwa indem sie Requisiten des modernen Lebens zitieren, das dem Untergang folgende Heilsreich wesentlich eindeutiger, als man es aus der Bibel herauslesen kann, in dieser Welt ansiedeln oder es völlig ignorieren. Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß sich Apokalypsen und ihre Motive in einem Säkularisierungsprozeß verändert haben.¹⁵² Ein Überblick über die wichtigsten Phasen dieser Entwicklung könnte daher helfen, die auffälligen Abweichungen der expressionistischen Apokalypsen von den religiösen Vorbildern systematisch zu erfassen und zu bewerten.

Jurkat listet zwar mehrere Merkmale traditioneller Apokalypsen auf (Jurkat: Apokalypse, S. 14f.), doch sie benutzt sie nicht für ihre Untersuchung expressionistischer Kunstwerke.

¹⁴⁸ Vgl. v.a. Huber: Mythos und Groteske, S. 216-241, bes. S. 219; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 422-425.

¹⁴⁹ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 308.

¹⁵⁰ Metzner verweist auf die große Variabilität der inhaltlichen Gesamtaussage apokalyptischer Texte (siehe Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 1f.), benennt aber keine inhaltlichen Einzelemente; Vondung lehnt eine inhaltliche Präzisierung des Apokalypse-Begriffs dezidiert ab (ebd. S. 48).

¹⁵¹ Als Ausnahmen sind zu nennen: Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 224-247; Eykman: Denk- und Stilformen, S. 53-56; Huber: Mythos und Groteske, S. 221-230; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 265-291.

¹⁵² So beispielsweise von Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 231; Eykman: Denk- und Stilformen, S.46; Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 5-7. Vgl. dagegen als Gegner der Säkularisierungsthese Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 49-65, 151.

Im Zusammenhang mit der Säkularisierungsproblematik steht das meiner Meinung nach größte Desiderat der Forschung zur expressionistischen Apokalyp- tik. Liest man eine große Anzahl expressionistischer Weltuntergangsgedichte, so erkennt man schnell, daß die überwiegende Mehrheit dieser Texte ausschließlich den Untergang zum Thema macht und daß nur wenige noch dem zweiphasigen Apokalypsemodell folgen, das ursprünglich auf den Ausblick auf ein neues Para- dies hin ausgerichtet war. Nun hat zwar schon Christoph Eykman in seinen grund- legenden Ausführungen zur Eschatologie der Epoche die Existenz reiner Unter- gangsvisionen im Expressionismus konstatiert, sie jedoch als Ausnahmen bewer- tet.¹⁵³ Bis heute wird sein Urteil, daß das "Schema der zwei Phasen: Weltende und Geburt einer neuen, geläuterten Menschheit, [...] beinahe als ein Topos in der ex- pressionistischen Dichtung gelten"¹⁵⁴ dürfe, von der Sekundärliteratur übernom- men. Dies gilt auch für Untersuchungen, die sich nicht schwerpunktmäßig auf ex- pressionistische Dramen beziehen, für die dieses Urteil - im Gegensatz zur Lyrik oder zum Gesamtwerk der Epoche - zutrifft. So betont Hermann Korte unter Verweis auf Eykman, daß "von 1916 an das Weltende-Motiv innerhalb des litera- rischen Expressionismus" immer mit einer Stufe der Erneuerung gekoppelt sei. Joanna Jablkowska zitiert das oben genannten Eykman-Zitat, um zu folgern, daß zwar die Heilserwartung in den expressionistischen Apokalypsen gelegentlich fehlen könne, daß sich jedoch die meisten Dichter dieser Zeit - und hier verweist sie auf Vondung - "voller Enthusiasmus apokalyptischen Erwartungen hinga- ben"¹⁵⁵, so daß die expressionistische Apokalypse "noch dem traditionellen Zwei- Phasen-Schema" folge.¹⁵⁶

Dieser Befund paßt zur herrschenden Meinung, daß die "kupierte Apoka- lypse"¹⁵⁷, die sich ausschließlich auf die negative Seite des Spektakels beschränkt, erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sei, in einer Zeit, die sich an den Holocaust, an Hiroshima und später an Tschernobyl erinnert und die mögliche Auswirkungen eines nuklearen Infernos oder irreparabler Umweltverseu- chung für die Zukunft vor Augen hat.¹⁵⁸ Klaus Vondungs Urteil, daß die "Verkür-

¹⁵³ Vgl. S. 13f. der vorl. Arbeit.

¹⁵⁴ Eykman: Denk- und Stilformen, S. 48.

¹⁵⁵ Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung, S. 121; hier zitiert sie Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 369. Daß die Dichotomie von Katastrophe und Hoffnung auf Erneue- rung für die expressionistischen Apokalypsen konstitutiv ist, betont Vondung auch ebd. S. 106.

¹⁵⁶ Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung, S. 122.

¹⁵⁷ Diesen Terminus hat Vondung geprägt. Vgl. bspw. Vondung: Apokalypse in Deutsch- land, S. 12.

¹⁵⁸ Vgl. beispielsweise Schneider: Gespenst der Apokalypse, S. 254-362; Grimm, Faulstich, Kuon: Einleitung, S. 8; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 11f.; ders: "Überall stinkt es nach Leichen", S. 134; ders.: Vernichtungslust und Untergangsangst, S. 19;

zung der Apokalypse [...] den wichtigsten Unterschied zwischen unsem *Fin de siècle*, das zugleich ein Jahrtausende ist, und dem vor hundert Jahren" markiere,¹⁵⁹ ist repräsentativ für die gesamte Forschung zur literarischen Apokalyptik, die die einphasige Apokalypse erst nach einer atomaren Zeitengrenze ansiedelt:

Die traditionelle Apokalypse kann die Zerstörung dieser Welt lustvoll ausmalen, weil sie an deren Stelle die Errichtung einer neuen, vollkommenen Welt erwartet. Diese Erwartung, die noch die apokalyptischen Visionen der Expressionisten kennzeichnete, ist angesichts der Möglichkeit eines nuklearen Krieges zusammengebrochen.¹⁶⁰

Lediglich Thomas Anz und Joseph Vogl bemerken zu Recht, daß die Gewichtung schon im Expressionismus eine völlig andere war, daß man in den expressionistischen "Texten über die Apokalypse und das Weltgericht" nämlich nur noch vereinzelt "auf sinngebende und utopische Bildelemente" trifft.¹⁶¹ Es steht noch aus, dieses Urteil durch eine umfassende Untersuchung der Untergangsgedichte abzusichern.

Mit der Einschätzung der expressionistischen Gedichte als ein- oder zweiphasige Apokalypsen ist auch die Frage nach ihrer Funktion verbunden. Traditionell haben apokalyptische Texte durch ihre Orientierung auf ein dem Untergang folgendes positives Endziel hin eine deutliche Trostfunktion, und sie motivieren ein das Heil förderndes Verhalten. Daß modernen zweiphasigen Apokalypsen ein gleiches Anliegen unterstellt werden kann, ist unumstritten. Wo man jedoch in der Forschung Stellungnahmen zu einphasigen Untergangstexten der Literatur findet, lassen diese die Trostfunktion auch für die kupierten Apokalypsen unangetastet. Sie unterstellen schon dem Artikulieren von Untergangsängsten eine kathartische Funktion. Deutlich urteilt Ottmar Huber: "Der Untergang gewinnt die Bedeutung einer Katharsis, - sei es daß er den Umschlag zur Erneuerung impliziert, [...] sei es

Henningsen: Die deutsche Apokalypse; Anders: Die Frist. 1960. – In: Ders.: Die atomare Drohung, S. 170-221, hier bes. S. 207-210; Korte: Krieg in der Lyrik des Expressionismus, S. 209; Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung, insbes. S. 12, 120-122; dies.: Einleitung. – In: Apokalyptische Visionen (1996), S. 5-6, hier S. 5f. Auch Jurkat unterscheidet in der Einleitung ihrer Arbeit noch ganz eindeutig: "Während die Epochen vor dem Atomzeitalter das Ende aller Zeiten immer als ein relatives angesehen und auf ein besseres "Danach" gehofft haben, erscheint in der Gegenwart die Apokalypse als absolutes Weltende, als endgültige Zerstörung allen Seins." (Jurkat: Apokalypse, S. 8.) Wenig später gibt sie dann im Gegensatz dazu an, daß sie prüfen wolle, ob die kupierte Apokalypse auch konstitutiv für die expressionistische Literatur sei (Jurkat: Apokalypse, S. 23), jedoch greift sie diesen Aspekt später nicht mehr deutlich auf.

¹⁵⁹ Vondung: Vernichtungslust und Untergangsangst, S. 19.

¹⁶⁰ Vondung: "Überall stinkt es nach Leichen", S. 134. Im übrigen widerlegen Werke wie Grass' „Rätin“ auch den Hauptaspekt dieser These, daß nämlich in post-atomaren Apokalypsen keine Vision eines zweiten Äons möglich sei. Vgl. dazu Neuhaus: Günter Grass' „Die Rätin“.

¹⁶¹ Anz, Vogl: Nachwort, S. 241.

daß er die angestrebte Überwindung des Antagonismus von Ich und Gesellschaft im Negativ totaler Zerstörung spiegelt.¹⁶² So geht auch Angela Jurkat mit Körtner¹⁶³ davon aus, daß die Apokalyptik in jedem Falle helfe, die Weltangst zu überwinden.¹⁶⁴ Deshalb kann die Verfasserin eindeutig einphasige Untergangsvisionen wie etwa Georg Trakls "Abendland" als Versuch, "innere Not und Verzweiflung zu überwinden und neue Hoffnungsperspektiven zu eröffnen"¹⁶⁵, bewerten oder am Beispiel von Jakob van Hoddis' "Weltende" der "künstlerischen Gestaltung des Grauens" eine "befreiende Wirkung" bescheinigen.¹⁶⁶ Dadurch, daß eine Bereitschaft, "die totale Destruktion als Katharsis zu akzeptieren" als zentrale Tendenz des Expressionismus, "die nicht nur den ästhetischen Bereich betrifft, sondern auch den politisch-gesellschaftlichen", ausgegeben wird,¹⁶⁷ wird von der Tatsache abgelenkt, daß die totale Destruktion in vielen Fällen eher lähmend als agitatorisch und damit keineswegs kathartisch gewirkt haben könnte. Der wichtige Unterschied zwischen zweiphasigen und kupierten Apokalypsen wird in solchen Argumentationen nicht genügend berücksichtigt. Demgegenüber scheint es mir von Bedeutung, eine genügend große Auswahl an Texten auf das etwaige Vorhandensein einer Hoffnungsperspektive hin zu untersuchen und zu prüfen, ob mit einer ästhetischen Destruktion vielleicht nicht nur ein mit konventionellen sprachlichen Mitteln unsagbares Grauen ausgedrückt werden sollte.

Ziel dieser Arbeit ist es von daher, in einem grundlegenden ersten Teil herauszuarbeiten, was genau die Merkmale von Apokalypsen sind, um diese anschließend in expressionistischen Gedichten nachweisen zu können. Dabei soll vor allem der erstaunlichen Quantität der Apokalypsespuren speziell in der expressionistischen Lyrik Rechnung getragen und entgegen den bisherigen Einschätzungen die Dominanz der kupierten Apokalypsen innerhalb dieses OEuvres verdeutlicht werden.

Angesichts seiner kaum noch kontrollierbaren Vieldeutigkeit ist zunächst eine Präzisierung des Begriffs 'Apokalypse' dringend geboten. Deshalb versucht das zweite Kapitel der vorliegenden Untersuchung, die disparaten Facetten der theologischen Diskussion zur Apokalyptik auf einen vertretbaren gemeinsamen Nenner zu bringen, der für die literaturwissenschaftliche Arbeit fruchtbar gemacht werden kann. Aus der Beschreibung von Inhalt, Form und Funktion der biblischen Apokalypsen sowie der Bewertung dieses Literaturmodells soll sich ein handhab-

¹⁶² Huber: Mythos und Grotteske, S. 218f.

¹⁶³ Vgl. Körtner S. 37-39, 307.

¹⁶⁴ Jurkat: Apokalypse, S. 20.

¹⁶⁵ Jurkat: Apokalypse, S. 100.

¹⁶⁶ Ebd. S. 101. Vgl. ebenso Körtner: Weltangst und Weltende, S. 293.

¹⁶⁷ Jurkat: Apokalypse, S. 122.

bares Kriterienraster für die Untersuchung derjenigen expressionistischen Gedichte ergeben, die letztlich auf die traditionelle Apokalyptik zurückzuführen sind. Diese Identifikation der Gattung dient nicht nur als heuristisches Mittel, um die als 'Spuren der Apokalypse' immer wieder auftretenden traditionellen Charakteristika zu konturieren, sondern sie stellt überdies eine Folie bereit, welche die distinktiven Merkmale hervortreten läßt, durch die sich die expressionistischen Apokalypsen vom Muster der religiösen Gattung unterscheiden.¹⁶⁸ Als deutlichste Abweichung von den biblischen Vorbildern soll in diesem Grundlegungsteil der Arbeit auch die 'negative Apokalyptik' definiert werden, denn die mit diesem Begriff bezeichneten Vorstellungen vom folgenlosen Weltende, die zum Hauptkriterium der (post)modernen Apokalypsen avanciert sind, spielten auch schon im Expressionismus eine wichtige Rolle.

Nun hat die Apokalypse in den expressionistischen Gedichten noch andere als die auf religiöse Vorbilderweisenden Spuren hinterlassen. Um auch diese systematisch erkennen und als Reaktionen auf ein umfangreiches Diskursangebot bewerten zu können, beleuchtet das dritte Kapitel schlaglichtartig die markantesten Stationen des fast zweitausendjährigen Säkularisierungsprozesses, der als Bindeglied zwischen den religiösen Vorbildern und den modernen Texten steht. Als Ergebnis dieser Betrachtung säkularisierter Apokalypsevarianten sowie wichtiger außerliterarischer Einflüsse, welche die Apokalyptik umformten, können dann fünf Hauptkriterien moderner Apokalypsen benannt werden, die die formalen und inhaltlichen Eigenschaften erfassen, durch die sich moderne Untergangsgedichte von den religiösen Apokalypsen unterscheiden. Die im Verlauf der vorliegenden Arbeit folgenden Analysen sollen die Existenz dieser Merkmale auch in den expressionistischen Gedichten nachweisen. Doch zuvor wird am Ende des Grundlegungsteils eine umfassende Apokalypsedefinition gegeben, die sowohl den spezifisch modernen Eigenarten der expressionistischen Untergangsvisionen als auch ihren Bezügen zu den Wurzeln Rechnung trägt.

Das vierte Kapitel untersucht die verblüffenden Übereinstimmungen zwischen den Stilistika traditioneller Apokalypsen und denen der expressionistischen Ästhetik. Eine Darstellung der expressionistischen Stilmittel, die nach formalen Kriterien traditioneller Apokalypsen gegliedert ist, soll die Struktur der im folgenden kompilierten Apokalypsemotive erklären sowie eine Grundlage für die Gedichtinterpretationen am Ende der vorliegenden Arbeit schaffen. Abschließend wird danach gefragt werden, welche Wirkungsabsichten hinter einer Ästhetik stehen, die den Gebrauchscharakter von Sprache überwinden will. Denn dieses haben die Expressionisten in gleicher Weise wie zahlreiche traditionelle Apokalyptiker

¹⁶⁸ Vgl. auch Collins: Preface, S. VI.

versucht. Insgesamt sollen diese Ausführungen zu den Formaspekten die These begründen, daß die Apokalypsekonjunktur im Expressionismus nicht einzig auf die Attraktivität inhaltlicher Aussagen dieses Genres zurückgeführt werden kann, sondern auch auf sein Angebot modern anmutender Stilmittel, die den ästhetischen Idealen der Expressionisten deutlich entgegenkamen.

Sowohl formal-strukturelle als auch inhaltliche Qualitäten sind in apokalyptischen Motiven vereint. Diejenigen Motive, die auffallend häufig in den expressionistischen Untergangsgedichten verwendet werden, stellt das fünfte Kapitel katalogartig zu Gruppen zusammen. Dabei werden Zusammenhänge mit biblischen Motiven sowie andere Einflüsse auf einzelne Motivvarianten erklärt. Um einen repräsentativen Querschnitt zu erlangen, wurden hierfür mehr als vierhundert Gedichte aus verschiedenen Sammelpublikationen analysiert. Diese deskriptive Zusammenstellung des sprachlichen Materials, das die Autoren in der Lyrik verwenden, um die Gesamtaussage 'Weltende / Weltumbruch' zu transportieren, verfolgt verschiedene Ziele. Schon auf den ersten Blick gibt der Katalog einen überzeugenden Eindruck von der eklatanten Häufung der apokalyptischen Motive in einem relativ begrenzten Zeitraum. Außerdem konturiert die Zusammenschau vielfältiger Motivvarianten die facettenreiche Textgruppe der apokalyptischen Gedichte des Expressionismus auf plastische Weise. Dabei wird immer wieder auf spezifisch moderne Motivvariationen aufmerksam gemacht. Da diese typisch expressionistischen Modifikationen des traditionellen Repertoires das spezifische Weltverständnis ihrer Produzenten widerspiegeln, werden sie in dem letzten Unterkapitel noch einmal zusammenfassend benannt und bewertet.

Mit den zentralen inhaltlichen Implikationen expressionistischer Weltuntergangsgedichte befaßt sich das sechste Kapitel. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Basisstrukturen der traditionellen apokalyptischen Vorstellungswelt, die bis heute das Gerüst für Untergangsvisionen abgeben, und inhaltlichen Aussagen, die typische Positionen der säkularisierten Apokalyptik vertreten. Oftmals können bei der Erläuterung bestimmter Denkmuster in den Gedichten erhellende Verweise auf auffällige Analogien in der expressionistischen Poetik sowie auf wichtige außerliterarische Einflüsse gemacht werden. Ein besonderes Augenmerk wird im zweiten Teil dieses Kapitels den negativen Apokalypsen gewidmet, da diese bisher noch nicht als die ersten kollektiven Vorboten unserer heutigen Apokalyptik des Super-gaus erkannt worden sind, die keine Erinnerung mehr an die ursprüngliche Trostfunktion apokalyptischer Visionen hat.

Anschließend soll der Zusammenhang von Thema, Motiven und Textorganisation in exemplarischen Gedichtinterpretationen untersucht werden. Da negative Apokalypsen in der Lyrik bei weitem überwiegen, liegt der Schwerpunkt der Textanalysen auf dieser im siebten Kapitel interpretierten Gedichtgruppe. Die Inter-

pretationen des achten Kapitels führen dagegen charakteristische Vorstellungen einer säkularisierten Weltenwende vor. In allen Interpretationen werden außerliterarische Einflüsse berücksichtigt, die die in den spezifischen Gedichten zum Ausdruck gebrachte Katastrophenstimmung verursacht haben könnten. Diesem Verfahren liegt die Überzeugung zugrunde, daß ein werkimmanenter Zugriff speziell apokalyptischen Gedichten, die per definitionem von konkreten Krisensituationen ausgelöst wurden, auf die sie auch Bezug nehmen, nicht gerecht werden kann und daß überdies die markante Häufung der Apokalypsen in einem begrenzten Zeitraum in besonderer Weise nach außerliterarischen Erklärungsansätzen verlangt.¹⁶⁹

Den Abschluß der vorliegenden Untersuchungen soll mit dem neunten Kapitel ein Fazit bilden, das - ausgehend von einer Funktionsbewertung der expressionistischen Apokalypsen - auf die Notwendigkeit eines ideologiekritischen Umgangs mit diesen spezifischen Modellen der Wirklichkeitsdeutung hinweist.

¹⁶⁹ Einen Überblick über die verschiedenen Positionen der sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft, die den Expressionismus als Teil geschichtlicher Wirklichkeit zu begreifen sucht und seine Literatur mit den politisch-sozialen Verhältnissen der Zeit in Verbindung bringt, vermitteln folgende Aufsätze: Knopf: "Expressionismus"; Hüppauf: Zwischen revolutionärer Epoche; Werner: Das Wilhelminische Zeitalter.

2. TRADITIONELLE UND NEGATIVE APOKALYPTIK

2.1. Der unterschiedliche Gebrauch der Begriffsfelder

Im Laufe der letzten Jahrzehnte sind das Substantiv 'Apokalypse' und das dazugehörige Adjektiv 'apokalyptisch' zu immer gebräuchlicheren Modewörtern degeneriert, deren Bedeutung allerdings nur äußerst diffus umrissen werden kann. Die umgangssprachliche Verwendung machte beide Wörter schon am Ende der sechziger Jahre zu allgemein bekannten Ausdrücken für eine furchtbare Katastrophe mit einem undefinierbaren "Beigeschmack nicht nur des Unheimlich-Drohenden, sondern auch des Krausen, Phantastischen"¹. Zahlreiche Publikationen und Medienproduktionen haben seitdem dafür gesorgt, daß 'apokalyptisch' zu einem globalen Synonym für 'grauenvoll' avancierte, das sehr häufig mit verschwommenen Vorstellungen von Krieg oder Weltuntergang behaftet ist. Das wohl bekannteste Beispiel für die Vermarktung des Begriffs ist Francis Ford Coppolas Spielfilm "Apokalypse Now"², dessen Titel seit Beginn der 80er Jahre in den unterschiedlichsten Bereichen immer wieder als Schlagwort für den drohenden Untergang erhalten muß. Die Apokalypse ist auf kommerzialisierter Basis ins breite Bewußtsein gedrungen.³

Die verschwommenen Assoziationen, die in unserer Zeit mit dem Wortfeld der Apokalypse verbunden werden, erschweren den wissenschaftlichen Zugang zu der damit verbundenen Thematik. Der alltägliche Umgang mit dem Vokabular der Apokalypse verdeckt nämlich die jahrhundertealte kulturhistorische Tradition, mit der diese Terminologie befrachtet ist. Eine Aufarbeitung dieser Tradition ist deshalb unumgänglich, wenn man apokalyptische Züge in moderner Literatur richtig erfassen und deuten möchte. Diese müssen zunächst als Transformationen traditioneller Apokalypseelemente erkannt werden, und deshalb ist es entscheidend, auf ihren religiösen Ursprung zu rekurrieren.⁴ Traditionell enthüllen die bilderreichen apokalyptischen Texte Vorstellungen vom nahenden Ende der Welt mit seinen typischen Vorzeichen und Begleiterscheinungen. Als religiöses Phänomen teleologischer Geschichtsschau und kritisch-endzeitlicher Weltbetrachtung ist die Apo-

¹ Koch: Ratlos vor der Apokalyptik, S. 15.

² Zu den apokalyptischen Aspekten dieses vielschichtigen Films siehe Faulstich: Didaktik des Grauens.

³ Weitere Beispiele für die durchgängige Apokalypse-Konjunktur in den Bereichen Journalismus, Philosophie, Literatur und bildender Kunst geben: Ebach: Apokalypse, S. 8f.; Kaiser: Apokalypsedrohung.

⁴ Vgl. Kermode: Apocalypse and the Modern, insbes. S. 85.

kalyphtik eng mit dem vieldeutigen Begriff der 'Eschatologie', der 'Lehre von den letzten Dingen', verzahnt. Man kann sie als "eine bestimmte Konkretisierung" der Eschatologie auffassen, die in der Literaturgattung der Apokalypsen "Bilder vom Endgeschehen" vermittelt und "das Ende chronologisch fixiert".⁵ Wichtig ist hierbei, daß es nicht bei dem Ende bleibt. Die religiösen Offenbarungsschriften malen für die letzten Tage nicht nur eine allumfassende Degeneration von Natur und Menschenleben - bis hin zur völligen Katastrophe - aus, sondern sie kündigen vor allem den dem Weltuntergang folgenden Anbruch einer endgültigen Heilszeit an, in welcher die urzeitlichen paradiesischen Zustände wieder hergestellt sein werden. Demnach ist das Anliegen des Apokalyphtischen - völlig im Gegensatz zu den heutigen umgangssprachlichen Assoziationen - von seinem ursprünglichen Wesen her eine über alles hinwegtröstende Erlösungsvision!

Auch wenn über zentrale Inhalte dieser Form jüdisch-christlicher Eschatologie Einigkeit herrscht, sind mit dem Begriff der Apokalypse gleichwohl große definitorische Probleme verbunden. Ulrich H. J. Körtner illustriert diesen Umstand mit einem plastischen Bild: "Gelegentlich hat es eher den Anschein, als sei Apokalyphtik ein nebulöses Gebilde, das sich immer mehr verflüchtigt, je intensiver man nach ihm Ausschau hält".⁶ So liegt bis heute keine allgemeingültige wissenschaftliche Begriffsklärung vor, obwohl die Apokalyphtik-Forschung einen breiten Raum innerhalb der Theologie einnimmt. Vielmehr scheint es im Rahmen einer seit 1945 anhaltenden "Verunsicherung gegenüber der Bestimmung einer Apokalypsengattung im Kontext der religionsgeschichtlichen Strömung der Apokalyphtik überhaupt"⁷ Mode geworden zu sein, daß jeder, der sich zu dem Thema äußert, zunächst beklagt, daß der Begriff der Apokalyphtik kaum auf einen definitorischen Nenner zu bringen ist, und daraus folgert, daß aufgrund des verschwommenen Gebrauchs der Terminologie zunächst eine eigene Definition der Sache abzulegen sei.⁸ Dies führt zu dem Kuriosum, daß sich immer wieder ausgewiesene Apokalyphtik-Experten intensiv und gewinnbringend über offenbar ein- und denselben

⁵ Mit diesen auf Bultmann zurückgehenden Zitatfragmenten umschreibt Klein in der Theologischen Realenzyklopädie die Berührungspunkte zwischen Eschatologie und Apokalyphtik. (Er bezieht sich hierbei auf: Rudolf Bultmann: Ist die Apokalyphtik die Mutter der christlichen Theologie? Eine Auseinandersetzung mit Ernst Käsemann. – In: Ders.: Exegetica, S. 476-482, hier S. 476.) Siehe Klein: IV. Neues Testament, S. 270. Eine Auswahl umfassender Arbeiten zum Thema 'Eschatologie' ist aufgelistet bei Merklein: Eschatologie im Neuen Testament, S. 36.

⁶ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 42.

⁷ Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 13.

⁸ Eine repräsentative Klage findet sich wieder bei Körtner: "Unklar ist überhaupt die Eingrenzung und Abgrenzung dessen, was unter Apokalyphtik zu verstehen ist. Angesichts dieses Dunkels versuchen ganz unterschiedliche Wissenschaftszweige, einen Zugang zur Apokalyphtik zu erschließen, wobei das Phänomen jeweils anders bestimmt wird." (Körtner: Weltangst und Weltende, S. 40.)

Forschungsgegenstand austauschen,⁹ um abschließend unisono festzustellen, daß sich eine Einigung darüber, was 'Apokalyptik' sei, nicht - im Extremfall "nicht einmal ansatzweise"¹⁰ - abgezeichnet habe.

Dennoch steht man heute längst nicht mehr "ratlos vor der Apokalyptik"¹¹. Bei allen Schwierigkeiten, eine allseits befriedigende Definition der Apokalypse zu finden - nach wie vor gilt Martin Karrers Urteil, daß ein Abschluß der Diskussion noch nicht abzusehen sei¹² -, ist es dennoch möglich, das exegetische Objekt über verschiedene Annäherungsversuche hinlänglich zu präzisieren. Dabei differenzieren sich, trotz aller Unschärfen in den Randbereichen, allgemein akzeptierte Wesensmerkmale der Apokalypsen heraus. Es zeigt sich, daß sich Apokalypsen aus Bündeln von typischen Merkmalen konstituieren, die jedoch in unterschiedlichsten Kombinationen auftauchen können. Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist die Tatsache, daß sich in den Gedichten des Expressionismus erstaunlich viele dieser konstitutiven Charakteristika, teils mehr oder minder ungebrochen, teils in aussagekräftigen Modifikationen, wiederfinden. Deshalb soll ein Beschreibungsversuch der traditionellen Apokalyptik den Ausgangspunkt für alle weiteren Untersuchungen bilden.

⁹ Als Musterbeispiel ist das "International Colloquium on Apocalypticism" 1979 in Uppsala zu nennen. Vgl. *Apocalypticism in the Mediterranean World*.

¹⁰ Stegemann: *Bedeutung der Qumranfunde*, S. 526. Seine lakonische Schlußfolgerung lautet: "Da eine Einigung über einen einheitlichen Sprachgebrauch für den Begriff 'Apokalyptik' in absehbarer Zeit kaum erreichbar sein dürfte, bleibt nichts anderes übrig, als daß ein jeder, der diesen Begriff verwenden will, zuvor mitteilt, wie er ihn versteht." (Ebd. S. 498.) Um ein neueres Beispiel für die 'apokalyptische Vielfalt' zu nennen, sei auf das ökumenische halbjährige Kulturprogramm "Visionen vom Ende. Apokalypse '92" verwiesen, das die Evangelische und die Katholische Kirche in Köln gemeinsam veranstaltet haben. Aus theologischer, philosophischer, künstlerischer, literarischer, politischer, geschichtlicher, ökologischer und schließlich seelsorgerischer Sicht wurde hier ein Phänomen 'Apokalypse' beleuchtet, das je nach Blickwinkel recht unterschiedlich konturiert war. Vgl. *Visionen vom Ende* (1992).

¹¹ Dieses Schlagwort, welches zu vielfältigen Zitaten gereizt hat, wurde 1970 von Klaus Koch vorgegeben (Koch: *Ratlos vor der Apokalyptik*). Zu dem umfangreichen Forschungsgebiet der Apokalyptik vgl. McGinn: *Early Apocalypticism*.

¹² Karrer: *Johannesoffenbarung als Brief*, S.15. Ausführlich diskutieren Müller und Mazzaferri die unbereinigte Konkurrenzsituation verschiedener Forschungsmethoden. (Siehe Müller: *III. Die jüdische Apokalyptik*, insbes. S. 210; Mazzaferri: *Genre*, S. 157-174.)

2.2. Jüdische und christliche Apokalyptik

2.2.1. Die wissenschaftliche Terminologie: 'Apokalypse' und 'Apokalyptik'

Die Literaturgattung 'Apokalypse' verdankt ihren Namen dem Incipit bzw. der Inscriptio des letzten Buches der Bibel, der Offenbarung des Johannes. Der Titel wurde der Einführung des Textes als *apocalypsis* Jesu Christi entnommen: Das griechische Wort bedeutet ursprünglich "'Enthüllung, Offenbarung' göttlicher Geheimnisse"¹³. Bis heute liefert diese Vokabel eine maßgebliche Zutat für die meisten Definitionsversuche; umfassend und repräsentativ ist Jürgen Ebachs Erklärung:

Die apokalyptische Literatur beansprucht, den geheimen Verlauf der Geschichte zu *enthüllen*, die tatsächlichen Kräfte hinter den historischen und politischen Verhältnissen *aufzudecken*, die vordergründig bestehenden Macht- und Gewaltverhältnisse zu *entlarven* und die wahre Macht Gottes zu *offenbaren*. (Diese vier Verben umfassen etwa die Wortbedeutung von Apokalypse.)¹⁴

Aufgrund der herausragenden Bedeutung der Johannesoffenbarung avancierte der Begriff 'Apokalypse' ab dem späten zweiten Jahrhundert zur übertragbaren Gattungsbezeichnung¹⁵ - zunächst für verwandte christliche Schriften; danach wurde der Titel auch auf vergleichbare jüdische Werke übertragen. Zahlreiche Texte, die sich bis in das Mittelalter hinein denselben Titel zulegte, beanspruchten damit "den gleichen Rang besonderer Offenbarung über Endgericht und -vollendung."¹⁶ So konturiert die rezeptionsgeschichtlich sekundäre Entwicklung eines Titels sowie einer Gattungsbezeichnung aus der biblischen Offenbarung des Johannes die forschungsgeschichtlich relevante Gruppe der christlichen und jüdischen Apokalypsen.¹⁷

Der Begriff 'Apokalyptik' wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Friedrich Lücke geprägt, dem Vertreter der historisch-kritischen Exegese, der als Begründer der Apokalyptikforschung gilt.¹⁸ Dieser schloß aus der Existenz der apokalyptischen Literatur im spätsraelitisch-urchristlichen Milieu der Zeitenwende

¹³ Lanczkowski: I. Religionsgeschichtlich, S. 189.

¹⁴ Ebach: Apokalypse, S. 12.

¹⁵ Vgl. Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 17.

¹⁶ Koch: Einleitung, S. 1.

¹⁷ Vgl. Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 19, 96-100.

¹⁸ Vgl. Lücke: Versuch einer vollständigen Einleitung.

auf das Vorhandensein einer entsprechenden geistig-religiösen Strömung, in welcher diese Schriften beheimatet gewesen sein könnten. Diese Vorstellungswelt bezeichnete er als 'Apokalyptik'. Bis heute findet das Kunstwort als Sammelbezeichnung für dieses umstrittene¹⁹ religionsgeschichtliche Phänomen Verwendung.²⁰ Darüber hinaus wird mit dem Wort 'Apokalyptik' oftmals die gesamte Literaturgattung der Apokalypsen - somit das Medium, welches diese Vorstellungswelt vermittelt - bezeichnet.²¹ Als erste Annäherung an den Gegenstand dieser Arbeit soll an dieser Stelle eine globale Definition dessen stehen, was im folgenden unter Apokalyptik verstanden und weiter ausdifferenziert wird: Bei der Apokalyptik handelt es sich um eine Vorstellungswelt, in deren Zentrum immer eine "Enthüllung der Wirklichkeit im Untergang"²² steht und die ein spezifisches Geschichts- und Weltverständnis²³ voraussetzt.

2.2.2. Strukturelle und inhaltliche Merkmale apokalyptischer Texte

"Apokalyptisches Denken ist [...] eine mit Hilfe einer bestimmten literarischen Technik vollzogene Deutung der Gegenwartssituation des Verfassers und seiner zeitgenössischen Leser", definiert Jürgen Lebram das schwer zu fassende Phänomen in der Theologischen Realenzyklopädie.²⁴ Nach dieser literarischen Technik und den mit ihr üblicherweise vermittelten Inhalten soll im folgenden gefragt werden. Die theologische Forschung klassifiziert die apokalyptischen Texte in der Regel phänomenologisch nach bestimmten sprachlich-formalen Konstituen-

¹⁹ Wegen der beträchtlichen Variationsbreite der Kriterien, die die Apokalypsen formal und inhaltlich konstituieren, fand in der Forschung der Versuch, aus diesen divergierenden Texten auf eine sie tragende religiöse Bewegung zu schließen, immer wieder Kritiker. Das reicht bis zur rigorosen Ablehnung: "Die 'Apokalyptik' als Gruppe oder Strömung ist also eine moderne Fiktion, ohne soziologisch ausreichende Bestimmungskriterien." (Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 45.) Dennoch spielt die Apokalyptik als vermeintlich nachweisbare Bewegung bis heute eine große religionsgeschichtliche Rolle - wieder ein typischer Zug des 'Kuriosums Apokalyptik'.

²⁰ Hier sei in erster Linie verwiesen auf Vielhauer: Geschichte der urchristlichen Literatur, S. 486f. Aus der Fülle neuerer Beiträge, die in diesem Zusammenhang aufgeführt werden könnten, scheinen mir v.a. folgende geeignet: Koch: Einleitung, S. 1; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 40-59.

²¹ Vgl. beispielsweise Vielhauer: Einleitung, S. 408.

²² Körtner: Weltangst und Weltende, S. 290; ders.: Weltzeit, S. 34.

²³ Zum Geschichtsverständnis der Apokalyptik siehe Bultmann: Geschichte und Eschatologie, S. 24-43; Koch: Ratlos vor der Apokalyptik, S. 37-45; Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 50-54; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 85-149.

²⁴ Lebram: II. Altes Testament, S. 192 (Zitat kursiv).

ten und nach bestimmten Basisstrukturen ihrer Vorstellungswelt,²⁵ wobei man sich für den Grundstock auf Merkmalslisten beruft, die von Philipp Vielhauer, John J. Collins und Klaus Koch zusammengestellt und später vielfach erweitert und modifiziert worden sind.²⁶ Auf diese Charakteristika werde auch ich mich in der folgenden Kompilation von Wesensmerkmalen beziehen.²⁷

Relative Einigkeit besteht in der Forschung über die strukturellen Gemeinsamkeiten sowie die formalen Stilelemente dieser Gattung: Über Visionen - seltener Auditionen - enthüllt ein Vertreter des Himmlischen dem in die Himmelswelt entrückten Apokalyptiker das den Menschen bisher unbekannte Wissen über die am Ende der Weltperiode eintretenden Ereignisse. Dies führt bei dem Seher zunächst zu schweren seelischen Erschütterungen; dann entfaltet er eine Reihe von paränetischen Reden an seine Gemeinde, mit denen er sie zum rechten Verhalten vor dem bevorstehenden Weltuntergang aufruft.²⁸ Mit Ausnahme der Offenbarung des Johannes sind alle Texte Pseudepigraphen: in fiktiver Vorzeitigkeit werden sie Gestalten der Urzeit zugeschrieben, die dem Rezipienten als Autorität gelten. Den Hintergrund der eschatologischen Aussagen bildet dann ein Geschichtsüberblick in der Form von ‚vaticinia ex eventu‘, der die Zuverlässigkeit der Verkündigung verbürgen soll. So wie vieles des hier Geschilderten bereits nach Gottes Plan einge-

²⁵ Die Einwände der neueren theologischen Forschung, daß diese Klassifizierungsversuche zu stark mit inhaltlichen Kriterien arbeiteten (vgl. Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 14), können für die vorliegende Arbeit vernachlässigt werden. Diese Kritik bezieht sich auf die in der Theologie häufig vorkommende Praxis, aus solchen inhaltlichen Kriterien Rückschlüsse auf religions-, traditions- oder zeitgeschichtliche Zusammenhänge zu extrapolieren. Für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung apokalyptischer Texte liefert jedoch die literarische Form- und Inhaltsbestimmung den entscheidenden Interpretationsschlüssel. Textexterne Faktoren werden - zumindest nach Abwendung von der textimmanenten Methode - als zusätzliche Informationen an den Text herangebracht, aber keinesfalls aus jenem erschlossen.

²⁶ Solche Auflistungen finden sich bei: Vielhauer: Einleitung, S. 408-421; ders.: Geschichte der urchristlichen Literatur, S. 487-492; Collins: Introduction; Koch: Ratlos vor der Apokalyptik, S. 20-31; ders.: Einleitung, S. 12-18; Mazzaferri: Genre, S. 181-184. Vgl. dazu auch: Hartman: Survey of the Problem; Sanders: Genre; Schüssler Fiorenza: Phenomenon; Stegemann: Bedeutung der Qumranfunde, S. 526-528.

²⁷ Ein kurzes Resümee der im folgenden zusammengestellten Wesensmerkmale findet sich auf S. 71f. der vorl. Arbeit.

²⁸ Die Apokalyptik teilt einige der hier genannten Strukturelemente - nämlich die besondere Beziehung des die Zukunft Verkündenden zu Gott, seine oft in Ekstase erlebten Visionen und Auditionen sowie die Ermahnungen der Angesprochenen - mit der biblischen Prophetie, als deren Fortsetzung sie gilt. Jedoch gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen Prophetie und Apokalypse: Die Prophetie ist dynamisch, da sie mögliche Abänderungen des Verkündeten kennt. So muß der Prophet „gelegentlich erkennen und verkünden, daß Gott der Herr seiner Entschlüsse ist und sie ändern kann“ ([Artikel] Propheten. - In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Sp. 608-635, hier Sp. 623); das bekannteste Beispiel hierfür ist das Buch Jona. Dagegen ist der Weltlauf in der Apokalypse deterministisch von Gott vorausbestimmt und geht unerbittlich dem Endziel entgegen. (Zum Verhältnis von Prophetie und Apokalyptik vgl. Mazzaferri: Genre.)

troffen ist, sollen auch die weiteren angekündeten Geschehnissen wahr werden. Zu dieser Fiktion paßt, daß die Offenbarungen von ihren Empfängern nicht veröffentlicht, sondern bis zum Ende der Zeit versiegelt werden sollten. Auf diese Weise ließ sich das späte Auftauchen der Schriften erklären. Diese Verhüllung der tatsächlichen Entstehungsdaten ermöglichte später unterschiedliche, aber stets passende Enthüllungen und gab den Texten einen faszinierend-unheimlichen Charakter.

Charakteristisch ist auch die auffällige Bildersprache der Apokalypsen: Das Geschaute wird in Bildern vermittelt, die entweder die Ereignisse selbst direkt darstellen oder sie indirekt, in Form von Symbolen und Allegorien schildern. Dabei ist die Sprache derart verschlüsselt, daß die symbolreichen mythischen Bilder, oft ins Grotteske gesteigert, nur in den seltensten Fällen eindeutig erkennen lassen, wie weit sie wörtlich oder als Metaphern gemeint sind. Viele von ihnen lassen sich wiederholt vorkommenden Motivgruppen zuordnen. Oft wird in den Apokalypsen auch die Entschlüsselung einzelner Bilder zum Thema gemacht: Reflexionen über die Bedeutung der Bilder werden dem Seher durch einen Offenbarungsmittler, häufig einen Deuteengel oder auch Gott selbst, eröffnet.

Schließlich fällt auf, daß es sich bei den Texten um literarisch recht komplizierte, kunstvoll arrangierte Kompositionen handelt, deren systematische Struktur das planvolle Handeln Gottes widerspiegelt. Diese Kompositionen sind von kompilatorischem Charakter: Häufig lassen sich neben einer Rahmengattung mehrere Gliedgattungen unterscheiden - wie Geschichtsüberblicke in Futurform, Jenseits-schilderungen, Thronsaalvisionen oder Gebete - , die wiederum Brüche und Widersprüche aufweisen. So ist auch aus dem Nacheinander der Bilder und Visionen nicht unbedingt eine Chronologie der Endereignisse abzuleiten, sondern es finden sich zahlreiche Wiederholungen desselben, oder Gleichzeitiges wird linear aufgefächert. Auch hierin zeigt sich eine deutliche Tendenz zur Verschleierung des Offenbarten. Im Gegensatz dazu fällt immer wieder die Tendenz zur Systematisierung auf: Verschiedene Ordnungsprinzipien, wie z.B. die Periodisierung der Geschichte oder markante Zahlenschemata, machen die verwirrende Vielfalt des Geschauten scheinbar übersichtlicher; aber auch aus diesen läßt sich kein eindeutiges Textverständnis ableiten.

Mit derartigen literarischen Kunstgriffen suchen die apokalyptischen Texte "die Übermittlung überweltlicher Offenbarung an einzelne Menschen und deren inhaltliche Entfaltung sprachlich zu erfassen und darzustellen"²⁹. Betrachtet man diese inhaltlichen Entfaltungen genauer, dann zeigt sich, daß unter ähnlicher literarischer Gestalt auch inhaltlich vergleichbare Motivkomplexe und Leitideen verborgen

²⁹ Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 15.

gen sind. Schließlich basiert die apokalyptische Vorstellungswelt auf einem einheitlichen Grundverständnis von Gott, Welt und Mensch, das in den verschiedenen Inhalten der diversen Apokalypsen stets wiederzuerkennen ist, so daß unter dem Sammelbegriff 'Apokalyptik' bei allen Kontroversen im Detail doch immer wieder eine geistige Grundeinstellung zu erkennen ist.

Folgende konstitutive Inhaltselemente kennzeichnen diese Auffassung: Die Gegenwart wird aufgrund untrügerischer Anzeichen als 'letzte Zeit' empfunden. Summarische Geschichtsüberblicke, die von einer Periodizität allen Geschehens ausgehen, erkennen in der Gegenwart Degenerationserscheinungen sowohl der Natur als auch der menschlichen Moral. Es herrscht eine ausgesprochene Naherwartung in bezug auf eine baldige Umwälzung aller bestehenden Verhältnisse in Form einer ungeheuren, die gesamte Welt betreffenden Katastrophe, die durch Gottes Eingreifen in Gang gesetzt werden wird. Über allem steht die absolute Gewißheit, daß das Ende definitiv kommt, und zwar bald. Alle Terminangaben sind jedoch lediglich als Chiffren zu sehen, die trotz immer neuer Entschlüsselungsversuche chronologisch nicht berechnet werden können. Solchen Vorstellungen liegt ein spezifisches, lineares Geschichtsbewußtsein zugrunde, nach dem der Weltgang nach einem genau fixierten göttlichen Plan abläuft: Apokalypsen sind gekennzeichnet durch einen rigiden Determinismus.

Vorstellungen der kosmischen Mythologie sind in der Apokalyptik zu einem geschichtlich-ethischen Dualismus mutiert, der als wesentlichstes inhaltliches Merkmal der Apokalyptik angesehen werden muß: Göttliches Eingreifen bewirkt einen radikalen Bruch, der dem gegenwärtigen, schlechten Äon dieser Weltzeit ein absolutes Ende setzt und einen neuen, guten, ewigen Äon folgen läßt, in dem die goldene Zeit des Paradieses zurückkehren wird. Zwischen beiden polaren Äonen gibt es keine Kontinuität, aber Gott verheißt den Frommen ihren Anteil an der neuen Heilszeit.³⁰

Dabei ist ein deutlicher Unterschied zu verzeichnen zwischen der eschatologischen Erlösungsvorstellung der Apokalypse und der Heilsvision der literari-

³⁰ Eine Ausnahme von dem radikalen Dualismus der Apokalypsen kann man in der Johannesoffenbarung aufgrund ihrer Christologisierung sehen. Während die jüdische Apokalypse noch auf ein späteres souveränes Eingreifen Gottes wartet, ist für die christliche Apokalypse die Wende zur Heilszeit durch die Auferstehung Jesu schon angebrochen, wenn auch der endzeitliche Geschichtsplan Gottes noch nicht vollendet ist. Dadurch wird die Naherwartung extrem verschärft. Deshalb erweitern einige Exegeten die futurisch-apokalyptische Eschatologie zur "Formel des Schon und Nochnicht". (Vgl. Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 132-136, Zitat auf S. 136; Taeger: Johannesapokalypse, S. 135-171.) Dabei ist es vor allem diese christologische Mitte, die dem Text seinen einmaligen Rang verleiht und die seine große Wirkungsgeschichte in den Bereichen von Literatur, Kunst und Musik ermöglichte. Vgl. Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 186.

schen Utopie, die in der Literaturwissenschaft häufig in einem Atemzug mit der Apokalypse genannt wird:³¹ Die apokalyptische Heilszeit wird als definitiv in Kürze eintreffender Zustand verkündet. Von Gott gewährt, bricht sie abrupt über die Menschen und ihre Umwelt herein. Sie kommt in Form einer jenseitigen Welt mit neuem Raum und neuer Zeit, die einen vollkommenen Zustand des absolut Positiven verkörpert. Diese neue Welt ist endgültig und unveränderlich. Weil diese völlig neue Seinsform von der menschlichen Vorstellungskraft nicht angemessen erfaßt werden kann, bleibt die Schilderung des neuen Äons – im Gegensatz zur Deskription der Untergangerscheinungen – notwendigerweise relativ vage und unscharf. Dagegen entwirft die Utopie eine paradigmatische Gegenwelt, die als vom Menschen zu denkendes und sukzessive von ihm zu realisierendes Konstrukt nicht von der gegenwärtigen Wirklichkeit abgelöst werden kann. Auch wenn sie versucht, diese zu transzendieren, weil sie sie als mangelhaft erkannt hat, reibt sie sich doch notwendigerweise an ihr und verortet ihre Vision trotz örtlicher und/oder zeitlicher Distanz in der Diesseitigkeit. Es werden relativ konkrete Handlungsanweisungen zum Erreichen eines gewünschten Idealzustands gegeben. Doch dieser ist niemals von absolut neuer Qualität sowie nie hundertprozentig vollkommen und unveränderlich, sondern immer nur besser als das durch ihn kritisierte Alte.

Bevor nun in den Apokalypsen das Endheil - meist über einen Vermittler mit königlichen Funktionen - gewährt wird, muß zuerst der gealterte Äon, der alle Anzeichen physischer und moralischer Degeneration aufweist, endgültig vernichtet werden. So ist die letzte Zeit erfüllt von Greueln und zahllosen Kämpfen, wobei Satan und böse Mächte mythologisch die wesenhafte Vergänglichkeit und Schlechtigkeit dieser Weltzeit symbolisieren. Der apokalyptische Pessimismus mündet schließlich in einem Machtkampf zwischen Gott - sowie in der christlichen Apokalypse: dem Heiland - und seinem Widersacher, der von Katastrophen umrahmt wird, in denen sich die Sonne verfinstert, Sterne vom Himmel fallen, Sintflut und Weltenbrand die Erde zerstören.

Wenn auch die Apokalyptik hauptsächlich anthropozentrisch orientiert ist, nimmt sie doch immer die gesamte Schöpfung in den Blick; die Krise wird in das

³¹ Zum Verhältnis von Apokalypse und Utopie vgl. auch S. 401, Anm. 104, der vorl. Arbeit sowie Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 42-46; Münster: Utopie, Messianismus und Apokalypse; Voßkamp: „Wie könnten die Dinge [...]“. Zum Utopiebegriff allgemein siehe Ideologie und Utopie (1995), hier v.a. die Beiträge von Th. Verweyen und H.-O. Horch; Utopieforschung (1982), hier vor allem die Beiträge von M. Winter und H. U. Seeber/ W. Bachem; Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung; insbes. S. 17-44; Kuon: Gattung als Zitat; Voßkamp: Utopie als Antwort auf Geschichte; weitere bibliographische Hinweise bei Körtner: Weltangst und Weltende, S. 279f.

größtmögliche Ausmaß gesteigert. Der Universalismus der Apokalypsen umfaßt zeitlich die gesamte Weltgeschichte - von der Schöpfung bis zum Untergang mit dem folgenden Neuanfang - und räumlich die gesamte Erde, Himmel und Unterwelt. Vor diesem allumfassenden Hintergrund konturiert sich dann ein spezifischer Individualismus: jeder einzelne kann sich bewähren, um seinen Anteil an dem neuen Äon zu erlangen; die Zugehörigkeit zum jüdischen Volk alleine reicht auch in den frühesten Apokalypsen nicht als Qualifikationsmerkmal aus. Erst nach der Zerstörung der Erde mit der folgenden Auferstehung der Toten und dem Weltgericht, in dem individuell den Gerechten die Belohnung des ewigen Lebens, den Sündern dagegen die Strafe des ewigen Todes zuteil wird, bricht endlich der neue Äon an, und die Urzeit-Endzeit-Entsprechung ist erreicht.

2.2.3. Die Textbasis der Apokalyptik

Die die Apokalypsen als Gattung beschreibenden Form- und Inhaltsmerkmale sind aus der Analyse unterschiedlichster Quellen³² gewonnen: Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden Pseudepigraphen wie das 4. Esrabuch, die Sibyllinischen Bücher und das äthiopische Henochbuch als Apokalypsen anerkannt. Zahlreiche Textfunde, die bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts gemacht wurden, und vor allem die nach dem Zweiten Weltkrieg in Nag-Hammadi in Oberägypten und in Qumran am Toten Meer entdeckten Fragmente schienen diese Basis nochmals zu erweitern; aus heutiger Sicht wird man mit der Bewertung dieser neuen Textfunde als Apokalypsen jedoch vorsichtig sein müssen.³³ Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in der neueren Apokalyptik-Forschung übereinstimmend

³² Eine ausführliche Auflistung und auch Beschreibung der Apokalypsen findet sich z.B. in folgenden Standardwerken: Schmithals: Apokalyptik, S. 142-161; Köster: Einführung, S. 266-273, 678-682; Koch: Einleitung, S. 1-11; Vielhauer: Geschichte der urchristlichen Literatur, S. 487, 495; Mazzaferrri: Genre, S. 174-181. Einen Konsens über die als apokalyptisch zu bezeichnenden Texte spiegeln naturgemäß Lexikoneinträge. Vgl. deshalb auch folgende Artikel: "Apokalyptik/Apokalypsen". - In: Theologische Realenzyklopädie 3 (1978), S. 189-289; "Apokalyptik". - In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1 (1957), Sp. 463-472; "Apokalypsen, apokryphe". - In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1 (1957), Sp. 696-704; "Apokalyptik" - In: Ebd., Sp. 704-705; Neuhäussler: Apokalypse des Johannes; Michel: Apokalypsen, Apocryphe; Grelot: Apokalyptik.

³³ Entgegen ersten Vermutungen spielen die Schriften aus Qumran doch nur eine geringe Rolle für die jüdische Apokalyptik, denn nur wenige dieser Schriften gelten in der Forschung heute noch als apokalyptisch. Siehe dazu Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 49f.; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 48. Vgl. auch Anm. 102 in diesem Kapitel der vorl. Arbeit.

ein Komplex von Schriften als apokalyptische Literatur gilt, von denen man annimmt, daß sie vom dritten Jahrhundert vor Christus bis zum dritten Jahrhundert nach Christus³⁴ "in Palästina in der israelitischen Diaspora sowie in urchristlichen Kreisen verbreitet waren"³⁵: Von den jüdischen Texten sind Daniel, der äthiopische Henoch, das 4. Esrabuch, der syrische Baruch, die Abrahamapokalypse und der slavische Henoch als Apokalypsen akzeptiert; zu den allgemein anerkannten frühchristlichen Apokalypsen zählen neben der Offenbarung des Johannes vor allem die Apokalypse des Paulus und die Petrusapokalypse.³⁶

Die prominentesten und unbestrittensten Beispiele apokalyptischer Schriften aus dieser Reihe sind ohne Zweifel das Danielbuch und die Apokalypse des Johannes; bei ihnen handelt es sich um die einzigen in den Kanon der Großkirche aufgenommenen Apokalypsen, die überdies unter allen biblischen Texten eine singuläre Wirkungsgeschichte aufzuweisen haben. Aufgrund ihrer Einzigartigkeit - man könnte ebensogut präzisieren: aufgrund ihrer ausgeprägten Gattungsmerkmale - setzten sie nicht nur zwei Jahrtausende theologischer, philosophischer und politischer Reflexion in Gang, sondern sie stimulierten auch eine breite Rezeption in verschiedenen Bereichen der Kunst und der Literatur.³⁷ Schließlich sind auch die Wesensmerkmale und Funktionsmechanismen der expressionistischen literarischen Apokalyptik nur vor dem Hintergrund dieser biblischen Texte zu erkennen. Deshalb sollen im folgenden ihre Strukturen und Inhaltselemente mit Verweisen auf zentrale Auslegungen vorgestellt werden.³⁸

³⁴ Vgl. z.B. Koch: Einleitung, S. 13; Schüssler Fiorenza: Phänomenon, S. 298.

³⁵ Koch: Ratlos vor der Apokalyptik, S. 11.

³⁶ Vgl. Karrer: Johannesoffenbarung als Brief. S. 15.

³⁷ Zum Einfluß der Bibel auf die literarische Kultur vgl. *The Literary Guide to the Bible*, hier speziell die Beiträge von Shemaryahu Talmon ("Daniel") und von Bernard McGinn ("Revelation"). Einen Überblick über die Rezeption der Apokalypse in der bildenden Kunst geben die entsprechenden Einträge in den diversen Fachlexika. Vgl. v.a. den Artikel "Apokalypse. (Geheime Offenbarung des hl. Johannes)". - In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 1 (1937), Sp. 751-782; zu den Darstellungen des 20. Jahrhunderts siehe auch Gärtner: Apokalypse.

³⁸ Dabei werden alle Bibel-Zitate der Zürcher Bibel entnommen - siehe Heilige Schrift (1987).

2.2.3.1. Das Buch Daniel

Bei dem Buch Daniel³⁹ handelt es sich um einen Zyklus von pseudo-historischen Erzählungen und Visionen, die sich um die Lebensgeschichte Daniels, eines palästinischen Juden aus hochgestellter, eventuell sogar königlicher Familie (Dan. 1,3), ranken. Dem Text zufolge wird Daniel bei der Eroberung Jerusalems durch Nebukadnezar im dritten Jahr Jojakims (601 v. u. Ztr.⁴⁰) nach Babylon deportiert (1,1-4), wo er aufgrund seiner außergewöhnlichen Begabung zum Berater und Traumdeuter des königlichen Hofes avanciert (1,19; 2,48) und seine Stellung auch unter den drei folgenden Herrschern behaupten kann (1,21; 12,13). Von Anfang an schildert der pseudonyme Kompilator, respektive Verfasser des Textes Daniel als den Typus des außergewöhnlichen, intellektuellen Sehers und Visionärs: Gott gab Daniel "Wissen und Verständnis für jegliche Schrift und Wissenschaft, und Daniel verstand sich auch auf Gesichte und Träume aller Art" (1,18). Seine apokalyptischen Einsichten dominieren das nach ihm benannte alttestamentliche Buch. Autorität und Wahrheitsanspruch dokumentieren sie nicht nur dadurch, daß einzig Daniel erwähnt ist, zentrale himmlische Offenbarungen über die Endzeit, begleitet von den gebührenden psychischen und physischen Erschütterungen (7,28; 8,18+27; 10,8-9+16), zu empfangen (7-12; insbes.10,7). Er ist überdies der einzige, der von anderen wahrgenommene, aber nicht verstandene apokalyptische Ankündigungen als solche zu erkennen und zu deuten vermag (2,10+19; 4,4-5; 5,8+17), und viele seiner Prognosen treffen noch im Textverlauf ein (vgl. 4,25-34; 5,31; 6,28). Schließlich bestätigt sich seine Sonderstellung als einzig auserwählter Visionär durch göttliche Befehle an seine Person, die Weissagungen zu verschließen und bis zur Endzeit zu versiegeln (8,26; 12,4).

Im 2. Kapitel profiliert sich der junge Hofangestellte durch sein Wissen um Nebukadnezars Traum von einer Statue, den er aufgrund göttlicher Offenbarung (2,19) errät und deutet; denn Gott "ist's, der das Tiefste und Geheimste enthüllt; er weiss, was in der Finsternis ist, und das Licht wohnt bei ihm" (2,22). Dieser Traum entfaltet die Vorstellung eines Standbilds, welches von Kopf bis zu den Füßen aus vier immer minderwertigeren Metallen besteht, die eisernen Füße sind sogar mit tönernen Bestandteilen vermischt (2,31-34). Plötzlich bricht ein Stein "ohne Zutun von Menschenhand vom Berge" los und zertrümmert "die eisernen und tönernen Füße des Bildes" (2,34), woraufhin sämtliche Bestandteile der Statue sofort "zermalmt und zerstoßen" waren, "und der Wind trug sie fort, sodass keine Spur mehr

³⁹ Zum Buch Daniel siehe insbesondere Koch: Buch Daniel; Lebram: Daniel/Danielbuch; Talmon: Daniel; Müller: Studien zur frühjüdischen Apokalyptik, S. 65-72.

⁴⁰ Koch: Buch Daniel, S. 2.

von ihnen zu finden war. Der Stein aber, der das Bild zerschlug, ward zu einem grossen Berge und erfüllte die ganze Erde" (2,35). Daniel deutet diese Statue als Abfolge von vier Weltreichen: Das "goldene Haupt" beziehe sich auf Nebukadnezar (2,38), und seiner Regierung würden noch drei, immer minderwertigere, Reiche folgen (2,39-44). In den Tagen des vierten Reiches⁴¹ aber werde Gott ein ewiges Gottesreich errichten, das diese Weltreiche vernichten werde, was im Bild des Steines zu erkennen sei, der "ohne Zutun von Menschenhand" zur Zerstörung der Statue vom Berg losbrach. Expressis verbis wird die apokalyptische Dimension dieser Vision betont: "es ist ein Gott im Himmel, der Geheimnisse enthüllt; der hat dem König Nebukadnezar zu wissen getan, was am Ende der Tage geschehen wird" (2,28).

In diesem zentralen 2. Kapitel - man kann es als autarke Binnen-Apokalypse lesen - lassen sich die meisten der die Apokalypsen als Genre konstituierenden Form- und Inhaltselemente erkennen: Die eigentliche Botschaft wird in einem verschlüsselten Bild vermittelt - auch die fiktive Gegenwart erscheint in einem plastischen Bildsegment -, und die Aufschlüsselung ist ebenfalls Gegenstand der Erzählung. Das aus mythologisierenden Elementen⁴² zusammengesetzte Gesamtbild vermittelt aufgrund seiner Struktur das typisch apokalyptische Geschichtsschema, für welches der Gedanke einer fortschreitenden Degeneration alles Irdischen, gefolgt von einem transzendenten Eingriff, der das ewige Gottesreich einsetzt, entscheidend ist. Da der zeitgenössische Leser die im weiteren Verlauf des Danielbuches erfolgenden Anspielungen eindeutig auf seine eigene Zeit unter der Regierung des Antiochos IV. Epiphanes beziehen muß,⁴³ ist auch der Faktor 'Naherwartung' gegeben. Das Ende ist von Gott beschlossene Sache, es ist determiniert, und die Vernichtung wird sich mit dem letzten Reich auch auf alle anderen beziehen, sie ist universell. Doch schließlich leuchtet schon das neue Gottesreich am Horizont - ihren Sinn erhält diese Vision erst durch einen rigiden Dualismus.

Mit den Kapiteln 3-6, bei denen es sich ebenso wie bei den ersten beiden Kapiteln um berichtende Er-Erzählung handelt, bezeugt der pseudonyme Erzähler den für die Endzeit typischen Abfall der Menschen von Gott und vermittelt die

⁴¹ Zur Vier-Monarchien-Lehre des Buches Daniel, die die christliche Auffassung von Geschichte, Staat und Politik entscheidend geprägt hat, sowie speziell zur Deutung der vier Weltreiche als Abfolge des Neubabylonischen, Medischen und Persischen Reichs sowie des Imperiums Alexanders und der Diadochen vgl. Koch: Buch Daniel, S. 182-213; Caragounis: History and Supra-History.

⁴² Zur Mythologisierung, insbesondere zu dem orientalischen und antiken Metallzeitaltermythos sowie zu der Vier-Monarchien-Lehre vgl. Koch: Buch Daniel, S. 182-213; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 325-349.

⁴³ Hier wären insbes. Dan. 11,21-45 zu nennen. Zum geschichtlichen Hintergrund vgl. Koch: Buch Daniel, S. 8-12, 127-157; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 337-340.

Zuversicht, daß Gott den in dieser Situation dennoch Getreuen gegen die Frevler helfen werde: So werden im 3. Kapitel drei jüdische Freunde Daniels von einem Engel aus dem Feuerofen gerettet, in den Nebukadnezar sie werfen ließ, weil sie die kultische Huldigung eines von ihm errichteten goldenen Standbildes verweigerten. Daß sie schließlich völlig unversehrt - sogar ohne Brandgeruch - überleben (3,25-27), überzeugt den König von der Macht ihres Gottes, so daß er schließlich allen Untertanen dessen Huldigung befiehlt (3,29). Mit dieser Pointe gibt der Autor ein Beispiel für den von den Apokalypsen geforderten Individualismus: Jeder einzelne ist angesichts des nahenden Endes gefordert, sein Verhalten zum Positiven zu verändern. Die folgenden drei Kapitel malen diese paränetische Warnung als Chance aus, deren Ergreifung von Gott belohnt und deren Mißachtung unweigerlich bestraft wird.

Das positive Modell wird im 4. Kapitel⁴⁴ vorgeführt: Daniel deutet einen Traum des Königs, in dem dieser einen mächtigen Baum sah, der "wuchs und wurde stark, sein Wipfel reichte bis an den Himmel, seine Krone bis ans Ende der ganzen Erde" (4,8). Diesen Baum ließ eine Himmelsgestalt zerstören; der Wurzelstock sollte gefesselt in der Erde des Feldes verbleiben, sein Menschenherz gegen ein Tierherz getauscht werden. (4,12-13). Das ganze gelte für "sieben Zeiten" (4,13), eine typisch apokalyptische Zeitchiffre,⁴⁵ und auch der Zweck der Vernichtungsaktion wird schon in dem Traum genannt: "damit die Lebenden erkennen, dass der Höchste Gewalt hat über das Königtum der Menschen" (4,14). Daniel erklärt den Baum als Bild für den König selbst (4,19), der "aus der Gesellschaft der Menschen ausgestossen" werde, bis er die Allmacht Gottes anerkenne (4,22). Der erhaltene Wurzelstock bedeute allerdings, daß der König nach seiner Läuterung sein Reich zurückerlangen werde (4,23). Deshalb folgt der Ratschlag, wie das Glück zu erreichen sei: "mache deine Sünden wieder gut durch Wohltun und deine Missetaten durch Barmherzigkeit gegen die Elenden" (4,24). Die Gültigkeit der Worte Daniels bestätigt sich, als die Prophezeiung zwölf Monate später, ausgelöst durch eine Eigenrührung Nebukadnezars, in Erfüllung geht (4,25-34), womit gleichzeitig die Zuverlässigkeit aller apokalyptischen Ankündigungen des Buchs Daniel bekräftigt wird.

Als Kontrastfolie erscheint das 5. Kapitel, welches gleichzeitig dazu dient, die Gottlosigkeit der Menschen in der Endphase der Geschichte vor Augen zu

⁴⁴ Eine genaue Untersuchung von Dan. 4 mit Blick auf zeitgenössische Dokumente, den weiteren Überlieferungskreis sowie die Ikonographie der Nachbarkulturen leistet Koch: Gottes Herrschaft.

⁴⁵ Das Siebenschema gilt generell als traditionelles Formelement religiöser Schriften. Vgl. dazu Reader: Stadt Gottes, S. 172; Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 99f.; Gamber: Geheimnis, S. 23f. Die vage Maßeinheit der "Zeiten" dient wie ähnliche Ausdrücke in den Apokalypsen der Verrätselung der vermeintlich exakten Zeitangabe.

führen: Der Sohn Nebukadnezars, König Belsazzar, mißbraucht die von seinem Vater aus dem Jerusalemer Tempel entwendeten Gefäße zu einem Gelage (5,1-3). Diese Entweihung der Kultgegenstände wird durch gleichzeitigen Götzendienst verschärft: "Sie tranken Wein und priesen die goldenen und silbernen, ehernen, eisernen, hölzernen und steinernen Götter" (5,4). Plötzlich erscheint eine Geisterhand und schreibt unleserliche Zeichen an die Wand (5,5), was den König in große Angst versetzt. Wieder ist einzig Daniel imstande, die Zeichen zu deuten (5,8; 5,16; 5,18). Er liest in ihnen den Untergang des babylonischen Reiches und die Übernahme der Macht durch die Meder und Perser (5,26-28). Konsequenterweise beschließt der pseudonyme Verfasser das Kapitel mit dem Tod Belsazzars noch in der selben Nacht (5,30), "und Darius, der Meder, empfing das Königtum im Alter von 62 Jahren" (5,31). Mit diesem Schluß wird dem Leser erneut die unbedingte Zuverlässigkeit der apokalyptischen Prognosen suggeriert.

Wiederum eine Läuterung zu gottgefälligem Verhalten führt darauf das 6. Kapitel vor: Daniels Neider überreden König Darius zum Verbot anderer Bittgebete als an seine Person (6,8-9), woraufhin dieser gezwungen ist, Daniel, der - was vorauszusehen war - an den Lobpreisungen seines Gottes festhält (6,10), in die Löwengrube sperren zu lassen (6,16). Wie schon bei den drei Jünglingen im Feuerofen (Dan. 3) schickt Gott einen Engel zur Rettung (6,22), und Darius befiehlt in einem Brief an alle Völker seines Reiches die Anbetung des Gottes Daniels (6,25-27). Abschließend erwähnt das 6. Kapitel noch, daß Daniel auch bei Darius' Nachfolger, dem Perser Cyrus, Anerkennung fand (6,28), womit auch die Prophezeiung des 5. Kapitels erfüllt wäre.

Die nun folgenden Kapitel 7-12 vermitteln im Ich-Stil Visionen und Auditionen Daniels, welche sich auf die nahe Zukunft beziehen. Neben dem zweiten Kapitel bildet das siebte die zentrale apokalyptische Passage des Danielbuches.⁴⁶ Der Erzähler führt in Daniels Niederschrift eines Traumes ein, indem er den mittlerweile in seiner Autorität unbestreitbaren Visionär in die Rolle des Ich-Erzählers stellt. Daniel "schaute" folgendes: Aus dem windgepeitschten Meer entstiegen vier tierische Ungeheuer (7,2-3). Zuerst erschien ein Löwe mit Adlersflügel, die ihm jedoch ausgerissen wurden, und er wurde "wie ein Mensch auf zwei Füße gestellt, und Menschenverstand ward ihm gegeben" (7,4). Dem zweiten, bärengleichen Tier, welches "nur auf einer Seite aufgerichtet "war und "drei Rippen im Maul" hatte, wurde aufgetragen, viel Fleisch zu fressen. Danach folgte ein Panther mit vier Vogelflügeln und vier Köpfen, "und Macht ward ihm gegeben" (7,6). Schließlich kulminiert die Schreckensreihe in dem vierten, mit zehn Hörnern ausgestatteten Tier, "furchtbar und schrecklich und überaus stark. Es hatte grosse eiserne

⁴⁶ Eine umfassende Analyse dieses Kapitels leistet Haag: Menschensohn.

Zähne, es frass und zermalnte, und was übrigblieb, zerstampfte es mit den Füßen" (7,7). Ein elftes Horn wuchs ihm nach, und drei der anderen zehn wurden vor ihm ausgerissen. Dieses Horn hatte "Augen wie Menschaugen und ein Maul, das redete große Dinge" (7,8). Dem zeitgenössischen Leser fiel es nicht schwer, in dieser Reihe die "sich in den vier Universalimperien der Neubabylonier, Meder, Perser und Griechen" entfaltenden Weltmacht zu erkennen, "als deren letztem Gewalttäter derzeit Antiochos IV. Gericht und Vernichtung bevorsteht (Dan 7,26)".⁴⁷ Denn anschließend "schaute" der Visionär eine typisch apokalyptische Gerichtsszene: Ein "Hochbetagter" in schneeweißem Gewand nahm auf einem Feuerthron vor einem überdimensionalen Gericht Platz, "und die Bücher wurden aufgetan" (7,9-10). Das großmäulige Tier wurde "getötet, sein Leib vernichtet und dem Feuerbrand übergeben. Und den anderen Tieren ward ihre Macht genommen und ihre Lebensdauer auf Zeit und Stunde bestimmt" (7,11-12). Darauf erschien auf Himmelswolken "einer, der einem Menschensohn glich"; diesem wurde die ewige Macht übertragen (7,13-14).⁴⁸ Daniel bittet einen Dabeistehenden - einen Deuteengel - diese Vision zu deuten und speziell das vierte Tier näher zu erklären. Explizit werden nun die Tiere als die Abfolge von vier Königen gedeutet (7,17), deren Herrschaft vom ewigen Gottesreich abgelöst werde (7,18). Daniels Perspektive des Schauens konzentriert sich noch einmal auf das vierte Tier (7,19-22): "jenes Horn führte Krieg mit den Heiligen und überwältigte sie, bis dass der Hochbetagte kam und das Gericht zusammentrat und die Macht den Heiligen des Höchsten verliehen ward und die Zeit da war" (7,21-22). Der engelus interpretas erklärt, daß das mit diesem Bildsegment gemeinte vierte Reich "die ganze Erde verschlingen" und "sie zerstampfen, zermalmen" werde (7,23). Die zehn Hörner stünden für zehn Könige dieses Reiches, und ein elfter werde drei der vorigen stürzen, "Reden wider den Höchsten führen, und die Heiligen des Höchsten wird er quälen und wird trachten, Zeiten und Gesetz zu ändern" (7,24-25). Diese futurisch erzählte, tatsächlich aber historische Szene, ist wie auch der Schluß des 11. Kapitels unschwer als Anspielung auf die Okkupation Jerusalems durch Antiochos IV. zu erkennen.⁴⁹ Doch das Ende seiner Schreckensherrschaft scheint in greifbare Nähe gerückt. Eine für die Apokalypsen typische, verschlüsselte Zeitspanne lang ("eine Zeit und [zwei] Zeiten") werde das Unheil noch dauern (7,25). "Dann aber wird das Gericht zusammentreten, und jenem König wird die Macht genommen werden, endgültig

⁴⁷ Müller: III. Die jüdische Apokalyptik, S. 216.

⁴⁸ Zur zentralen jüdischen Gestalt des Menschensohns vgl. Koch: Buch Daniel, S. 216-234; Müller: Studien zur frühjüdischen Apokalyptik, S. 229-278.

⁴⁹ Vgl. van Henten: Antiochus IV. Zur Deutung der Tiere als Antichrist-Figuren siehe Jenks: The Origins and Early Development of the Antichrist Myth.

zerstört und vernichtet" (7,26), denn dann bricht endlich das ewige Reich Gottes an (7,27).

Wie das 2. weist auch das 7. Kapitel zahlreiche Merkmale einer in sich geschlossenen Binnenapokalypse auf. So ist das Kapitel nach dem Schema apokalyptischer Geschichtsbetrachtung strukturiert: Die durch die vier immer unmenschlicher werdenden Tiere repräsentierte Sequenz eines zunehmenden Ordnungsverlustes, die Degeneration, wird zur determinierten Zeit auf göttlichen Gerichtsbeschluß hin durch die eine universale Vernichtung beendet, worauf in polarem Kontrast die ewige Gottesherrschaft durch den Menschensohn folgt. Der zeitgenössische Leser kann seine eigene Position als in der Endphase der Depravation angesiedelt erkennen, kurz vor dem göttlichen Vernichtungsakt; das Ende steht also nahe bevor. Eine geheimnisvolle Aura von immer möglicher Aktualität erhält auch dieses Kapitel durch seine bizarren Bilder oft mythologischen Ursprungs⁵⁰, die nicht aufzulösenden Zeitchiffren und den nicht immer linearen Textaufbau voller Wiederholungen, eine Struktur, welche die Diffusität der Gesamtapokalypse in nuce spiegelt.

Auch das 8. Kapitel, welches ein "Gesicht" übermittelt, das Daniel im dritten Regierungsjahr Belsazzars erschienen ist (8,1), läßt keinen Zweifel an seiner apokalyptischen Intention aufkommen; plastisch schildert hier eine astrologische Allegorie das Untergangsszenario der Endzeit: Daniel sah einen Widder mit zwei ungleichen Hörnern, der "gegen Westen und Norden und Süden stieß". Niemand konnte ihn an seinem Erstarken hindern (8,3-4), bis auf einen einhörigen Ziegenbock, der ihm aus dem Westen kommend (8,5) im Kampf beide Hörner zerbrach, ihn zu Boden warf und zertrat (8,7-8). Auch dieser "Ziegenbock wurde über die Massen gross", sein Horn brach ab, und vier neue wuchsen in alle Himmelsrichtungen (8,8). Aus einem davon breitete sich schließlich ein kleines Horn nach Süden und Osten aus, dann "bis an das Heer des Himmels hinan, und es warf etliche von dem Heer und den Sternen zur Erde hinab und zertrat sie" (8,9-10). Dieses erfolgreiche Horn erhob sich bis zum Himmelsfürsten, ersetzte dessen tägliches Opfer durch ein Frevelopfer und stürzte "die Stätte seines Heiligtums". Sogar "die Wahrheit wurde zu Boden geworfen" (8,11-12) - in diesen Bildern wird erneut auf die Unterdrückung des jüdischen Kultus durch Antiochus angespielt. Aus einem Gespräch zweier Engel erfährt Daniel, daß der frevelhafte Zustand noch "2300 Abenden und Morgen" andauern werde (8,13-14). Auf himmlischen Befehl hin deutet dann der Engel Gabriel dem darauf in Ohnmacht sinkenden Daniel die Vision: "Das Gesicht geht auf die Endzeit" (8,17). Ein zweites Mal bekräftigt er:

⁵⁰ Zum Zusammenhang von Dan. 7 mit der Kanaanäischen Mythologie vgl. Collins: *Stirring up the Great Sea*.

"Siehe, ich tue dir kund, was in der letzten Zeit des Zornes geschehen wird; denn auf die Endzeit geht das Gesicht" (8,18-19). Der zweihörnige Widder stehe für die Könige von Medien und Persien (8,20), der Ziegenbock für den König von Griechenland (8,21) - also Alexander⁵¹. Die vier aus dem abgebrochenen ersten Horn wachsenden Hörner bedeuteten vier Reiche, die aus seinem Volk hervorgehen würden (8,21-22) - demnach die Diadochenreiche⁵². An exponierter Schlußposition erscheint der Höhepunkt des Bösen - Antiochus -, und es wird klargemacht, was diesen erwartet: "Und in der letzten Zeit ihrer Herrschaft, wenn die Frevler das Mass (ihrer Sünden) voll gemacht haben, wird ein König erstehen", der grimmig und intrigant ist (8,23). Dieser werde ein verheerendes Unheil gegen die Heiligen anrichten (8,24), "doch ohne Zutun von Menschenhand wird er zerschmettert" (8,25). Abschließend folgt die Versiegelung der Offenbarung: "Du aber verwahre das Gesicht; denn es geht auf eine ferne Zeit" (8,26).

Das 9. Kapitel präzisiert die zuvor gemachten Ausführungen, insbesondere in zeitlicher Hinsicht: Daniel bezieht sich auf seine Spekulationen über den Zeitpunkt der Wiederherstellung des Jerusalemer Kultus, welche er im ersten Regierungsjahr des Meders Darius anhand der Weissagungen Jeremias' (Jer. 25,11-12) angestellt hatte (9,1-2). Eine prophetische Engelsbotschaft gibt ihm einen futurischen Geschichtsüberblick von der Zeit nach dem Exil bis zum Untergang von Stadt und Tempel, bis "am Ende der Zeiten", nach der Ausrottung eines Gesalbten ohne Richterspruch, Stadt und Heiligtum vernichtet würden (9,25-26). "Dann kommt das Ende mit Verheerung, und bis zum Ende ist Krieg", Gottesdienst und Opfer würden ausgesetzt "und auf das Heilige [d.h. den Altar] kommt ein Greuel der Verwüstung zu stehen" - wieder wird der Eingriff des Antiochus deutlich -, "bis Vertilgung und Strafgericht sich über die Verwüstung ergiesset" (9,26-27).

Die letzte große Vision, bestehend aus den Kapiteln 10 - 12, überschreibt die Zürcher Bibel: "Von den Ereignissen der Endzeit bis zum Anbruch des Heils"; immer deutlicher wird also die eigentliche Textintention, die zeitgenössische Gegenwart des Autors in ein eschatologisches Gesamtkonzept einzuordnen, ausgesprochen. Doch zunächst wird wieder eine fiktive Vorzeitigkeit suggeriert: "Im dritten Jahre des Königs Cyrus von Persien" (536 v. u. Ztr.⁵³) erfuhr Daniel eine Offenbarung (10,1) durch einen Engelhelden: "Sein Leib war wie Chrysolith, und sein Antlitz leuchtete wie Blitzesschein; seine Augen brannten wie Feuerfackeln, seine Arme und Beine funkelten wie poliertes Erz, und der Schall seiner Worte tönte wie das Tosen einer Volksmenge" (10,6). Nur für eine kurze Unterbrechung

⁵¹ Siehe Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 328.

⁵² Siehe ebd.

⁵³ Koch: Buch Daniel, S. 5.

vom Kampf mit einem Engelfürsten gekommen (10,20), will er Daniel erkennen lassen, was dessen Volk am Ende der Tage widerfahren werde; "denn wiederum geht das Gesicht auf die Tage [der Endzeit]" (10,14).

Zu diesem Zweck teilt er Daniel im elften Kapitel mit, was von der Perserzeit an geschehen werde. Unverschlüsselt, aber ohne Namensangabe berichtet er über drei weitere Könige, die Macht des folgenden griechischen Königs und die Aufteilung dessen Reiches (11,1-4). Dann kommt er zu den Auseinandersetzungen zwischen dem Reich des Südens und dem des Nordens, in denen sich Differenzen zwischen Ägypten und Syrien erkennen lassen. Wieder ist der Höhepunkt der apokalyptischen Greuel mit Antiochos IV. Epiphanes erreicht, der umschrieben wird als "ein verächtlicher Mensch [...], dem die königliche Würde nicht bestimmt war" und der seine Position durch Ränke, Heimtücke und Raub erlangt (11,21-24): "Heere werden vor ihm hinweggeschwemmt, und zerschmettert wird auch der Fürst des Bundes [d.h. der Hohepriester]" (11,22). Nach Erwähnung seiner Feldzüge gegen Ägypten (11,25-29) - aus denen kein Sieger hervorgeht, "denn das Ende kommt erst zur bestimmten Zeit" (11,28) -, spitzt sich die vermeintliche Voraussage in Antiochos' Einfall nach Jerusalem zu. Hier würden seine Streitkräfte das Heiligtum entweihen, das tägliche Opfer abschaffen und den Greuel der Verwüstung, ein heidnisches Kultobjekt, aufstellen (11,31). Jetzt ist die entscheidende Bewährungssituation gekommen: Nur die Standhaften blieben ihrem Gott treu, die Frevler würden zum Heidentum verleitet (11,32), womit die Oppositionen genannt wären, welche sich durch Antiochos' Maßnahmen gegen den Jahwekult unter den Jerusalemer Juden gebildet haben. Noch "bis zur bestimmten Zeit" (11,35 + 11,33) hätten die Weisen das Unglück "durch Schwert und durch Feuer, durch Wegführung und durch Beraubung" zu ertragen (11,33-35),⁵⁴ denn das Ende sei abzusehen: "Denn was beschlossen ist, wird ausgeführt" (11,36) - dem Determinismus ist nicht zu entrinnen. An dieser Stelle gehen die futurisch wiedergegebenen Vergangenheit und Gegenwart in die Schilderung der vom Erzähler erwarteten Zukunft über: Für die Endzeit erwartet er Kämpfe mit Ägypten, Libyen und Aethiopien, die der frevelhafte König gewinnen werde. Die Requisiten der zu erwartenden Kriegsgreuel sind Wagen, Reiter, Schiffe und zehntausende Tote (11,40-43). Doch schließlich werde dieser König auf Gerüchte hin erneut ausziehen und bei dieser Gelegenheit sein Ende "zwischen dem Meer und dem Berge der heiligen Zierde" (11,44-45) finden, d.h. zwischen dem Tempelberg und dem Meer in Palästina werde er sterben.

⁵⁴ In diesen Worten wird allgemein eine Anspielung auf die seit 166 v. Chr. einsetzenden Makkabäerkämpfe gesehen. Vgl. Koch: Buch Daniel, S. 8-12, 127-157; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 215; Müller: III. Die jüdische Apokalypitik, S. 215.

Schließlich werde der Engelfürst Michael zugunsten Israels eingreifen, "und es wird eine Zeit der Bedrängnis sein, wie noch keine gewesen ist, seit Völker bestehen, bis auf jene Zeit." (12,1). Israels Rettung erfolge zur Zeit der Totenauferstehung: "viele von denen, die schlafen im Erdenstaube, werden erwachen, die einen zu ewigem Leben, die andern zu Schmach, zu ewigem Abscheu" (12,2). Die Bildlichkeit setzt die kaum direkt vorstellbare Belohnung der Weisen ins rechte Licht: Sie "werden leuchten wie der Glanz der Himmelfeste und [...] wie die Sterne immer und ewig" (12,3). Abschließend erhält Daniel den Befehl, die Apokalypse bis zur Endzeit zu versiegeln. Dadurch wird die spätere Rezeption des Textes entscheidend angeregt: "Viele werden es durchforschen, und die Erkenntnis wird wachsen" (12,4). Wer sich mit dieser Offenbarung auseinandersetzt, wird sich schnell zu den Auserwählten zählen können, denn die "Gottlosen werden sie nicht verstehen, wohl aber die Weisen" (12,11). In einem letzten Gesicht sprechen zwei Engel über den Zeitpunkt des "wunderbaren Endes" (12,6-7) und verwenden dabei Zeichnungen, die auch Daniel nicht verstehen kann. Doch er erhält keine weitere Auskunft, "denn die Worte bleiben verschlossen und versiegelt bis zur Endzeit" (12,9). Nach einer Fristverlängerung (12,12) ergeht an Daniel der abschließende Befehl, sich zur Totenruhe zu begeben, bis er "zu seinem Erbteil" am Ende der Tage auferstehen werde (12,13).

So wie die zentralen apokalyptischen Kapitel des Danielbuchs (2 + 7) als eigenständige kleine Apokalypsen bewertet werden können, wird auch das Buch als ganzes, bei aller literarischen Uneinheitlichkeit⁵⁵, inzwischen von der neueren Forschung als Gesamtapokalypse angesehen.⁵⁶ Schließlich ist es gerade ein Kennzeichen aller Apokalypsen, daß sie als Rahmengattung unterschiedliche literarische Formen integrieren. Die Collagetechnik des Danielbuches läßt sich schon rein äußerlich an seiner Zweisprachigkeit⁵⁷ - die Kapitel 1-2,4a; 8-12 sind hebräisch, die Kapitel 2,4b-7,28 aramäisch abgefaßt - ablesen. Die neuere Forschung betont überdies die formale Eigenständigkeit der erzählenden Kapitel 1 - 6,⁵⁸ und einige Passagen - wie zum Beispiel die astrologische Allegorie in Kapitel 8 oder die Weissagung in Kapitel 11 - scheinen ursprünglich selbständig konzipiert worden zu sein;⁵⁹ schließlich finden sich immer wieder Brüche in der Handlungsfolge.⁶⁰ Doch

⁵⁵ Zu formgeschichtlichen Betrachtungen des Danielbuchs vgl. Koch: Buch Daniel, S. 78-126.

⁵⁶ Vgl. Koch: Buch Daniel, S. 80; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 328.

⁵⁷ Zur Doppelsprachigkeit siehe Koch: Buch Daniel, S. 34-54; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 334 - 337; van der Woude: Doppelsprachigkeit, S. 3-12.

⁵⁸ Lebram: Daniel/Danielbuch S. 330.

⁵⁹ Zur Uneinheitlichkeit sowie zu älteren Textschichten vgl. Koch: Buch Daniel, S. 11f., 55-77; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 329, 332.

⁶⁰ Vgl. Koch: Buch Daniel, S. 57f.

insgesamt dient die Kompilation von Weisheitserzählungen und apokalyptischen Visionen, von Belegen für das gottlose Verhalten der Menschen in der Endzeit und didaktischen Modellen der Bewährung der Darstellung des apokalyptischen Geschichtsmodells, wobei sich die disparaten Elemente synergetisch verstärken. Konkret schildert das Danielbuch verschiedene Facetten der in ihrem Verlauf als negativ empfundenen Geschichte vom Anfang der persischen und griechischen Herrschaft bis zu den Tagen des Autors unter Antiochus IV und weitet dieses Panorama einer sich steigernden Degeneration nicht nur zur weltgeschichtlichen Dimension, sondern sogar zur Endphase des von Gott beschlossenen Vernichtungsaktes. Damit dient jeder Teil dem Ziel, den zeitgenössischen Leser zur Erkenntnis seiner Position innerhalb einer "von Gottes Vorsehung gelenkten Gesamtgeschichte"⁶¹ zu bringen: Er befindet sich in einer Übergangsphase, kurz vor der Eskalation des kosmischen Infernos, dem allerdings der Umschlag zu einem positiven Äon, einem unzerstörbaren gottdurchwalteten Reich, folgen wird. Als Dokument einer religiösen Reaktion auf einen historischen Vorgang⁶² weitet die Gesamtapokalypse des Danielbuches die negative Erlebnissituation des zeitgenössischen Lesers zum eschatologischen Meilenstein aus und dient somit als Seismograph für die Befindlichkeit seiner Zeit.

2.2.3.2. Die Offenbarung des Johannes

Nicht ohne Grund ist die Offenbarung des Johannes Namensgeber für die Gattung der Apokalypsen.⁶³ Mit ihrem schier überbordenden Arsenal an apokalyptischen Phänomenen hinterläßt sie bis heute indirekt oder auch direkt ihre Spuren im abendländischen Denken und in der Kunst. So gilt 'die Apokalypse' auch als "der in der europäischen Literatur der letzten zweihundert Jahre am meisten - offen oder verdeckt - zitierte Text der literarischen Tradition"⁶⁴; man kann also mit

⁶¹ Koch: Gottes Herrschaft, S. 77.

⁶² Vgl. Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 340.

⁶³ Die Deutungsversuche zu diesem Werk sind kaum zu überschauen; noch heute gilt - auch außerhalb der Kirche - Lückes Urteil von 1832: "Ueber kein neutestamentliches Buch ist von jeher so viel Streit in der Kirche gewesen, als ueber die Offenbarung Johannis. Man moechte sagen, das Buch sey zu stetem Widerspruche geboren". (Lücke: Versuch einer vollständigen Einleitung, S. 3.) Als einschlägige Kommentare wären zu nennen: Lohse: Offenbarung; Kraft: Bilder der Offenbarung; Müller: Offenbarung; Ritt: Offenbarung. Einen Überblick über die Hauptpositionen der Forschung sowie die wichtigsten Kommentare geben neben anderen Böcher: Johannesapokalypse; Strobel: Apokalypse des Johannes; Günther: Nah- und Enderwartungshorizont.

⁶⁴ Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 262.

Sicherheit davon ausgehen, daß auch die Expressionisten nicht unberührt von seinem Einfluß bleiben konnten.

Bei näherer Untersuchung erweist sich das letzte Buch der Bibel als ein literarisch recht kompliziertes, planvoll arrangiertes und kunstvoll gestaltetes Werk, dessen ausgeklügelte Komposition "das planvolle endzeitliche Handeln Gottes anschaulich macht."⁶⁵ Buchanfang (Off. 1,1-20) und Schluß (22,6-21) bilden einen äußeren Textrahmen, der die Intention aller Ausführungen unmißverständlich klarmacht: Es geht um die Offenbarung Gottes an Jesus Christus, die dieser an Johannes weitergab, um zu zeigen, was "in Bälde geschehen soll" (1,1), "denn die Zeit ist nahe." (1,3; vgl. 22,6-7). Die zu Beginn ebenfalls erfolgende Selbstvorstellung des Verfasser Johannes ist verbunden mit der Wiedergabe seiner Berufungsvision, die ihn beauftragt, das Geschaute den sieben Gemeinden in der Provinz Asia mitzuteilen (1,9-20). Wie auch Daniel reagiert Johannes auf die göttlichen Offenbarungen mit Ohnmacht und Verzückung (1,10; 1,17; 4,2). Bevor allerdings die Visionen berichtet werden, diktiert eine Himmelsstimme mit sieben Sendschreiben⁶⁶ Ermahnungen und Zuspruch an die Gemeinden (2,1-3,22).

Der eigentlichen Hauptteil der Apokalypse (4,1-22,5) "besteht aus einer Reihe von Einblicken in die himmlische Welt (bes. Kap. 4f.) und in künftiges Geschehen, das Stufe für Stufe bis zur Vollendung des Ewig-Neuen enthüllt wird (vgl. bes. 21,1-22,5)".⁶⁷ Schon die einleitende Vision, die Johannes in den Thronsaal Gottes im Himmel entrückt (4,1-5,14), beeindruckt mit den typisch apokalyptischen Requisiten Blitz, Donner, Stimmen und Feuer, welche Gottes Thron zugeordnet sind (4,5), mit schwer vorstellbaren göttlichen Attributen - "Und vor dem Thron ist es wie ein gläsernes Meer gleich Kristall" (4,6) - sowie mit vier skurrilen Wesen⁶⁸, von denen das erste einem Löwen ähnelt, das zweite einem Stier, das dritte ein menschliches Antlitz hat und das vierte einem fliegenden Adler gleicht (4,6-7). Alle sind vorne und hinten voller Augen (4,6) und mit jeweils sechs Flügeln ausgestattet und haben die Aufgabe, Gott zu preisen (4,8) sowie Signale für die Schrecken des Endes zu geben (6,1.2.5.7; 16,7). Inmitten dieses Szenarios erblickt Johannes "in der Rechten dessen, der auf dem Throne sass" ein mit sieben

⁶⁵ Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 175.

⁶⁶ Die Kommunikationssituation der Johannesoffenbarung untersucht ausführlich Karrer: Johannesoffenbarung als Brief; zur Siebenzahl als Kompositionsprinzip siehe Reader: Stadt Gottes, S. 172-174. Zur Zahlensymbolik als generellem Formprinzip der Apokalypse siehe Gamber: Geheimnis.

⁶⁷ Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 178.

⁶⁸ Zu diesen vier Cherubim, welche als Vertreter des babylonischen Tierkreises die vier Weltecken symbolisieren, vgl. Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 75-77.

Siegeln verschlossenes Buch (5,1), das nur vom Lamm, dem Sinnbild Christi,⁶⁹ geöffnet werden kann (5,6-14).

Die nun folgenden sieben Siegelvisionen (6,1-8,1)⁷⁰ enthüllen den Inhalt dieses Buches als die göttlichen Beschlüsse über die Endgeschichte, die das Lamm durch das Öffnen der Siegel in die Praxis überführt, was furchtbare Vernichtung über die Welt bringt. So hat die Öffnung der ersten vier Siegel das Erscheinen der berühmten apokalyptischen Reiter⁷¹ zur Folge: Es erscheinen nacheinander ein Reiter auf einem weißen Pferd mit einem Bogen, dem ein Siegeskranz verliehen wird (6,2), ein Reiter auf einem feuerroten Pferd, der Kriegsgreuel auf der Erde bewirken soll (6,4), ein Reiter auf einem schwarzen Pferd, ausgestattet mit einer Waage, um Getreide nach einem festgesetzten Preis abzuwiegen (5,5-6), und schließlich "ein fahles Pferd, und der darauf sass, dessen Name ist 'Der Tod'; und der Herrscher des Totenreichs folgte ihm nach". Letzteren wird die Macht über ein Viertel der Erde gegeben, "zu töten mit dem Schwert und mit Hunger und mit Pest und durch die wilden Tiere der Erde" (6,8). Nach dem Racheruf der Seelen der Märtyrer beim Öffnen des fünften Siegels, der ihnen das Versprechen einbringt, daß es bald zur himmlischen Vollendung kommen werde (6,9-11), ist ein erster Höhepunkt durch kosmische Katastrophen erreicht:

Und ich sah, als es das sechste Siegel öffnete, da entstand ein grosses Erdbeben, und die Sonne wurde schwarz wie ein härenes Trauergewand, und der ganze Mond wurde wie Blut, und die Sterne des Himmel fielen auf die Erde, wie ein Feigenbaum seine Früchte abwirft, wenn er von einem starken Wind geschüttelt wird, und der Himmel entschwand wie eine Buchrolle, die sich zusammenrollt, und alle Berge und Inseln wurden von ihren Stellen gerückt. (6,12-14)

Nach einem Zwischenstück der Versiegelung der 144000 Nachfolger des Lamms und der Märtyrer vor dem Thron Gottes (7,1-17; vgl. 14,1-5),⁷² zu dessen Beginn schon die vier Engel an den vier Eckpunkten der Erde alle vier Winde festhielten, "damit kein Wind wehe über die Erde noch über das Meer, noch über irgendeinen Baum" (7,1), bringt das siebte Siegel schließlich die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm: Es "entstand eine Stille im Himmel etwa eine halbe Stunde lang" (8,1),⁷³ bevor noch furchtbarere Katastrophen verkündet wurden.

⁶⁹ Zum Lamm als wesentlichem Bestandteil der Christologie der Johannesoffenbarung siehe Reader: Stadt Gottes, S. 88-90; Böcher: Johannesapokalypse, S. 42-47.

⁷⁰ Zu den drei Plagenreihen (Siegel-, Posaunen- und Schalenvisionen) siehe Günther: Nah- und Enderwartungshorizont, S. 162-239; Rissi: Hure Babylon, S. 23-28, 39-48.

⁷¹ Zu den apokalyptischen Reitern, die meistens gedeutet werden als Völkerkrieg, Bürgerkrieg, Hungersnot und (Seuchen)tod, siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 47-56.

⁷² Zum Motiv der 144000 siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 56-63.

⁷³ Die halbe Stunde gilt als Sabbat der Weltzeit - vgl. Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 99f.

Die zweite Zyklusreihe, die der sieben Posaunen (8,2-11,19), steigert das "Thema der ägyptischen Plagen ins Endzeitliche".⁷⁴ Ein Engel wirft ein mit Altarfeuer gefülltes Rauchfaß auf die Erde, "und es entstanden Donnerschläge und Stimmen und Blitze und ein Erdbeben", welche die sieben Posaunenengel auf den Plan rufen (8,3f.). Der Schall der ersten vier Posaunen richtet Schaden an Natur und Mensch an: Nach der ersten Posaune fallen "Hagel und Feuer, mit Blut vermischt" auf die Erde und verbrennen ein Drittel von ihr (8,7). Beim zweiten Posaunenstoß wird etwas wie ein "brennender Berg ins Meer geworfen", das sich daraufhin zu einem Drittel in Blut verwandelt - ein Drittel seiner Geschöpfe und der Schiffe gehen daran zugrunde (8,8-9). Als der dritte Engel posaunt, fällt der brennende Stern "Wermut" vom Himmel und vergiftet ein Drittel der Gewässer, so daß viele Menschen sterben (8,10-11). Der vierte Posaunenstoß verfinstert den dritten Teil von Sonne, Mond und Sternen (8,12). Nach dem Weheruf eines Adlers öffnet mit der fünften Posaune ein vom Himmel fallender Stern den rauchenden Schlund der Unterwelt (9,1-12), aus dem dämonische Heuschreckenheere⁷⁵ unter der Führung Abaddons, des Engels der Unterwelt, die Erde überfallen. Diese Wesen gleichen Kriegspferden, haben ein goldbekröntes menschliches Antlitz und Frauenhaare, aber Zähne wie Löwen, Panzer wie aus Eisen, tosende Flügel und Schwänze wie Skorpione, mit denen sie die Menschen plagen (9,7-10). Allerdings sind die Gott Treuen von dieser Bedrohung ausgenommen - sie gilt nur für die Menschen, "die nicht das Siegel Gottes an der Stirne haben" (9,5). "Und in jenen Tagen werden die Menschen den Tod suchen und werden ihn nicht finden, und sie werden begehren, zu sterben, und der Tod flieht von ihnen" (9,6). Mit der sechsten Posaune (9,13-21) werden vier bis dahin festgebundene Engel befreit: die vier Winde (7,1) sind mit ihnen losgebrochen. Mit einem ebenso phantastisch wirkenden, immens großen Reiterheer (9,16) - "sie hatten feuerrote und dunkelfarbige und schwefelgelbe Panzer, und die Köpfe der Pferde waren wie Köpfe von Löwen, und aus ihrern Mäulern kam Feuer und Rauch und Schwefel heraus" (9,17), gefährliche schlangenähnliche Schwänze komplettieren das dämonische Bild (9,19), - töten sie ein Drittel der Menschheit (9,15.18). Doch die übriggebliebenen Menschen lassen nicht ab von ihrem Götzendienst, von Mord, Zauberei, Unzucht und Diebstahl (9,20-21).⁷⁶

⁷⁴ Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 178.

⁷⁵ Zu dem Motiv der Heuschrecken siehe Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 107-109.

⁷⁶ Diese Verfehlungen erweist Reader als Bestandteile eines traditionellen Lasterkatalogs. Vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 188-194.

Zwischen die sechste und die siebte Posaune ist ein Zwischenstück in drei Szenen eingefügt.⁷⁷ Zunächst erscheint ein riesiger Engel (10,1-11), der verkündet, daß mit der siebten Posaune das Geheimnis Gottes vollendet sein werde - es "wird keine Zeit mehr sein" (10,6). Er gibt dem Seher ein Buch zu essen, das zuerst süß, dann bitter schmeckt.⁷⁸ Dieses Ritardando setzt sich fort mit dem Auftrag an Johannes, den Tempel Gottes zu vermessen (11,1-2)⁷⁹, sowie mit der Episode der zwei Zeugen (11,3-13): Das zweite Wehe ist vollendet, als zwei Zeugen Gottes⁸⁰ von dem "Tier, das aus der Unterwelt heraufkommt," (11,7) getötet werden, ihre Leichname zunächst nicht begraben werden (11,9), sie dann aber von Gott erweckt und, während auf der Erde ein großes Erdbeben stattfindet, in den Himmel entrückt werden. Erst jetzt folgt die siebte Posaune (11,15-19), die unter Siegesliedern der himmlischen Stimmen den Tempel Gottes im Himmel öffnet: "und die Lade seines Bundes in seinem Tempel wurde sichtbar. Und es entstanden Blitze und Stimmen und Donnerschläge und ein Erdbeben und grosser Hagel" (11,19).

In den Kapiteln 12-14 wird die Siebenerreihe unterbrochen. Hier erscheinen die wohl bizarrsten archaischen Bilder, die aus verschiedenen kosmogonischen Mythen gespeist sind:⁸¹ Das apokalyptische "Weib"⁸² am Himmel, "angetan mit der Sonne, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen" (12,1), gebiert unter starken Wehen den Messias (12,6), während ein "feuerroter grosser Drache, der sieben Köpfe und zehn Hörner und auf seinen Köpfen sieben Kronen hatte" (12,4) und mit seinem Schwanz ein Drittel der Sterne vom Himmel fegt, darauf wartet, dieses Kind zu vernichten (12,5). Doch das Kind wird zu Gott entrückt, das Weib flieht in die Wüste (12,5-6). Folge ist der "Krieg im Himmel" zwischen Michael und seinen Engel und dem Drachen (12,7). Von Michael besiegt und samt seinen Engeln auf die Erde geworfen, verfolgt "der grosse Drache, die alte Schlange, genannt der Teufel und der Satan" (12,9) zunächst das Weib, dann die übrigen Christen (12,13-17). Ihm zur Hilfe erscheinen zwei

⁷⁷ Zu diesem nicht befriedigend zu deutenden und dennoch zentralen Zwischenstück des Bücklein-Essens, des symbolischen Vermessens und der Zeugen siehe Reader: Stadt Gottes, S. 243-263. Zu den Zeugen siehe auch Böcher: Johannesapokalypse, S. 63-68.

⁷⁸ Dieses Bild mag als Indiz dafür gelten, daß der Verfasser einen fertigen Text integriert, der den Erwählten von dem süßen Lohn des neuen Gottereichs erzählt, aber auch von den zuvor durchzustehenden bitteren Qualen. Vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 245. Ganz anders deutet Kraft den Kontrast von Süße und Bitternis als Gegensatz zwischen der Rede und dem Amt des Propheten - vgl. Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 118.

⁷⁹ Zum Motiv des Messens siehe Reader: Stadt Gottes, S. 90-98.

⁸⁰ Zu den beiden Zeugen siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 63-68.

⁸¹ Vgl. Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 179.

⁸² Die ekklesiologische Deutung der Sonnenfrau am Himmel als Messiasmutter 'Israel' ist allgemein akzeptiert. Vgl. dazu Böcher: Johannesapokalypse, S. 68-76; Rissi: Hure Babylon, S. 29-31.

Tiere:⁸³ Das erste kommt aus dem Meer, versehen mit zehn gekrönten Hörnern und sieben Köpfen, die mit gotteslästerlichen Namen gebrandmarkt sind, ähnlich einem Panther mit Bärenfüßen und einem Löwenrachen (13,1-2). Von dem Drachen empfängt es seine Macht (13,2), so daß es Gott lästern und siegreich Krieg gegen die Heiligen führen kann (13,5-7). Anbeten werden es alle, deren Name nicht im Lebensbuch⁸⁴ des Lammes, welches schließlich den Eingang in das neue Himmelsreich gewährt (21,27), verzeichnet ist; "Glaube und Standhaftigkeit" sind also das Gebot der Stunde (13,10)! Dann folgt ein Tier aus der Erde in Lammsgestalt, das jedoch redet wie ein Drache (13,11). Dieser falsche Prophet "tut grosse Zeichen, sodass es sogar Feuer vom Himmel auf die Erde herabfallen lässt vor den Menschen" (13,13) und verführt so die Menschen unter Todesdrohung zum Götzendienst (13,14-15). Die Frevler sind daran zu erkennen, daß sie das Zeichen des Tieres, die Zahl 666,⁸⁵ auf ihrer rechten Hand oder ihrer Stirne tragen (13,16-18). Als Gegenfiguren erscheinen die 144 000 Nachfolger des Lammes (vgl. 7,2-8), die wie das Lamm "seinen Namen und den Namen seines Vaters auf ihren Stirnen geschrieben" tragen (14,1). Jetzt wird der Beginn der Gerichtsstunde explizit angekündigt (14,7) und erstmals mit dem Fall Babylons, der Verkörperung der antichristlichen Teufelsmacht, vorgehend verknüpft (14,8).⁸⁶ Noch einmal warnt ein Engel davor, sich der Huldigung des Tieres anzuschließen und droht für diesen Fall mit dem "Zornwein Gottes", mit "Feuer und Schwefel" (14,10). Wieder ist "die Standhaftigkeit" gefordert, an Gottes Geboten und dem Glauben an Jesus festzuhalten (14,12). Schließlich wird der Gerichtsakt in den traditionellen Bildern der Ernte (14,15-16) und der Weinlese (14,18-19) beschrieben, bei der aus der "Kelter des Zornes Gottes" das Blut "bis an die Zügel der Pferde, 1600 Stadien weit", fließt (14,19-20).

In Parallelität zu den Posaunenvisionen folgt die dritte Siebenergruppe, die Vision der Ausgießung der sieben Zornschalen (15,1-16,21). Wieder sieht Johannes sieben Engel, diesmal mit den sieben Plagen, als Zeichen am Himmel (15,1), dabei erscheint "[etwas] wie ein gläsernes, mit Feuer[-schein] untermischtes Meer", an dem die Sieger über das Tier ein alttestamentliches Preislied singen (15,2-4), bevor die Zornschalen an die Engel gegeben werden. Das Ausgießen

⁸³ Zur teuflischen Trinität des Drachens und der beiden Tiere siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 76-83; Rissi: Hure Babylon, S. 31-34. Zum Einfluß dieser satanischen Vertreter auf den Antichrist-Mythos siehe Jenks: The Origins and Early Development of the Antichrist Myth.

⁸⁴ Zum Motiv des Lebensbuches siehe Reader: Stadt Gottes, S. 136f.

⁸⁵ Zu diesem Zahlenrätsel siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 84-87.

⁸⁶ Eine ausführliche Gegenüberstellung der Antipoden Babylon und Himmlisches Jerusalem als Polarität von civitas Diaboli und civitas Dei leistet Reader: Stadt Gottes, insbes. S. 264-282.

der ersten Schale verursacht "ein böses und schlimmes Geschwür" an den ungläubigen Menschen (16,2), die zweite Schale verwandelt das Meer und die dritte die Flüsse und Wasserquellen in Blut (16,3-7), und alles Leben im Meer stirbt ab (16,3). Die nächsten beiden Schalen geben der Sonne die Macht, die Menschen zu versengen, und verfinstern das Reich des Tieres, doch immer noch tun die Menschen keine Buße (16,8-11). Der Inhalt der sechsten Schale läßt den Euphrat vertrocknen, um den Königen vom Osten den Weg freizugeben (16,12); aus den Mündern des Drachen und der Tiere entsteigen froschähnliche Dämonen, die alle Könige der Erde zum Krieg gegen Gott in Harmagedon versammeln (16,13-16). Das Ausgießen der siebten Schale bewirkt einen neuen Höhepunkt der Qualen mit Blitzen, Donnern, einem noch nie dagewesenen Erdbeben (16,18), das die grosse Stadt in drei Teile zersplittert, die Städte der Heiden einstürzen und alle Inseln und Berge verschwinden läßt (16,19-20), und mit zentnerschwerem Hagel. Doch immer noch nicht ist das Ende erreicht, immer noch lästern die Menschen Gott (16,21).

An die Auswirkungen der siebten Schalenplage schließt unmittelbar die umfangreiche Visionsreihe von Babylon und seinem Untergang (17,1-18,24) an.⁸⁷ Dieses Gesicht bildet den Auftakt zur großartigen Entfaltung des Endgerichts (17,1-20,15). Die "grosse Buhlerin" (17,1) erscheint - formal und inhaltlich in genauem Gegensatz zur Vision von der himmlischen Braut Jerusalem (21,9-22,2) - als "Weib auf einem scharlachroten Tier [...], das voll gotteslästerlicher Namen war und sieben Köpfe und zehn Hörner hatte" (17,3). Nach Kurtisanenart ist diese Gestalt, die Inbegriff der Gottlosigkeit ist, überfrachtet mit Schmuck; sie trägt in der Hand einen goldenen Becher, gefüllt mit "Greueln und dem Schmutz ihrer Unzucht" (17,4). Auf der Stirne steht der Name der antichristlichen Weltstadt als "Mutter der Buhlerinnen und Greuel der Erde". Die Könige der Erde huren mit der großen Verführerin (17,2), welche trunken ist vom Blut der Christen (17,6). Ein Deuteengel legt die sieben Köpfe des Tieres aus der Unterwelt als "sieben Berge, auf denen das Weib sitzt" und zugleich als sieben Kaiser aus (17,7-11). Spätestens an dieser Stelle macht die Lokalisierung den zeitgeschichtlichen Bezug eindeutig: der in der jüdischen Apokalyptik geläufige schmähende Deckname 'Babylon' für Rom⁸⁸ bezeichnet hier unzweifelbar die Hauptstadt des römischen Imperiums, wel-

⁸⁷ Zur Hure Babylon siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 87-96. Eine ekklesiologische Auslegung der Kapitel 17 und 18 im Rahmen der Gesamtstruktur der Offenbarung bietet mit Hinweisen auf die wichtigsten Deutungsversuche Rissi: Hure Babylon.

⁸⁸ Vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 264. Zur Problematik der Tier-Interpretation siehe ebd. S. 271-275. Zu den gängigen Rom-Babylon-Deutungen vgl. auch Günther: Nah- und Enderwartungshorizont, S. 100-148. Die zeitgeschichtliche Deutung lehnt neuerdings Rissi zugunsten einer ekklesiologischen Deutung ab, die er mit der Bewertung der Verse 17,9-17 als späteren Texteeinschub zu erklären sucht. (Siehe Rissi: Hure Babylon.)

che die Völker aus urchristlicher Sicht mit ihrer Unzucht, d.h. mit ihrer Verdorbenheit und ihrem Kaiserkult, verführt. Die zehn Hörner stünden für zehn zukünftige Könige (17,12-13), erklärt der Deuteengel weiter, die mit dem Lamm Krieg führen würden, "und das Lamm [werde] sie besiegen" (17,14). Doch sie würden sich auf Gottes Willen hin auch gemeinsam mit dem Tier gegen die Buhlerin wenden "und ihr Fleisch verzehren und sie mit Feuer verbrennen" (17,16). Im 18. Kapitel⁸⁹ verkündet ein Engel, daß die Stadt Babylon gefallen sei, weil sie alle Völker und Könige zur Unzucht und die Kaufleute zur Üppigkeit verführt habe (18, 2-3). Eine andere Stimme warnt die Christen, sich von ihr fernzuhalten und die Verbrechen der Stadt zu vergelten, und kündigt - wiederum ein Bruch in der Handlungsfolge - an: "Deshalb werden an einem Tage ihre Plagen kommen, Pest und Trauer und Hunger, und sie wird mit Feuer verbrannt werden" (18,8), was die bisher von ihr Profitierenden - Könige, Kaufleute und Seeleute - betrauern würden (18,9-19). Abschließend wirft ein Engel in symbolischer Darstellung der Vernichtung einen Stein, der groß wie ein Mühlstein ist, ins Meer und spricht: "So wird die grosse Stadt Babylon mit einem Schwung weggeworfen werden, und sie wird nicht mehr zu finden sein" (18,21). Der Klage der Verdorbenen entspricht ein Jubel im Himmel (19,1-10), der die "Hochzeit des Lammes" mit dem Weib ankündigt (19,7), deren Gäste Seligkeit erlangten (19,9):⁹⁰ Mit der Vernichtung Babylons hat in dieser Offenbarung das Strafgericht über die gottfeindlichen Mächte begonnen, und der Sieg ist sicher!

Schließlich folgt die Schlacht zwischen Christus, aus dessen "Mund [...] ein scharfes Schwert" hervorgeht und der "die Kelter des Zornweins" Gottes tritt (19,15), samt seinen himmlischen Heerscharen und dem Tier in Gemeinschaft mit den Königen der Erde und ihren Heeren. Diese endet damit, daß das Tier zusammen mit seinem falschen Propheten lebendig in den Feuersee geworfen wird, "der von Schwefel brennt" (19,20), und daß die Vögel das Fleisch all ihrer Gefolgsleute fressen. In der folgenden Episode sperrt ein Engel den Drachen auf tausend Jahre in die Unterwelt (20,1-3). In dieses Millennium fällt die erste Auferstehung:⁹¹ Ausschließlich die Seelen der Märtyrer werden hier zum Leben erweckt, um mit Christus während dieses Zwischenreichs zu herrschen (20,4-6). Auf diese Passage gründen sich zahlreiche chiliastische Strömungen in der Weltgeschichte, die sich auf ihre Teilhabe an einem tausendjährigen messianischen Friedensreich auf der

⁸⁹ Zum Gericht über die Hure Babylon siehe Rissi: Hure Babylon, S. 75-80.

⁹⁰ Zu den Brautbildern der Johannesapokalypse siehe Reader: Stadt Gottes, S. 71-76.

⁹¹ Die Vorstellungen des ersten und zweiten Todes sowie der ersten und zweiten Auferstehung erläutert ausführlich: Reader: Stadt Gottes, S. 199-202.

Erde berufen, welches zwischen Parusie und Weltuntergang angesiedelt ist.⁹² Wieder freigelassen, wird der Satan dann ein letztes Mal mit der Streitmacht Gog und Magog die Christen belagern (20,7-10), aber sein Heer wird durch Feuer vom Himmel vernichtet, er selbst auf ewige Qualen zu den Tieren in den Feuersee geworfen (20,9-10). Erst jetzt folgt die universale, also die zweite Totenauferstehung im Rahmen des letzten Weltgerichts, bei dem die Toten aus dem Meer und aus dem Totenreich gerichtet werden "auf Grund dessen, was in den Büchern geschrieben war, nach ihren Werken". Ein letztes negatives apokalyptisches Bild beschreibt die unrevidierbare Strafe für die Sünder, die wie der Tod und das Totenreich in den Feuersee geworfen werden: "Dies ist der zweite Tod, der Feuersee" (20,14).

An dieser Stelle haben die Bilder vom Untergang ihr Ziel erreicht, die alte Welt ist vernichtet, damit das neue Jerusalem⁹³ "von Gott her aus dem Himmel herabkommen" kann, "gerüstet wie eine Braut" (21,2). Hiermit schließt sich der innere Rahmen des Textes, der mit der einleitenden Vision des Thronenden und des Lamms (4,1-5,14) begonnen hatte: "Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind verschwunden, und das Meer ist nicht mehr" (21,1). Die traditionelle Apokalyptik hat demnach erst nach vollzogenem Untergang der Welt ihren Zielpunkt erreicht, von dem aus die geschilderten Endzeitvisionen ihren Sinn erhalten. So beschwört ein aus verschiedenen traditionellen Motiven zusammengesetztes Vier-Strophen-Gedicht (21,3-4. 22,3-5) für den neuen Äon die Nähe Gottes zu den Menschen herauf (21,3); es werde weder Tod noch Leiden (21,4) und auch "nichts dem Fluche Verfallenes" mehr existieren (22,3). "Und es [werde] keine Nacht mehr geben", wie auch keine Lichtquelle mehr nötig sein werde, da Gott in alle Ewigkeit über den Auserwählten leuchten werde (22,5).

Den Sendschreiben (2,1-3,22) vor dem apokalyptischen Hauptteil (4,1-20,5) korrespondierend, steht am Ende der Johannesoffenbarung eine aus sieben selbständigen Sprüchen zusammengestellte Gottesrede (21,5-8), die Bestätigung der Erfüllung, Verheißung, Tröstung und Mahnung gibt und mit einer umfassenden Gerichtsandrohung nochmals zum Ausharren aufruft (21,8).

Das eigentliche Endziel der apokalyptischen Sehnsucht wird in einer letzten ausführlichen Vision im bewußt durchgestalteten Kontrast zum Gesamtbild Babylons ausgemalt (21,9-22,5): Auf einen Berg entrückt, sieht Johannes in einem surrealen Phantasiebild die heilige Stadt Jerusalem als Signum für das vollendete

⁹² Zum Tausendjährigen Reich siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 96-106; weiterführende Literatur findet sich bei Günther: Nah- und Enderwartungshorizont, S. 60, Anm 1.

⁹³ Zum Himmlischen Jerusalem siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 106-120.

Heilsvorhaben Gottes aus dem Himmel herabkommen (21,10); die Trennung von Himmel und Erde ist jetzt für immer aufgehoben. Helligkeit, Klarheit und Licht sind der Stadt symbolisch als Gottesattribute zugeordnet: "Ihre Leuchte ist gleich dem kostbarsten Edelstein, wie ein kristallheller Jaspis" (21,11). Ausführlich werden ihre Mauern, Tore und Grundsteine beschrieben und durch Aufschriften mit den zwölf Stämmen Israels sowie den zwölf Aposteln in Verbindung gebracht (21,12-14). Schon die Zwölfzahl verweist dabei auf heilsgeschichtlichen Inhalt.⁹⁴ Im Gegensatz zum Tempelmessen in Kapitel 11 vermisst der zeigende Engel die Stadt nun selber, mit einem kostbaren goldenen Meßrohr (21,15). Das Resultat zeigt, daß dieses neue Jerusalem nach idealen Maßen als Kubus konstruiert ist und somit ein Sinnbild für Vollkommenheit und Universalität darstellt:⁹⁵ Die Messung ergibt also, daß der Bau vollkommen Gottes Plan entspricht und garantiert damit, daß sich die Geschichte dem von Gott geplanten vollkommenen Ziel annähert. Ebenso detailliert wie die Größenverhältnisse wird anschließend das Baumaterial der Stadt geschildert: Kostbarste Edelsteine und reines Gold sowie zwölf Perlenportale (21,18-21) künden von der mannigfaltigen Herrlichkeit sowie dem kulturellen Charakter der eschatologischen Welt, wobei materialistischer und geistiger Sinn ineinanderfließen.⁹⁶ Der Blick in das Innere der Stadt zeigt, daß sie im frappanten Gegensatz zur allgemeinen jüdischen eschatologischen Erwartung eines wieder hergestellten Tempels keinen Tempel besitzt, denn in einer nahezu unvorstellbaren Nähe zum Menschen wird Gott selbst ihr Tempel sein (21,22).⁹⁷ Anknüpfend an das Lichtmotiv von Off. 21,11, bedarf die endzeitliche Stadt auch "nicht der Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtete sie, und ihre Leuchte ist das Lamm" (21,22; ebenso 22,5). Die apokalyptische Erwartung vom Verlöschen des Sonnen- und Mondeslichts am Ende dieses Äons ist hier durch die Entbehrlichkeit des Lichtes ersetzt: Der neue Äon kennt keine Teilung mehr zwischen Tag und Nacht (21,25), ein endloses, unmeßbares Zeitalter ist demnach angebrochen.⁹⁸ Nach all diesen Verlockungen wird jedoch auch die Zugangsbeschränkung für dieses Paradies nochmals wiederholt, um wirkungsvoll zu gottgefälligem Verhalten in der Zeit der Repression zu ermahnen: Nichts Unreines, niemand, der Greuel oder Lüge ausübt, wird hinein-

⁹⁴ Zur Zwölfzahl im Himmlischen Jerusalem und in der Offenbarung vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 81-88; Gamber: Geheimnis, S. 52-62.

⁹⁵ Zum symbolhaften Charakter des Messens und der Ergebnisse vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 90-98.

⁹⁶ Zur mineralogischen Klassifizierung sowie zu Deutungsversuchen vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 103-118.

⁹⁷ Zum Tempel in der Offenbarung siehe Reader: Stadt Gottes, S. 122-124.

⁹⁸ Zum Licht der Stadt vgl. Reader: Stadt Gottes, S. 125f.

gelangen, "sondern nur die, welche im Lebensbuch des Lammes geschrieben stehen" (21,27). Diese allerdings finden das wiedergekehrte Paradies (vgl. Genesis 2,10) vor, dessen Requisiten der vom Thron ausgehende Strom des Lebenswassers⁹⁹, "klar wie Kristall" (22,1; vgl. 21,6), sowie die immer Früchte tragenden Lebensbäume (22,2) sind.

Schließlich rundet ein Epilog (22,6-21) das Buch als literarisches Ganzes ab, wobei die Thematik der Eingangsvision wieder aufgenommen wird. Wiederholt werden folgende Elemente: die Intention des gesamten Textes "zu zeigen, was in Bälde geschehen soll" (22,6), die Selbstvorstellung Johannes' als Zeuge dieser Visionen und Auditionen (22,8) und die Nennung Jesus' als ihr Sender (22,16), das Versprechen der Teilhabe am Lebenswasser (22,17) sowie Beteuerungen, daß der Zeitpunkt für die vorgestellten Ereignisse nahe sei (22,10.12.20), weshalb gottgefälliges Verhalten von jedem einzelnen gefordert werde. Wer aber dieses Buch in der Überlieferung verändere, verwirke damit seinen Anteil an dem neuen Äon (22,18-19): Wehe also den Expressionisten?

2.3. Apokalyptik - ein Krisenphänomen mit Trostfunktion

Die traditionelle Apokalypse wird als kollektiver Ausdruck eines Krisenphänomens gesehen.¹⁰⁰ Wenn auch verschiedene Ansätze, die Apokalyptik über ihre soziologische Basis, den 'Sitz im Leben', zu definieren, bis heute zu keiner Einigung geführt haben,¹⁰¹ herrscht doch ein eindeutiger Konsens darüber, daß die Entstehung von Apokalypsen mit Situationen der Not und Bedrängnis zusammenhängt, woraus sich ihre Trostfunktion zur Stärkung der eigenen Gemeinschaft nahelegt:¹⁰² Die als unerträglich empfundene Gegenwart wird durch diese Offenba-

⁹⁹ Zum Motiv des Lebenswassers siehe Reader: Stadt Gottes, S. 137f.; Taeger: Johannesapokalypse, S. 29-60, 88-119.

¹⁰⁰ Vgl. beispielsweise Körtner: Weltangst und Weltende, S. 57, 139, 152; ders.: Weltzeit, S. 34f., 45f.; Kitzberger: "Wasser und Bäume des Lebens", S. 206f.

¹⁰¹ Das breite Spektrum an Meinungen skizziert Raguse: Psychoanalyse und biblische Interpretation, S. 227-231. Vgl. auch Koch: Einleitung, S. 18-21; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 55-59; Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 47-50; McGinn: Early Apocalypticism, S. 16.

¹⁰² Ein kurzer Hinweis auf einen zeitweise erwarteten "Umsturz" in der Apokalyptikforschung, der auch Konsequenzen für die bis dato unangefochtene Trostfunktion der apokalyptischen Texte gehabt hätte, muß und kann an dieser Stelle genügen: Die Handschriftenfunde von Nag Hammadi und Qumran schienen die Quellenlage und damit auch die literarische Einschätzung der apokalyptischen Texte zunächst stark zu verändern. Vor allem die Entdeckung aramäischer Fragmente des 1. Henochbuches legten die

rungen als überwindbares Durchgangsstadium durchschaubar. Sie wird bald ihr Ende finden; dann kann den bisher verfolgten Minderheiten - der vermutlichen Trägerschicht dieser Literatur - die ihnen gebührende Stellung zukommen.¹⁰³ Entsprechend ist das

Auftreten von "Apokalypsen" [...] auf der Basis des deuteronomistisch-eschatologischen Geschichtsbildes jederzeit möglich, wenn die Situation die Vorstellung von der Gegenwart als akuter Entscheidungsphase vor der endgültigen Wende begünstigt. Solche Situationen sind sehr häufig politischer Natur, aber auch Naturkatastrophen können derart stimulieren.¹⁰⁴

So erklärt sich die jüdische Apokalyptik als Hoffungsmodell in einer geschichtlichen Phase der Repressionen durch die Hellenisierungspolitik; für das Danielbuch gelten die Jahre nach der Tempelschändung durch Antiochos IV (168/167 v. Chr.) und vor seinem Tode (164 v. Chr.) als Abfassungszeit.¹⁰⁵ Auch im frühen Christentum bleibt die Apokalypse

eine Trostgattung, die dem Gläubigen versichert, daß seine gegenwärtigen Leiden, die Verfolgungen, die politischen und kosmischen Katastrophen 'Zeichen' des unabänderlich beschlossenen und darüber hinaus nahen Endes des 'aion houtos' und der Ankunft des 'aion mellon' sind, an dem die Gläubigen als 'heiliger Rest' Anteil haben werden.¹⁰⁶

Entsprechend läßt sich die Entstehungszeit der neutestamentlichen Apokalypse des Johannes mit der beginnenden Christenverfolgung durch die Römer in der Provinz

Vermutung nahe, daß spezifische Apokalypsen schon im 3. oder gar 4. Jh. v. Chr. nachzuweisen sind, also bereits vor den Religionsverfolgungen durch Antiochos IV. Epiphanes. Hieraus erwartete man eine Neuorientierung mit unüberschaubaren Konsequenzen für die Apokalyptikforschung. (Vgl. Koch: Einleitung, S. 11; Krause: Die literarischen Gattungen; Stegemann: Bedeutung der Qumranfunde, insbes. S. 502.) Nach fortgeschrittener Editionstätigkeit setzte sich allerdings die Erkenntnis durch, daß die vorhandenen Fragmente zu wenig von den Inhalten abdecken, um sie sicher als Apokalypsen qualifizieren zu können. (Vgl. bes. Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 47-50; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 48.) Zudem variiert die Einschätzung der Texte in Abhängigkeit von dem jeweils zugrundegelegten Apokalypsebegriff beträchtlich (Vgl. Müller: Studien zur frühjüdischen Apokalyptik, S. 15f., Anm. 1.) Zu dieser Überlieferungslage bleibt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung lediglich anzumerken: Selbst wenn man von Archetypen ausgehen müßte, die nicht aus Notsituationen heraus entstanden sind, bleibt für die Entstehung der jüdisch-christlichen Apokalypsen, auf deren Gestaltungsmuster die Expressionisten schließlich vermittelnd zurückgreifen, eine existentielle Krisensituation erwiesen, aus der heraus sie bestimmte Motive aufgreifen, um ihr Ungenügen an einer als ungerecht empfundenen Zeitlage auszudrücken.

¹⁰³ Vgl. z.B. Conzelmann, Lindemann: Arbeitsbuch, S. 38, S. 158f.

¹⁰⁴ Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 51f.

¹⁰⁵ Vgl. Müller, Studien zur frühjüdischen Apokalyptik, S. 65; Köster: Einführung, S. 266; Lebram: II. Altes Testament, S. 195; Müller: III. Die jüdische Apokalyptik, S. 215-218; Lebram: Daniel/Danielbuch, S. 337.

¹⁰⁶ Neuhaus: Günter Grass' *Die Rätin*, S. 135.

Asia, vermutlich gegen Ende der Regierungszeit des römischen Kaisers Domitian (um 95 n. Chr.), in Verbindung bringen.¹⁰⁷

Apokalyptisches Denken macht die eigene Situation der Existenz im Leid nicht nur durchschaubar, sondern aufgrund der positiven Verheißung eines neuen Äons vor allem erträglich: "Die Gegenwart wird als Krisensituation erlebt, die mit Hilfe des apokalyptischen Denkens gedeutet und auf diese Weise bewältigt werden soll."¹⁰⁸ Mit phantastischen Ausmalungen der jenseitigen Herrlichkeit und der Qualen, welche die anderen - die Gottlosen - bald erleiden müssen, verleihen die Apokalypsen der Geschichte einen Sinn und kompensieren das Leiden an dieser Welt.¹⁰⁹ Sie versuchen demnach, durch symbolisches Sprechen Sinndeutung, Orientierung, psychischen Halt zu vermitteln. Der Trostfunktion dieser Texte korrespondiert meistens eine paränetische Zielsetzung: "Während die Apokalyptik gewissermaßen auf der Objektseite das Weltende als Befreiungsgeschehen deutet, fordert sie auf der Seite des Subjektes zu einer Lebensweise und Lebensgestaltung auf, die der Einsicht in die Katastrophalität der Wirklichkeit entspricht."¹¹⁰ So eignet sich die Apokalypse, noch verschärft durch den Umstand, daß sich ihr Denken in absoluten Antithesen auf die polaren Kategorien von gut und böse reduziert, allerdings auch hervorragend zur Manipulation von Massen. Alle Widrigkeiten im Vollzug der eigenen Politik brauchen nur der Opposition des Bösen zugeschrieben werden, um ihre Liquidation zu legitimieren. Historische Beispiele für die Wirksamkeit dieses apokalyptischen Musters gibt es zuhauf:

In times of extreme stress such thinking has helped engender a collective paranoia, religious or racial or national, which has manifested itself in Crusades, sacred wars, pogroms, witch-hunts, or other attempts to achieve, by annihilating the massed forces of evil, a final solution.¹¹¹

Unzählige Adaptationen apokalyptischer Vorstellungen entweder religiöser Art, wie zum Beispiel der mittelalterliche Chiliasmus¹¹², oder auch säkularisierter Art (sei es die kommunistische apokalyptische Vision Marx'¹¹³ oder auf der anderen Seite der apokalyptisch geprägte politische Nationalismus der Deutschen zur Zeit

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 182-184, 187; Böcher: Johannesapokalypse, S. 36-41; Drewermann: Wahrheit, S. 546-549.

¹⁰⁸ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 57; vgl. auch Vielhauer: Geschichte der urchristlichen Literatur, S. 503.

¹⁰⁹ Vgl. Vielhauer: Einleitung, S. 413.

¹¹⁰ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 307.

¹¹¹ Abrams: Apocalypse: theme and variations, S. 346.

¹¹² Einen guten Überblick über den Stellenwert der Apokalypse in der Gedankenwelt, der Kunst und der Kultur des Mittelalters gibt der Sammelband: Apocalypse in the Middle Ages (1992). Vgl. auch Reeves: The development.

¹¹³ Vgl. dazu Tuveson: The millenarian structure.

Napoleons¹¹⁴ oder Hitlers¹¹⁵) belegen deren "Gebrauchs- und Mißbrauchswert für politische und religiöse Machtzwecke."¹¹⁶

2.4. Apokalyptik als Teil einer universalgeschichtlichen Eschatologie

Zwar sind es ausschließlich die kanonischen Apokalypsen, die eine breite Wirkung - auch außerhalb der religiösen Literatur - entfalten und so letztlich die expressionistischen Apokalypsen anregen konnten; dennoch müssen diese Texte auch unter literaturwissenschaftlichem Blickwinkel als Repräsentanten einer wesentlich umfangreicheren Gruppe erkannt werden, um ihre Eigenart voll erfassen zu können. Denn aus der Tatsache, daß es sich bei diesen für eine literarische Rezeption einzig relevanten Vorlagen keinesfalls um isolierte Erscheinungen¹¹⁷ handelt, läßt sich ein Qualitätsmerkmal ableiten, das geradezu Gattungsmerkmal ist und dessen Gültigkeit auch für die expressionistischen Apokalypsen überprüft werden muß: Apokalypsen können offenbar in eingängiger Form Inhalte vermitteln, die den Basiserfahrungen menschlicher Existenz - insbesondere der Erfahrung von Mangel und Gewalt sowie dem Bedürfnis nach Transzendenz - entsprechen und dadurch menschliche Grundbedürfnisse befriedigen.

Aus dieser Einsicht heraus hat die ältere Forschung intensiv an religionsgeschichtlichen Vergleichen¹¹⁸ gearbeitet und zunächst babylonisches, iranisches und ägyptisches Material, schließlich auch hellenistische Parallelen, dann mandäische und manichäische Literatur sowie gnostische Schriften auf ihre Verwandtschaft mit den jüdischen und christlichen Apokalypsen hin untersucht.¹¹⁹ Schließlich konnte

¹¹⁴ Die apokalyptischen Wurzeln des während der napoleonischen Zeit entstehenden deutschen Nationalbewußtseins beleuchten - mit Akzent auf der Rolle Arnolds und Fichtes - Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 152-175; Riedl: "Hört den Antichrist erschallen ..".

¹¹⁵ Zur nationalsozialistischen Deutung der Weltgeschichte als Kampf polarer Mächte, der zur Erneuerung führt durch Eliminierung des Bösen, mithin des Judentums, siehe Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 207-225.

¹¹⁶ Reinisch: [Einführung zu] 2. Das Spiel mit der Apokalypse, S. 35.

¹¹⁷ Eine entsprechende Bewertung der Johannesoffenbarung als Repräsentant einer breiten Strömung der jüdischen und christlichen Literatur hat schon Lücke vorgegeben. Vgl. Lücke: Versuch einer vollständigen Einleitung, S. 22.

¹¹⁸ Grundlegende Erkenntnisse der religionsgeschichtlichen Forschung finden sich bei: Olrik: Ragnarök; Reitzenstein: Weltuntergangsvorstellungen. Vgl. dazu Lanczkowski: I. Religionsgeschichtlich; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 50-59.

¹¹⁹ Vgl. Strobel: Apokalypse des Johannes, S. 181f.

die religionsgeschichtliche Forschung umfassend nachweisen, daß es sich bei der Erwartung des Weltendes in der Apokalypse um ein universalgeschichtliches eschatologisches Phänomen handelt.

Beispielsweise sind uns aus der Antike Weltuntergangsvisionen überliefert, die mit einem Ausblick auf ein neues Menschengeschlecht verbunden sein können.¹²⁰ Ausgangspunkt für diese klassischen Weltaltervorstellungen ist der von Hesiod in seinen „Erga“ entwickelte Zeitaltermythos, der – wie später auch das Buch Daniel der Bibel – die Aufeinanderfolge immer degenerierter Menschen-geschlechter durch eine Reihung immer minderwertigerer Metalle symbolisiert.¹²¹ Ziel dieser Darstellung ist die Ankündigung des Untergangs, der dem in der Gegenwart herrschenden eisernen Geschlecht in Kürze droht. Dennoch schildern die „Erga“ die Lage der Menschen nicht als hoffnungslos, denn – so eine im weiteren Verlauf der Dichtung erfolgende Paränese – Arbeit nach den Regeln der Götter läßt die Fleißigen dennoch deren Segen erlangen. Ovid, um ein weiteres bekanntes Beispiel zu nennen, verlegt in seinen „Metamorphosen“ eine entsprechende Metallreihe, die die Sukzession der Geschlechter verkörpert, in die Vorzeit, indem er das eiserne Zeitalter mit den Giganten verknüpft. Der universalen Vernichtung durch die deukalionische Flut folgt in der ovidischen Fassung das neue Geschlecht der Heroen- und der Jetztzeit.

Ähnliches Gedankengut taucht auch in späteren Eschatologien immer wieder auf:¹²² Bis heute wird in der christlichen Theologie der Einfluß der parsistischen auf die jüdische Apokalyptik diskutiert - auch der Parsismus erwartet ein Weltgericht, von einem kosmischen Inferno umrahmt und verbunden mit dem Auftreten eines endzeitlichen Retters und der Auferstehung der Toten. Die Apokalyptik des Islam beschreibt nach der Adaptation jüdischer und christlicher Elemente im Mittelalter den apokalyptischen Weltgerichtstag, der von Katastrophen in Natur und Kosmos eingeleitet wird. In ähnlicher Weise hat die germanische Religion apokalyptische Vorstellungen ausgebildet: Ein Text der Edda, die Völuspá, schildert den Untergang dieser Welt mit dem Erstarren der bösen Mächte, dem Verfall der menschlichen Sitten und dem Sturz aller Ordnung ins Chaos. Dazu wird der Kosmos erschüttert, und es folgt der alles vernichtende Weltenbrand; doch am Ende taucht eine neue Erde aus den Fluten des Meeres auf. Immer wieder wird auch die Religion einiger Indianerstämme aus dem südlichen Amazonas-Gebiet zum Vergleich herangezogen: Große Wanderbewegungen der

¹²⁰ Vgl. dazu [Schwabl:] [Artikel] Weltalter. – In: Pauly's Realenzyklopädie.

¹²¹ Hier überdies verquickt mit dem Gegensatz ‚Heroenzeit‘ versus ‚Jetztzeit‘.

¹²² Weiterführende Literatur zu den einzelnen Eschatologien verzeichnet Lanczkowski: I. Religionsgeschichtlich, S. 191.

Tupi-Guarani hatten das Ziel, ein göttliches Gebiet vor dem in Kürze erwarteten Untergang der Welt zu erreichen. Motive der von ihnen befürchteten Katastrophe sind ein Dämon der Nacht, der die leuchtenden Gestirne verschlingt, ein menschenfressendes Ungeheuer, der Absturz der Erde in den Abgrund, ein Weltenbrand und eine Sintflut.

Es bleibt zu erwähnen, daß apokalyptische Vorstellungen nicht ausschließlich im Kontext linearer Geschichtsvorstellungen (wie der Abfolge von zwei Äonen) auftauchen, sondern auch im Zusammenhang zyklischer Weltbilder formuliert wurden. So geht beispielsweise die indische Philosophie von vier immer wieder aufeinanderfolgenden Weltzeitaltern aus, an deren Ende Verfall und Umkehrung natürlicher und moralischer Ordnungen stehen, und auch die apokalyptischen Vorstellungen der Stoa rechnen mit einem vernichtenden Weltbrand, der in zyklischer Wiederholung die Welt in ihrer ursprünglichen Gestalt neu entstehen läßt.

2.5. Die archetypische Disposition apokalyptischer Muster und ihre besondere Eignung für Adaptationen

Kennzeichnend für die Geschichte der Apokalypsen ist es, daß sie einerseits universell verfügbare Denkmuster und Darstellungsweisen bereitstellen, während andererseits ihre konkreten Ausgestaltungen einem historischen Wandel unterworfen sind. Die Rezeptionsphänomene machen deutlich, daß das Literaturmodell der Apokalypse außerordentlich beweglich und anpassungsfähig ist.¹²³ So werden von der neueren Forschung erste Vorformen der Apokalypsen schon der spätpersischen und frühhellenistischen Zeit zugeordnet.¹²⁴ Ebenso wie sich schließlich unter veränderten gesellschaftlichen Umständen die jüdischen und christlichen Apokalypsen aus diesem attraktiven Fundus bedient haben, greift rund zweitausend Jahre später auch die Neuzeit - trotz aller Entfernung von den religiösen Hintergründen - immer noch auf diese archaischen Muster zurück. Apokalypsen sind demnach in diachronischer Perspektive von überzeitlichem Interesse. Unter synchronischen Gesichtspunkten lassen sich ähnliche Ergebnisse

¹²³ Vgl. Müller: III. Die jüdische Apokalyptik, S. 224.

¹²⁴ Vgl. z.B. Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 48.

formulieren: das Vorhandensein apokalyptischer Vorstellungen in fast allen Kulturen spricht dafür, daß diese ein menschliches Grundbedürfnis befriedigen.¹²⁵

Dieses Grundbedürfnis wird beispielsweise erklärt als die Sehnsucht, Weltangst zu bewältigen¹²⁶ oder auch als das Verlangen, die Endlichkeit zu überwinden¹²⁷. Die für den Menschen mit Furcht verbundene Erkenntnis seiner Sterblichkeit entfacht seine Neugier auf Transzendenz, oder spezifischer: auf Eschatologie. Und wenn eine positive Zukunft nach dem mühseligen Erdenleben erst einmal erreichbar scheint, liegt es nahe, daß in beängstigenden Krisensituationen ein Untergang der aktuellen Wirklichkeit immer wieder ersehnt oder tröstend als Befreiung versprochen wird. Ein weiterer Grund für die Attraktivität der Apokalypsen ist sicher auch die Tatsache, daß apokalyptische Muster an Zyklen der Natur erinnern:

Every culture seems to harbor thanatic fears of an ultimate catastrophe and hopes of rebirth of a new world. It is hard to overlook the ties between the myth (and cult) of the yearly regeneration of the earth out of darkness and barrenness and the myths of a future, final recreation of the world out of immense chaos and pain.¹²⁸

Demnach läßt sich die Apokalypse als Schnittpunkt zwischen der menschlichen Grunderfahrung des natürlichen Werdens und Vergehens und dem menschlichen Grundbedürfnis nach befriedigender Deutung einer bedrohlich wirkenden Gegenwart und unbekanntem Zukunft verstehen.

Wegen ihrer Analogie zu archaischen, naturverbundenen Bildern und Strukturen, die auch in Sagen und Mythen immer wieder auftauchen, wird apokalyptischen Mustern eine archetypische Disposition zugesprochen. So vertreten manche Exegeten in Anlehnung an die Jungianische Psychologie die religionspsychologische These, "daß Weltuntergangsvorstellungen in den Bereich archetypischer Themen und Motive gehören und aus dem Bereich des kollektiven Unbe-

¹²⁵ Dabei ist es zunächst einmal unerheblich, ob die apokalyptischen Spuren in den unterschiedlichen Kulturen originär oder durch gegenseitige Vermittlung entstanden, denn auch eine Übernahme dokumentiert grundsätzliche Übereinstimmung. Der Ablehnung einer Applikation tiefenpsychologischer Annäherungsversuche an das Phänomen Apokalypsik mit der Begründung, es handle sich hierbei ausschließlich um ein jüdisch-christliches Problem, nicht um ein allgemein-menschliches, möchte ich damit entgegentreten. Eine solche Position vertrat entschieden Klaus Vondung in seinem Vortrag "Die Deutschen und die Apokalypse - Stimmungen zwischen Weltuntergang und radikaler Erneuerung" im Rahmen des Kölner ökumenischen Kulturprogramms "Visionen vom Ende. Apokalypse '92".

¹²⁶ So beispielsweise von Körtner: Weltangst und Weltende, S. 144-152; Körtner: Weltzeit; Jurkat: Apokalypse, S. 20.

¹²⁷ So beispielsweise von Drewermann: Wahrheit, Bd. 2, S. 504f.

¹²⁸ Funkenstein: A Schedule for the End of the World, S. 45.

wußten stammen."¹²⁹ Diese These konnte sich auch außerhalb der Theologie durchsetzen und somit den Boden für psychoanalytische Deutungen apokalyptischer Texte bereiten.¹³⁰ Doch selbst wenn man akzeptiert, daß apokalyptische Motive in den Sedimenten allgemeinmenschlicher Erfahrung verankert sind, muß man im Bereich der literarisch fixierten Apokalypsen in den meisten Fällen mit Beeinflussungen durch andere apokalyptische Traditionen rechnen.

Neben einer solchen archetypischen Disposition ist den Apokalypsen eine zweite Qualität zu eigen, die sie für immer neue Aktualisierungen prädestiniert: Sie stellen einen Fundus von leicht zugänglichen, dabei wirkungsvollen literarischen Topoi dar, die immer wieder auf die eigene Zeit bezogen werden können. Frank Kermodes Charakterisierung der Johannesoffenbarung gilt für das gesamte apokalyptische Genre:

the text is deliberately vague or sometimes bewilderingly precise, and what one gets out of it depends to a large extent on what one puts in [...] so the work is never out of date; it can be mapped on to almost any set of circumstances, which is why it has had so profound an effect not only on lunatic schismatics but also on serious political thinkers through the centuries.¹³¹

Um die inhaltlichen Versatzstücke der Apokalypsen noch einmal zu resümieren und sie der Eindeutigkeit halber mit plakativen Überbegriffen zu etikettieren:¹³² Aus einer Situation der persönlichen Bedrängnis heraus erkennt der Apokalyptiker zahlreiche Mängel in der ihn umgebenden Wirklichkeit (Degeneration), woraus er einen baldigen Umbruch ableitet (Naherwartung). Dieser Bruch wird unausweichlich folgen (Determinismus), er wird eine radikale Polarität bewirken (Dualismus) und die gesamte Wirklichkeit betreffen (Universalismus). Dabei ist in der Regel der einzelne zu entsprechendem Verhalten gefordert (Individualismus). Diesen inhaltlichen Vorgaben, die leicht individuell gefüllt werden können, entsprechen ebenso eingängige formale Raster: Die vielfältigen Mittel zur Verrätselung des Geschauten (Pseudonymität, verschlüsselte Bilder, die oftmals mythischer Überlieferung ent-

¹²⁹ Martin: Weltuntergang, S. 58. Eine ähnliche Ansicht wird beispielsweise vertreten von Halver: Mythos, insbes. S. 8; Drewermann: Wahrheit, S. 472-485; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 80; Kitzberger: "Wasser und Bäume des Lebens".

¹³⁰ Eine archetypische Disposition der mythischen Apokalypsebilder im Sinne der tiefenpsychologischen Forschung von C. G. Jung wird beispielweise vorausgesetzt bei Frye: Analyse der Literaturkritik, S. 143-148; Metzner: Beitrag der Psychoanalyse, S. 435; Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 180-195; Lifton: The Image of "The End of the World", S. 159; Ulmer: Passion und Apokalypse, S. 12; Timms: Karl Kraus, S. 55-59.

¹³¹ Kermode: Introduction to the New Testament, S. 385.

¹³² Diese die Apokalypsen konstituierenden Elemente sind in Kapitel 2.2.2. der vorliegenden Arbeit ausführlich beschrieben.

stammen, und komplizierter Aufbau) sowie die verzerrt dargestellte Gegenwart der Apokalypsen prädestinieren diese Texte für spätere Wiederverwendungen.

Die Variationsbreite der konstitutiven Merkmale der Apokalypsen - formaler wie inhaltlicher Art - ist beträchtlich. Doch gerade diese kombinatorische Flexibilität bei simplem Grundmuster macht die Attraktivität der Apokalypsen aus. Denn das reiche Repertoire von einschlägigen Versatzstücken verleiht den Apokalypsen ihre immerwährende Verfügbarkeit für unterschiedlichste Applikationen:¹³³

Gerade diese vage, stets aber eindrucksvoll unheimlich gehaltene Situationsbeschreibung ermöglichte es Späteren immer wieder, die überkommenen Stoffe und Apokalypsen mit relativ geringen Änderungen als zutreffende Charakterisierung ihrer eigenen, als Endzeit verstandenen Gegenwart zu verstehen.¹³⁴

Sicher kann man in der außerordentlichen Variabilität der apokalyptischen Muster den Grund dafür sehen, daß einzelne Elemente auch außerhalb der spezifischen Apokalypsen auftauchen.¹³⁵ Dieses Phänomen ist sowohl innerhalb der alt- und neutestamentlichen Schriften¹³⁶ zu beobachten als auch in eschatologischen Vorstellungen der unterschiedlichsten Religionen und in nicht-religiösen Texten.

2.6. Die Variante der Moderne: negative Apokalyptik

Mit den bisherigen Ausführungen wurde versucht, die Phänomene der Apokalyptik in ihren Konturen sichtbar zu machen. Abschließend bleibt im Rahmen der Begriffsklärung die moderne Sonderform der Apokalyptik abzugrenzen, welche - wie diese Untersuchung zeigen wird - erstmalig mit der frühexpressionistischen Lyrik in breiter Form auftaucht und die später das traditionelle Apokalypse-Konzept in der modernen Literatur fast vollständig ersetzen wird. Diese Sonderform werde ich im folgenden als 'negative Apokalyptik'¹³⁷ bezeichnen.

¹³³ Zur Flexibilität der apokalyptischen Muster vgl. auch Lebram: II. Altes Testament, S. 193.

¹³⁴ Maier: Apokalyptik im Judentum, S. 52.

¹³⁵ Vgl. Olsson: The Apocalyptic Activity; Schüssler Fiorenza: Phenomenon, S. 297.

¹³⁶ Hier wären vor allem die Jesaja-Apokalypse (Jes. 24-27) und die synoptischen Apokalypsen (Mat. 24, Mark. 13, Luk. 21) zu nennen. Zu den synoptischen Apokalypsen des Neuen Testaments siehe Merklein: Eschatologie im Neuen Testament, S. 24-26; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 326-341.

¹³⁷ Mit gleicher Terminologie spricht Körtner im Anschluß an die neuere Utopieforschung von positiver versus negativer Apokalyptik und stellt letztere in besondere Nähe zur

In der traditionellen Apokalyptik hatten die bedrohlichen Bilder der Zerstörung die Funktion, mit ihrer Wucht die Menschen zu erschüttern und so zum rechten Glauben zu ermahnen, denn der eigentliche Sinn des Untergangs lag ja in der Entstehung des neuen, positiven Äons. Demzufolge verweisen die negativen apokalyptischen Bilder traditionell noch nicht auf eine pessimistische Geschichtserwartung. Gleichwohl fällt auf, daß schon in den traditionellen Apokalypsen, die durch den Dualismus von Untergang und radikaler Erneuerung geprägt sind, der Schwerpunkt deutlich auf der Darstellung der für das Ende dieses Äons angekündigten Ereignisse liegt; diese sogenannten "Wehen des Messias"¹³⁸ bilden das entscheidende Geschehen: "Das Interesse des Apokalyptikers richtet sich nahezu ausschließlich auf die Periode des Ordnungsverlustes."¹³⁹ Aufgrund ihrer krassen Bildlichkeit stechen vor allem jene Elemente hervor, welche die Vernichtung der Welt in den 'apokalyptischen' Farben des grauenvollen Untergangs breit ausmalen: die Bilder der Plagen, von denen die Menschen in den letzten Tagen gequält werden, und der kosmischen Katastrophen, die die Erde zerstören werden. Im Vergleich mit diesen Schreckensvisionen erscheint die Schilderung der neuen Welt geradezu blaß; denn schließlich bleibt die Größe der jenseitigen Herrlichkeit dem Menschen immer unvorstellbar und kann somit nie vollständig mitgeteilt werden.

Da die eindrucksvollen Bilder des Untergangs "letztlich bildkräftiger und überwältigender sind als die Darstellung des makellosen neuen Jerusalem"¹⁴⁰, haben sie über die Jahrtausende hinweg eine besondere Faszination auf die Menschen ausgeübt und die Phantasie der Künstler immer wieder zu produktiven Rezeptionen angeregt. Diese Faszinationskraft haben sie auch beibehalten, als sich nach

negativen Utopie. (Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, insbes. S. 149, 278-284.) Zu dieser in der neueren Forschung häufiger vorkommenden Verwischung der Begriffe hat meines Erachtens in erheblichem Maße Hans Magnus Enzensberger mit seiner populären Feststellung beigetragen, daß die "Idee der Apokalypse [...] das utopische Denken seit seinen Anfängen begleitet" habe, indem gelte: "ohne Apokalypse kein Paradies. Die Vorstellung vom Weltuntergang ist nichts anderes als eine negative Utopie". (Enzensberger: Apokalypse heute, S. 85.) Während ich Körtners Ausführungen über diejenigen Arbeiten der Utopieforschung zur Apokalyptik, welche in Nachfolge Blochs die Affinität der traditionellen Apokalypse zur positiven Utopie aufzeigen, völlig zustimme, da der neue Äon der Apokalypse wie die (positive) Utopie einen der Realität entgegengesetzten Idealzustand darstellt, möchte ich die von ihm vorgenommene Gleichsetzung der negativen Apokalyptik mit einer negativen Utopie nicht übernehmen. (Ähnliche Gleichschaltungen nehmen jedoch vor: Braungart: Apokalypse und Utopie; Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung.) Ein derartiger Vergleich ist für die Betrachtung negativer Apokalypsen meines Erachtens nicht notwendig, da beide Formen zwar zeitlich annähernd parallel auftauchen, darüber hinaus aber nicht in Abhängigkeit voneinander stehen. Da der Begriff der negativen Utopie überdies keineswegs einheitlich besetzt ist, wäre eine derartige Analogiebildung für die vorliegende Arbeit eher verwirrend.

¹³⁸ Vielhauer: Einleitung, S. 413.

¹³⁹ Lebram: II. Altes Testament, S. 192.

¹⁴⁰ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 265.

dem Mittelalter und der frühen Neuzeit das menschliche Denken aus seiner heilsgeschichtlichen Orientierung gelöst hatte. Im Laufe einer langen Tradition hat sich bei der Rezeption dieser dominierenden apokalyptischen Bilder und Vorstellungen eine Sonderform der Apokalyptik herauskristallisiert, in der die zweite Phase zunächst als säkulares Ereignis aufgefaßt wurde und schließlich völlig verloren ging, so daß der globale Untergang zum alleinigen Thema der Apokalypse wurde. Die ursprüngliche Erlösungsvision mutierte dadurch zur Inkarnation eines hoffnungslosen Pessimismus. Erst seitdem als Resultat des langen Säkularisierungsprozesses in den Apokalypsen nur noch die erste Phase, die Idee der endgültigen Zerstörung, vermittelt wird, kann man von einer negativen Apokalyptik reden.

Auch wenn die negativen Apokalypsen immer noch die Funktion haben können, eine Krisensituation durchschaubar zu machen - sie machen sie keinesfalls leichter ertragbar und haben auch keinen paränetischen Anspruch mehr. Sie konzentrieren sich ausschließlich auf die Darstellung von Vernichtung, die in absoluter Hoffnungslosigkeit als unentrinnbares Verhängnis erwartet wird. Dadurch vermitteln diese Texte Resignation, oder sie versuchen, die als entsetzlich empfundene Lebenssituation ins Unermeßliche gesteigert darzustellen. In diesen Fällen schreit die Konzeption der negativen Apokalyptik die Urangeit der Menschen, die Angst vor ihrer Vergänglichkeit, plakativ heraus und vervielfacht sie noch, indem sie diese Vergänglichkeit des Kreatürlichen auf den gesamten Kosmos überträgt. Schließlich ist der Glaube an einen göttlichen Heilsplan, der es den Menschen früher erlaubte, ihre Endlichkeit zu überwinden, in der Moderne verlorengegangen. Gleichgültig jedoch, ob den modernen negativen Apokalypsen existentielle Angst

als Movens zugrunde liegt oder lediglich eine Fabulierlust oder auch Langeweile, die von der Ästhetik der grandiosen Schreckensszenarien fasziniert ist: Die negative Apokalypse stellt in keinem Fall mehr ein Instrumentarium der Bewältigung zur Verfügung;¹⁴¹ sie ist allenfalls ein Indikator für Stimmungen.

¹⁴¹ Auch in diesem Punkt möchte ich meine Position von Körtners Ergebnissen abgrenzen. Gegen seine These, daß auch in der negativen Apokalyptik "der Untergang der letzte und einzig mögliche Akt der Befreiung ist", so daß auch in negativer Apokalyptik immer "ein Moment der Hoffnung" stecke (Körtner: Weltangst und Weltende, S. 295), möchte ich im Verlauf dieser Arbeit zeigen, daß die negative Apokalyptik in der Regel auf totale Verzweiflung und völlige Resignation gründet. Gegen Körtners Ansatz, daß auch die negative Apokalyptik hofft - und zwar auf die Verhinderung des Endes (ebd. S. 282) - spricht ein konstitutives Merkmal der jüdisch-christlichen Apokalypse, das auch die moderne negative Apokalyptik deutlich prägt: Der Determinismus läßt den drohenden Untergang stets unabwendbar erscheinen.

3. DIE SÄKULARISIERUNG DER APOKALYPTIK

3.1. Spuren der säkularisierten Apokalypse

"Spuren der Apokalypse" in den expressionistischen Visionen vom Ende sind nur zu einem Teil Spuren der jüdisch-christlichen Prototypen; ihre Gestalt ist wesentlich vielschichtiger. Obwohl auch die modernen Apokalypsen letztlich natürlich immer auf die kanonischen Vorbilder zurückgeführt werden können, stammen viele der in ihnen enthaltenen apokalyptischen Spuren von späteren produktiven Weiterentwicklungen des Genres, die erhebliche Abweichungen von der ursprünglichen Gestaltung aufweisen können.¹ Unumstritten gilt, daß die Motive eines apokalyptischen Infernos zu Beginn des 20. Jahrhunderts als frei verfügbares Material von Ausdrucks- und Verstehensmöglichkeiten genauso präsent waren, wie dies auch heute noch der Fall ist. Sie waren und sind - von ihrem religiösen Ursprung unabhängig - "individuell und kollektiv ab- und aufrufbar"², sind zu einer anthropologischen Konstante, zu allgemeinem Bewußtseinsgut geworden.³ Die mit ihnen evozierten modernen Untergangsvisionen verstehe ich als Säkularisierungen traditioneller Apokalypsen.

Es mag an dieser Stelle genügen, auf die grundlegenden Positionen zur Säkularisierungsthese⁴ zu verweisen: Karl Löwith entfaltete in Anlehnung an Wilhelm Dilthey die These, daß die neuzeitliche Geschichtsteologie durch Säkularisierung aus der christlichen Eschatologie entstanden sei.⁵ Vertieft wurde dieser Ansatz von Rudolf Bultmann⁶ und modifiziert hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen Säkularisierung und Profanisierung von seinem Schüler Wilhelm Kamlah⁷. Ähnlich wie Kamlah wendet sich von literaturwissenschaftlicher Seite

¹ Vgl. auch Kermode: *Apocalypse and the Modern*, S. 85.

² Martin: *Weltuntergang*, S. 78.

³ Prägnant formulierte K. Ludwig Pfeiffer diese Disposition: "Endzeitvorstellungen haben sich ins menschliche Bewußtsein eingegraben. In ruhigen Zeiten lagern sie sich im Bewußtseinshintergrund ab; in bewegten, problembeladenen Perioden, in denen das, was man jeweils den Fortschritt nennt, ins Stocken gerät [...], überschwemmen sie in den verschiedensten Formen den Bewußtseinsmarkt und die Kulturindustrie." (Pfeiffer: *Fin de siècle*, S. 35.)

⁴ Weiterführende Literatur zur Säkularisierungsproblematik ist zusammengestellt bei Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 52, Anm. 13.

⁵ Vgl. Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*.

⁶ Vgl. Bultmann: *Geschichte und Eschatologie*.

⁷ Vgl. Kamlah: *Utopie, Eschatologie, Geschichtsteologie*, insbes. S. 49. 53-65. Vgl. auch Benz: *Endzeiterwartung*.

aus schließlich Klaus Vondung⁸ in Rückbezug auf Ernst Bloch⁹ und Hans Blumenberg¹⁰ gegen eine Säkularisierungsthese, die sich auf Inhalte und Bedeutungen apokalyptischer Konzepte bezieht. Daß aber ein gewisses Analogieverhältnis zwischen neuzeitlichen chiliastischen und christlichen Geschichtsmodellen existiert, akzeptieren auch die Gegner der Säkularisierungsthese, denen es in der Regel darum geht, die Eigenständigkeit neuzeitlichen Geschichtsdenkens zu verteidigen. Da sich diese Analogie "auf Struktur und Symbole dieser Modelle"¹¹ bezieht, ist die Vorstellung einer Säkularisierung für die Erscheinungsformen der Apokalypse in den expressionistischen Gedichten - hier sind in erster Linie ihre literarischen Motive zu nennen - jedenfalls unumstritten. Darüber hinaus akzeptiere ich auch Analogien zu wichtigen Inhaltsmerkmalen traditioneller Vorbilder als Säkularisierungen.¹²

Es ist davon auszugehen, daß die meisten der apokalyptischen Motive des Expressionismus sowie ihr Zusammenwirken in den verschiedensten Untergangsvisionen weder auf eine direkte Rezeption biblischer Apokalypsen zurückzuführen¹³ noch völlig autark, quasi in einem 'luftleeren Raum', entstanden sind. Sie sind geprägt von der Breitenwirkung¹⁴, die säkularisierte apokalyptische Denkmodelle nach der Aufklärung erzielt haben.¹⁵ Erst diese populären Modifikationen machten es schließlich möglich, daß einzelne Elemente der Apokalypse, die sich inzwischen aus dem biblischen Kontext gelöst hatten, auf überzeugende Weise in nichtreligiöse

⁸ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 49-65, 151.

⁹ Vgl. Bloch: Prinzip Hoffnung.

¹⁰ Vgl. Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung.

¹¹ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 62.

¹² In diesem Sinne konstatiert auch Böhme, daß zur "Geschichte der Apokalypse ihre zunehmende Säkularisierung" und damit Instrumentalisierung gehöre, und er streicht die Relevanz dieses Prozesses heraus, indem er fortfährt: "und vielleicht ist das der Beginn ihres wirklichen Eintritts." (Böhme: Vergangenheit und Gegenwart, S. 18.)

¹³ Direkte Paraphrase, Parodie oder Adaptation biblischer oder geistlicher Texte kommen in moderner Literatur eher selten vor. Vgl. Hoffmann: Weltende, S. 14.

¹⁴ Die außerordentlich Wirkung der apokalyptischen Motive auf die allgemeine Vorstellungswelt zeigt sich besonders deutlich in der Popularität, die sie im Volksglauben erlangten. Vgl. beispielsweise folgende Artikel im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens: "Antichrist". - In: Bd. 1 (1927), Sp. 479-502; "Apokalypse". - In: Ebd. Sp. 538-549; "Chiliasmus". - In: Bd. 2 (1929/30), Sp. 26-36; "Eschatologie". - In: Ebd. Sp. 989-998; "jüngster Tag". - In: Bd. 4 (1931/32), Sp. 859-884; "jüngstes Gericht". - In: Ebd. Sp. 884-896.

¹⁵ Vgl. Frühwald: SYMPOSIUM Apokalypse, S. 222. Schon Metzner betonte, daß die zeitunabhängige Konstanz bestimmter thematischer Assoziationen an die Apokalypse nicht ausschließlich als Phänomen der Literaturrezeption erklärt werden kann, und verwies auf die Bedeutung weiterer Faktoren des Diskurses, nämlich der kunstgeschichtlichen Rezeption, gesellschaftlichen Kommunikation, Einflüsse von wissenschaftlichen Katastrophentheorien, daneben aber auch der mythologischen Erinnerungen oder der Bilder der allgemeinen Vorstellungswelt. (Vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 68-72, 76, 141.)

Texte integriert und modifiziert werden konnten. Dies gilt für einzelne Motive, meistens solche der Destruktion, ebenso wie für zentrale Leitideen, wie beispielsweise die Vorstellung eines säkularisierten neuen Äons.

Die Kenntnis der markanten Entwicklungspunkte der Apokalypserezeption kann demnach die Besonderheiten der expressionistischen Apokalypsen in Gestaltung, Aussage und Funktion profilieren und damit eine wichtige Interpretationshilfe leisten. Deshalb sollen im folgenden die wichtigsten Stationen, die für Umgestaltungen des apokalyptischen Materials verantwortlich waren, schlaglichtartig beleuchtet und ihre möglichen Bezüge zu den expressionistischen Apokalypsen angedeutet werden. Dabei konzentriert sich die Darstellung auf das 19. Jahrhundert, da die in dieser Zeit ausgeprägten Tendenzen direkten Einfluß auf die expressionistischen Untergangsvisionen ausgeübt haben. Als faßbares Resultat des Säkularisierungsvorgangs lassen sich dann abschließend fünf Charakteristika benennen, die sich als genau die Qualitäten erweisen, in denen sich die expressionistischen Untergangsvisionen von den traditionellen apokalyptischen Vorstellungen unterscheiden.

Dennoch bleibt ihnen, das darf dabei nicht vergessen werden, eine gemeinsame Basis mit den Prototypen des Genres. Diese besteht vor allem in der Verwendung ähnlicher Motive¹⁶ und oftmals auch eines gleichen Modells der Wirklichkeitsdeutung:¹⁷

Man kann also eine Linie von der Apokalypse der Zeitenwende über die Endzeiterwartung der verschiedenen Chiliasmen bis zum Szenario einer Technokratie des Weltuntergangs ausziehen, die sich trotz aller Brüche durch Säkularisationen und Aufklärungen kontinuierlich erhält. Dieses Kontinuum ist der Clou einer Logik des Imaginären.¹⁸

3.2. Mittelalter und frühe Neuzeit

Immer wenn Menschen lebensfeindlichen Situationen hilflos ausgeliefert sind, erhält apokalyptisches Denken Konjunktur. Sobald die Last der Umstände unerträglich erscheint, überläßt man die als hoffnungslos verdorben empfundene Welt dem Untergang und erhofft neue Chancen von einer allumfassenden Wende der Dinge. Dieser Mechanismus läßt sich im gesamten Mittelalter, das als Periode gesteigerter

¹⁶ Vgl. dazu Kap. 5. der vorl. Arbeit.

¹⁷ Vgl. dazu Kap. 6.1.-6.2.6. der vorl. Arbeit.

¹⁸ Kamper: Die kupierte Apokalypse, S. 85.

Endzeitangst etikettiert werden kann, beobachten.¹⁹ Vorzeichen, die akute Naherwartungen stimulierten, gab es zuhauf: politische, soziale und spirituelle Umbrüche, Hungersnöte und Epidemien, Naturkatastrophen und kosmologische Ereignisse schürten Untergangserwartungen. In diesem Klima der Angst lösten ungewöhnliche Ereignisse, wie zum Beispiel die Sonnenfinsternis vom 29. Juni 1033²⁰ oder später "die Planetenkonjunktion von 1524 und 1525" schnell "eine kollektive Panik aus"²¹. In dem Ansturm fremder Völker sah man die endzeitlichen Mächte Gog und Magog, Häretiker, Schismatiker oder Heuchler wurden für den falschen Propheten der Johannesoffenbarung gehalten, und das Papsttum deutete man zur Reformationszeit als Verkörperung des Antichrists. Alle diese Zeichen interpretierte man voller Angst - oder diese Ängste gerade ausnutzend - als Zeichen des Anfangs vom Ende.

Interessant für die spätere Säkularisierung apokalyptischer Vorstellungen ist vor allem die Wiederbelebung chiliastischer Ideen, die sich ab dem 13. Jahrhundert beobachten läßt.²² Während seit dem 4. Jahrhundert Augustins Ablehnung chiliastischer Erwartungen und seine spirituelle Apokalypse-Auslegung tradiert worden waren, vermischten sich jetzt die Vorstellungen von der endzeitlichen Herrschaft Gottes wieder mit zahlreichen chiliastischen Visionen vom tausendjährigen Messiasreich auf Erden. Als besonders wirkungsvoll erwies sich die Rezeption der apokalyptischen Geschichtstheologie des calabresischen Abtes Joachim von Fiore (gest. 1202), der die Weltzeit im Rückgriff auf das Trinitätsdogma in

¹⁹ Aus der Flut an Literatur zu den apokalyptischen Strömungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit sowie zu den aus ihnen hervorgegangenen Zeugnissen sei hier verwiesen auf: Cohn: Das neue irische Paradies; McGinn: *Visions of the End*; ders.: *Awaiting an End*; Delumeau: *Angst im Abendland*, Bd. 2, S. 311-357; diverse Beiträge in dem Katalog: *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung?* (1985); Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 115-121, 178; Kettler: *Das Jüngste Gericht*; Reeves: *The development of apocalyptic thought*; Pelikan: *Some uses of Apocalypse*; Konrad: *VI. Mittelalter*; Seebaß: *VII. Reformation und Neuzeit*; Deppermann: *Melchior Hoffman*; Seifert: *Rückzug der biblischen Prophetie*; Carozzi: *Weltuntergang und Seelenheil; The Apocalypse in the Middle Ages* (1992).

²⁰ Vgl. Hofmann: *Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen*, S. 24.

²¹ Delumeau: *Angst im Abendland*, S. 339.

²² Die synonymen Begriffe 'Chiliasmus' und 'Millennarismus' - zweiterer wird vor allem im angelsächsischen Raum verwendet - beziehen sich auf die Vorstellung einer tausendjährigen Heilszeit unter der Herrschaft Christi auf Erden, wie sie die Offenbarung des Johannes (Off. 20,1-10) entfaltet. Vgl. dazu den Artikel "Chiliasmus" in der *Theologischen Realenzyklopädie* (Bd. 7 (1981), S. 723-745). Einen kurzen Überblick über die Nuancen der theologischen, soziologischen und sozialhistorischen Verwendungsweise dieser Begriffe sowie eine Erklärung des verwandten Terminus "Messianismus" gibt auch Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 32-42; die wichtigsten Stationen der Auslegungsgeschichte des Tausendjährigen Reiches skizzieren u.a. McGinn: *Revelation*, S. 527-538; Müller: *Offenbarung des Johannes*, S. 341-343. Chiliastische Strömungen in der westlichen Philosophie und Literatur behandelt Abrams: *Apocalypse: theme and variations*, S. 342-368.

drei Zeitabschnitte unterteilt hatte.²³ Nachdem die Zeit des Vaters abgelaufen sein sollte, sah Joachim seine eigene Position am Ende der Zeit des Sohnes fixiert, welche unter Verfallserscheinungen der Kirche das dritte Zeitalter, das des Heiligen Geistes, hervorbringen würde. Diese Zeit spiritueller Glückseligkeit - eine Vorstellung, die siebeneinhalb Jahrhunderte später als "Drittes Reich"²⁴ wieder zu zweifelhafter Berühmtheit gelangen sollte - verfochten Joachims Nachfolger, insbesondere der Franziskanerorden, als ein bevorstehendes Heilsreich auf Erden, das in Gestalt eines von der Institution Kirche befreiten Mönchtums segensreich wirken werde. Für dieses Ziel lohnte es sich ihrer Agitation nach, gegen die Papstkirche und die imperiale Politik der Staufer zu streiten. An diesem geschichtlichen Punkt läßt sich deutlich erkennen, daß die Apokalyptik über ihre Sonderform des Chiliasmus eine beachtliche sozialrevolutionäre Kraft entfalten konnte.²⁵ Insofern kann man die chiliastischen Bewegungen des Mittelalters als "Vorläufer der großen revolutionären Bewegungen unseres Jahrhunderts" bewerten.²⁶ Die "Vermischung chiliastischer Ideen mit sozialrevolutionären Zielsetzungen kennzeichnet bereits den Weg einer allmählichen Säkularisierung chiliastischen Gedankenguts"²⁷ und damit der Apokalypse überhaupt.

Im 14. und 15. Jahrhundert lebte der (von der Scholastik abgelehnte) Chiliasmus vor allem bei den Spiritualen und bei sektiererischen Gemeinschaften wie den Beginen, Fraticellen oder den Taboriten um Hus fort, bis er schließlich durch die Reformation zurückgedrängt wurde. Wenn sich auch die Reformation, insbesondere durch Luthers Invektiven, scharf gegen den revolutionären Chiliasmus wandte, den vor allem Thomas Müntzer vertrat, blieb sie dennoch selbst dem apokalyptischen Denken verhaftet.²⁸ Beispielsweise setzte Luther den Papst mit dem

²³ Zur Geschichtstheologie Joachims von Fiore vgl. insbes. McGinn: *Visions of the End*, S. 126-141; Daniel: *Joachim of Fiore*.

²⁴ Das Synonym „Tausendjähriges Reich“ bezieht sich dagegen direkt auf den Chiliasmus der Bibel (vgl. Off. 20,1-10). Zu Hitlers apokalyptischem Weltbild siehe Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 207-225.

²⁵ Dabei ist dieser Chiliasmus nicht das einzige Beispiel für apokalyptische Bewegungen des Mittelalters, die Einfluß auf das politische und gesellschaftliche Geschehen hatten. Cohn hat ausführlich dargelegt, daß beispielsweise auch die Kreuzzüge, die Judenverfolgungen sowie die Erwartung der Wiederkehr Kaiser Friedrichs apokalyptisch motiviert waren. (Siehe Cohn: *Das neue irdische Paradies*.) Zum revolutionären Potential der mittelalterlichen Apokalyptik vgl. auch Körtner: *Weltangst und Weltende*, S. 27, 73; Konrad: *III. Mittelalter*, S. 735f.

²⁶ Diese These wurde aufgestellt von Cohn: *Das neue irdische Paradies*; Zitat auf S. 13. Allerdings reagierte die Forschung zwiespältig darauf. Vgl. dazu Achatz von Müller: *Chiliasmus und Sozialgeschichte. Zur Forschung nach Cohn*. - In: Cohn: *Das neue irdische Paradies*, S. 385-403.

²⁷ Konrad: *III. Mittelalter*, S. 736.

²⁸ Vgl. Delumeau: *Angst im Abendland*, S. 339; Gassen: *"Kom, lieber jüngster Tag"*, S. 75.

Antichristen, die Römische Kirche mit der Hure Babylon und die Türken mit Gog und Magog gleich und betonte in der Gewißheit, in der Endzeit der Geschichte zu leben, in welcher die Herrschaft des Antichrists durch das Evangelium und die Wiederkehr Christi zerschlagen werde, die Trostfunktion altkirchlicher Apokalyptik in besonderem Maße.²⁹

Beide Exegesen der Johannesoffenbarung, die chiliastische in der Tradition Joachims, die mit ihrer neuerlichen Historisierung der Offenbarung ein neues Geschichtsverständnis begründete, wie auch die linear-historische, jedoch anti-chiliastische Auslegung Luthers wirkten schulbildend.³⁰ Die Spielarten der Apokalypse sind demnach durch das gesamte Mittelalter und die frühe Neuzeit in verschiedensten Ausprägungen aktuell geblieben. Auch nach der Reformation "bleiben apokalyptische Endzeiterwartungen lebendig und verstärken sich in Pestzeiten, im Dreißigjährigen Krieg und überall dort, wo seit der Zeit der Gegenreformation Minderheiten in Verfolgung und Bedrängnis leben und auf Erlösung aus ihrer Lage hoffen."³¹

Weil der Geist der Zeit in so hohem Maße von der Apokalypse durchdrungen war, gehörte diese bis zum Ende des Mittelalters zu den wichtigsten Gegenständen der künstlerischen Gestaltung.³² So fand das apokalyptische Bewußtsein des Mittelalters nicht nur in Bibelkommentaren und gelehrten Endzeitberechnungen seinen Niederschlag, sondern auch in einer umfangreichen Visionsliteratur, in der lyrischen, epischen und dramatischen Dichtung - z.B. in lateinischen Rhythmen, volkssprachlicher Dichtung und zahlreichen Antichristspielen - sowie in zahllosen Manifestationen der Architektur und der bildenden Kunst Europas.³³ Diese Kunstwerke potenzierten aufgrund ihrer weiten Verbreitung wiederum die schon vorhandenen Endzeitängste. "Die Menschen des Abendlandes sahen sich zu Beginn der Neuzeit durch Predigten, religiöses Theater, Kirchenlieder, Erzeugnisse der Buchdruckerkunst, Druckgraphiken und andere bildliche Darstellungen förmlich von apokalyptischen Drohungen eingekreist."³⁴

²⁹ Einen ausführlichen Überblick über Luthers Werk im Verhältnis zur Apokalyptik gibt Hofmann: Luther und die Johannes-Apokalypse. Vgl. dazu auch Deppermann: Melchior Hoffman; Seifert: Rückzug der biblischen Prophetie, S. 7-20.

³⁰ Vgl. McGinn: Revelation, insbes. S. 527-535; Deppermann: Melchior Hoffman, insbes. S. 20-26.

³¹ Schmithals: Apokalyptik, S. 170.

³² Vgl. Gärtner: Apokalypse, S. 231.

³³ Vgl. Konrad: VI. Mittelalter, S. 276. Über die Zeugnissen der Apokalypserezeption in Literatur, Kunst und Architektur informieren Kettler: Das Jüngste Gericht; Hofmann: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen; Bee: Apocalipsis cum figuris; Gassen: "Kom, lieber jüngster Tag"; Murken: Es ist eine Lust zu leben? Pfleger: Apokalypse in der Gegenreformation; Deppermann: Melchior Hoffman.

³⁴ Delumeau: Angst im Abendland, S. 330.

Betrachtet man die produktiven mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Apokalypse-Rezeptionen als eine Vorstufe der Säkularisierung der Apokalyptik, dann läßt sich folgendes festhalten: Einerseits gilt für all diese apokalyptischen Zeugnisse, daß sie zunehmend Versatzstücke aus den tradierten apokalyptischen Modellen herauslösen und diese unterschiedlich stark gewichten. Damit beginnt eine ikonographische Tradition, die die Motive der Apokalypse auch außerhalb der Religion im Bewußtsein der westlichen Welt verankert. Andererseits wird diese künstlerische Freiheit durch die heilsgeschichtliche Orientierung des mittelalterlichen Denkens stark relativiert: "Weltuntergänge konnten in diesem religiösen Paradigma nur als von außen kommende, göttlich geplante Ereignisse gedacht werden."³⁵ Der Zielpunkt der Darstellung war immer das göttliche Strafgericht, dem nach wie vor eine bessere Welt folgen würde; fraglich blieb allenfalls, wer an ihr würde teilhaben dürfen. Daraus läßt sich folgern, daß mit der mittelalterlichen Apokalypserezeption zwar durchaus ein Literarisierungsprozeß einsetzt, der eine Verselbständigung und Bereitstellung der Motive für säkulare Themen vorbereitet, daß dieser jedoch im Gegensatz zu den späteren, säkularisierten Versionen "den dogmatischen Gehalt" traditioneller Apokalypsen noch nicht verändert, sondern er "veranschaulicht ihn, macht ihn nacherlebbar."³⁶

Läßt sich nun irgendein Bezug zwischen den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rezeptionszeugnissen und den Apokalypsevarianten des frühen 20. Jahrhunderts entdecken? Mit Sicherheit kann den expressionistischen Künstlern eine generelle Kenntnis der mittelalterlichen Apokalypseproduktion sowie eine zumindest indirekte Beeinflussung durch diese unterstellt werden. Wiewohl man für den Expressionismus kein Interesse an den mittelalterlichen Dichtungen, die sich aus religiösen Gründen mit den Motiven der Apokalypse auseinandergesetzt haben, voraussetzen kann und auch die illustrierten Handschriften, die besonders im 13. Jahrhundert "die Darstellung der Gesamtapokalypse zu hoher Vollendung führten"³⁷, kaum zugänglich waren, hatten doch die prominentesten Umsetzungen des Themas - zumindest die der bildenden Kunst³⁸ - zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Berühmtheit und einprägsame Aussagekraft nicht verloren. Unbestritten waren die herausragendsten Darstellungen der Apokalypse als allgemeines Kulturgut bekannt. Aus der langen Reihe der Beispiele wären Albrecht Dürers Holz-

³⁵ Grimm: "Die Zeit ist vor der Tür...", S. 213.

³⁶ Pfeiffer: Apokalypse: It's Now or Never, S. 182 (mit Druckfehler: "macht in nacherlebbar").

³⁷ Hofmann: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen, S. 28.

³⁸ Daß die "richtungsweisende Bedeutung der gotischen Kunst [...] in vielen Werken des Expressionismus, zumal in jenen mit religiöser Thematik, faßbar" ist, stellt Ulmer heraus. Vgl. Ulmer: Passion und Apokalypse, S. 52-54; Zitat auf S. 53.

schnittfolge zur Apokalypse ebenso anzuführen wie die zahlreichen dämonisierten Weltgerichtsdarstellungen in den Figurenprogrammen der mittelalterlichen Kirchen oder das Gesamtkonzept der Kirchenarchitektur und -ausstattung als *imitatio* des Himmlischen Jerusalems. Solche weitverbreiteten Werke und die in ihnen vermittelten ikonographischen Programme haben eine große Wirkung auf spätere Kunstepochen ausgeübt, so daß zumindest ein indirekter Einfluß auch auf die Moderne fraglos vorauszusetzen ist.

Insbesondere die kurz nach dem Mittelalter entstandenen Apokalypsen weisen spezifische Ansätze auf, die sich zur modernen Apokalyptik weiterentwickeln konnten. Gewisse Affinitäten zwischen barocker und expressionistischer Lyrik führten beispielsweise dazu, daß die Barockliteratur im Zeichen des Expressionismus neu erschlossen wurde.³⁹ Wenn auch inzwischen - nach Erkenntnis der Regelstrenge barocker Autoren - mit der Vorstellung aufgeräumt wurde, daß sich die Expressionisten "im angeblich gemeinsamen Bewußtsein des Rausches, der Ekstase und der Entgrenzungssehnsucht"⁴⁰ den Barockautoren zugewandt hätten, bleibt dennoch eine aktuelle thematische Gemeinsamkeit: "das Bewußtsein nämlich der Endzeit, das apokalyptische Trauma."⁴¹ Dabei fällt schon in der Barockliteratur die später für den Expressionismus symptomatische Betonung der negativen Aspekte des Weltuntergangs auf. So geht es bereits den Autoren des 17. Jahrhunderts primär um die drohenden Katastrophen der Endzeit und weniger um das wiederkehrende Paradies: Der Jüngste Tag beherrscht die *vanitas*-Thematik, das protestantische Kirchenlied drängt das Auferstehungsmotiv weit hinter das Gerichtsmoment zurück, und Andreas Gryphius' Existenzangst kulminiert in der Furcht vor dem nahen Weltende.⁴²

³⁹ Der These einer direkten Rezeption der Barockliteratur durch die Expressionisten wird jedoch weitgehend widersprochen. Bereits 1961 äußerte Richard Brinkmann Bedenken gegen die Tendenz, im Expressionismus barocke Züge sehen zu wollen. (Vgl. Brinkmann: *Expressionismus. Forschungsprobleme*, S. 11.) Am Ende der 60er Jahre bestritt Gisela Luther eine wahlverwandtschaftliche Disposition beider Epochen. (Siehe Luther: *Barocker Expressionismus?*) In jüngster Zeit bekräftigte Paul Raabe diese Position. (Siehe Raabe: *Expressionismus und Barock*, insbes. S. 677.) Nur vereinzelt finden sich noch Ausführungen über einen Rekurs der Expressionisten auf die Barockzeit. So beispielsweise bei Rothe: *Der Expressionismus*, S. 38f.; Schünemann: *Rückkehr in die Zukunft*; Zeltner: *Modernität*, S. 41.

⁴⁰ Grimm: "Die Zeit ist vor der Tür...", S. 207.

⁴¹ Ebd. Vgl. auch Delumeau: *Angst im Abendland*, S. 347.

⁴² Vgl. Grimm: "Die Zeit ist vor der Tür...", S. 209; Seebaß: *VII. Reformation und Neuzeit*, S. 283. Daß diese Katastrophenangst in protestantischen Gebieten Deutschlands ausgeprägter war als in katholischen, erklärt Jean Delumeau aus der Krise des Dreißigjährigen Krieges heraus, der eine Wendung zugunsten der Habsburger und damit gegen die Reformation zu nehmen drohte, womit auch er der Apokalypse die Funktion eines politischen Barometers zuspricht. (Vgl. Delumeau: *Angst im Abendland*, S. 354.)

Die Berührungspunkte zwischen der Apokalyptik des Mittelalters und der frühen Neuzeit sowie der Apokalyptik des Expressionismus liegen demnach in zwei spezifischen Modifikationen. Die erste bezieht sich auf die Verweltlichung des neuen Äons: Die Vorstellungen eines innerweltlichen Heilsreiches, wie sie die sogenannten Messianisten gegen Ende des expressionistischen Jahrzehnts ausprägten, sind zwar direkt durch das Vorbild der marxistischen Apokalypse beeinflusst; indirekt führen ihre Wurzeln jedoch zum mittelalterlichen Chiliasmus. Denn wenn auch dort noch für ein Reich Gottes gefochten wurde, sollte dieses doch auf Erden errichtet werden. Der Unterschied liegt, wie noch zu zeigen sein wird, in der tatsächlichen Wirkung, die mit dem Modell erzielt werden konnte. Sobald den Produktionen nämlich ein tatsächlicher Glaube als Grundlage fehlte und sie zu diffusen religiösen Chiffren erstarrten, büßten sie auch ihre ungeheure Wirkmächtigkeit ein. Die zweite Modifikation betrifft das Endziel des Weltuntergangs: Mit ihrer extrem pessimistischen Sicht auf die letzten Dinge entfernen sich die Barockautoren erstmals von der zentralen Hoffnungsbotschaft der traditionellen Apokalypsen.⁴³ Damit legen sie den Grundstein für eine Entwicklung der Apokalyptik, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der massenhaften Produktion negativer Apokalypsen mündet.

3.3. Die Wende der Aufklärung

Die Flut der seit dem ausgehenden Mittelalter fortgeführten Debatten der Theologen um die Apokalypse, vor allem um den Wahrheitsgehalt diverser Prognostiken, die das Datum des Jüngsten Tages näher bestimmen wollten, dämmte erst die Aufklärung allmählich ein.⁴⁴ Wenn auch verschiedene heilsgeschichtliche, der Apokalyptik verbundene Entwürfe der Theologie - wie die apokalyptischen Spekulationen des Pietisten Johann A. Bengel sowie seines Schülers Friedrich Christoph Oetinger -⁴⁵ weiterhin für apokalyptische Schwärmereien sorgten, erfolgte im 18. Jahrhundert doch erstmalig eine deutliche Distanzierung von den traditionellen Vorstellungen der Apokalypse. Der Grund dafür liegt im sich vollziehenden Wechsel von einer rein theozentrischen zu einer modernen anthropo-

⁴³ Vgl. Schünemann: Schünemann: Rückkehr in die Zukunft, S. 163.

⁴⁴ Vgl. Seebaß: VII. Reformation und Neuzeit, S. 282.

⁴⁵ Zu den Apokalyptikern des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. Schmithals: Apokalyptik, S. 170f.; Vondung: Apokalypse in Deutschland, insbes. S. 36, 57, 11f., 120-123, 125-127, 181-183.

zentrischen Weltansicht, vor allem in der Abkehr der entstehenden kritischen Theologie von der futurisch-kosmischen Eschatologie, die bis hin zur Ablehnung jeglicher Metaphysik führte.⁴⁶

In seiner Abhandlung "Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie" polemisierte Kant gegen die Apokalyptik, indem er beklagte, daß Enthüllungen - die er als gefährliche "schwärmerische Visionen"⁴⁷ monierte - die Philosophie infiltrierten und hier die Kritik verdrängten. Es drohte die Gefahr, daß "der Philosoph der Vision [...] wegen der Gemächlichkeit, die Spitze der Einsicht durch einen kühnen Schwung ohne Mühe zu erreichen, unbemerkt einen großen Anhang um sich sammeln könnte".⁴⁸ Dieses führe dann unweigerlich zum "Tod aller Philosophie".⁴⁹ Aus heutiger Sicht ließe sich diese Kritik am Offenbarungsglauben selber als apokalyptische Rede vom Ende der Philosophie interpretieren, wie sie später immer wieder in Mode kommen sollte. Aus der Perspektive der Aufklärung jedoch mußte das "Prinzip, durch Einfluß eines höheren Gefühls philosophieren zu wollen"⁵⁰, suspekt erscheinen. Wo nach Maßgabe der Vernunft die Lösung des Denkens aus den Bindungen der auf Offenbarungswahrheiten gegründeten Religion und Theologie sowie eine Abkehr von dem entsprechenden theologisch-metaphysischen begründeten Weltbild erstrebt wurden, konnte man der Apokalypse nicht anders als mit Skepsis begegnen.

Dafür ermöglicht die Emanzipation von dem theologisch vorgegebenen Offenbarungsglauben die Entwicklung einer sich vom Religiösen entfernenden literarischen Apokalyptik, die durchdrungen ist von dem die Epoche beherrschenden Faszinosum Fortschritt. Repräsentativ für diesen Säkularisierungsschritt ist Lessings theologisch-philosophisches Werk "Die Erziehung des Menschengeschlechts" (1780), das vorführt, wie die Offenbarung, also die Verkündigung eines alle menschliche Erfahrung Transzendierenden, im Laufe der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins entbehrlich und von der Vernunft abgelöst wird. Lessing folgert: "Also gibt auch die Offenbarung dem Menschengeschlechte nichts, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde: son-

⁴⁶ Deutliche Konturen erhielt die Aufklärung in Deutschland durch Kants kritische Philosophie und ihre zentrale Frage nach Möglichkeiten und Wesen metaphysischer Erkenntnis. Maßgeblichen Einfluß auf die Theologie hatte vor allem seine Fixierung der "Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" (1793). Zur aufklärerischen Theologie siehe Körtner: Weltangst und Weltende, S. 28, 59-62; Schmithals: Apokalyptik, S. 176f.; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 60f.; Malter: I. Kant, Immanuel (1724-1804); Baumanns: Kant und die Philosophie der Aufklärung.

⁴⁷ Kant: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton, S. 396.

⁴⁸ Ebd. S. 394.

⁴⁹ Ebd. S. 396.

⁵⁰ Ebd. S. 394.

dern sie gab und gibt ihm die wichtigsten dieser Dinge nur früher."⁵¹ Übereinstimmungen mit den Endzeitspekulationen chiliastischer Denker scheinen in der Struktur des Lessingschen Geschichtplans durch, der ähnlich wie Joachims von Fiore Modell drei Stufen der Höherentwicklung beinhaltet. Doch in einem entscheidenden Punkt trennen sich die aufklärerischen Vorstellungen vom Fortschreiten der Weltgeschichte von denen der traditionellen Apokalyptik: Die endgültige Erlösung muß nicht mehr aus dem von Gott initiierten Untergang der alten Welt hervorgehen, sondern ist Endpunkt eines Entwicklungsprozesses, der vom Menschen selbst bewirkt werden kann - und zwar kraft der Erziehung. Hier wird der moderne Fortschrittsglaube⁵² faßbar: die Vorstellung einer gesetzmäßigen, in letzter Konsequenz von aller Transzendenz befreiten Entwicklung der Menschheit auf ein ideales Ziel hin, die der menschliche Wille durch Aufklärung und Erziehung steuern kann. Da laut der Aufklärungsphilosophie die neue Entwicklung der Wissenschaften zugleich moralischen Fortschritt bewirken sollte, entwickelt sich - vor allem in der Religionsphilosophie Kants - das vormals metaphysisch aufgefaßte Reich Gottes zur moralischen Weltordnung,⁵³ die sich als symbolische Vorstellung auslegen läßt.⁵⁴ Dem korrespondiert bei Lessing ein neuer Ewigkeitsbegriff⁵⁵: Ewigkeit ist nicht mehr transzendent zu denken, sondern wird zur menschlichen und unendlich fortschreitenden Verlängerung der Jetztzeit. Indem so die Zeitlichkeit selbst zur Ewigkeit wird, kann sie selbst jetzt Erlösung gewähren.

Wenn die Aufklärung allgemein immer wieder als Epoche etikettiert wird, "die den Säkularisierungsprozeß der modernen Welt einleitete"⁵⁶, so hat sie mit Sicherheit den Durchbruch für die Säkularisierung der Apokalyptik geschaffen. Aufgrund der jetzt postulierten Autonomie des Menschen, den Vollendungszustand selbst mittels seiner autonomen Vernunft herbeiführen zu können, ist das Eingreifen Gottes für den Weltuntergang nicht mehr erforderlich: "Die aufklärerische, die romantische, die frühsozialistische, die idealistische und die naturalistische Reich-Gottes-Vorstellung geben den Gedanken an einen plötzlichen Umbruch der kosmischen Verhältnisse durch das Eingreifen Gottes zugunsten des Ent-

⁵¹ Lessing: Erziehung des Menschengeschlechts, § 4, S. 490.

⁵² Zur Fortschrittsidee siehe Bultmann: Geschichte und Eschatologie, S. 8, 75, 84; Kamlah: Utopie, Eschatologie, Geschichtsteleologie, S. 38-49; Doren: Wunschräume und Wunschzeiten, S. 169f.; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 57-61.

⁵³ Zu Kants Vorstellung der rein im moralischen Glauben existierenden Gemeinde als Reich Gottes auf Erden vgl. Malter: I. Kant, Immanuel (1724-1804), S. 577f.

⁵⁴ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 61.

⁵⁵ Vgl. insbesondere § 100 der „Erziehung des Menschengeschlechts“.

⁵⁶ Repräsentativ für verschiedene Darstellungen ist hier der Einleitungssatz zum Artikel "Aufklärung" im Metzler Literatur Lexikon zitiert (ebd. S. 29).

wicklungsgedankens auf."⁵⁷ Mit dem Verlust einer religiösen Motivation für apokalyptisches Denken schwindet auch die ursprüngliche positive Folge des Untergangs, das Vertrauen auf eine transzendente neue Welt.⁵⁸ Statt dessen können die apokalyptischen Vorstellungen aus der Religion auf andere Bereiche übertragen werden und unterschiedlichsten Zwecken dienen.

Einen solchen Transfer unternahm in Ansätzen schon Kant. In seiner frühen Schrift "Die Frage, ob die Erde veralte, physikalisch erwogen" (1754) überprüfte und bestätigte er - ausgehend von dem Problem, daß die Offenbarung keine eindeutigen Merkmale enthält, die erkennen ließen, ob die Erde "dem Punkte ihres Anfanges oder Unterganges [...] anjetzt näher sei"⁵⁹, - die "Meinung der meisten Naturforscher, [...] daß es nur Zeit brauche um die Natur gänzlich veraltet und in der Ermattung ihrer Kräfte zu sehen".⁶⁰ Dabei zeigt sich, daß sich der Philosoph der Aufklärung dem Glauben an die Offenbarung noch nicht völlig entziehen konnte - beispielsweise erinnert er trotz seiner Akzeptanz der naturwissenschaftlichen Verfallstheorien daran, daß der über natürliche Prozesse zu erwartende Endpunkt "vielleicht niemals erreicht wird, weil die Offenbarung der Erde [...] ein plötzliches Schicksal vorherkündigt, dessen Ausführung ihre Dauer mitten im Wohlstande unterbrechen [...] soll"⁶¹, und er räumt auch ein, daß es "noch andere Ursachen" geben könnte, "die durch einen plötzlichen Umsturz der Erde ihren Untergang zu wege bringen könnten", etwa Kometen oder ein durch Vulkanismus entfachter Weltenbrand.⁶² Grundsätzlich jedoch teilt er die Überzeugung, daß das Ende dieser Erde sehr wohl auf einem natürlichen Zerfallsprozeß beruhen könnte, und verweist die zuvor eingeräumten Bedenken in den Bereich des Zufalls: "Allein dergleichen Zufälle gehören eben so wenig zu der Frage des Veraltens der Erde, als man bei der Erwägung, durch welche Wege ein Gebäude veralte, die Erdbeben oder Feuersbrünste in Betrachtung zu ziehen hat."⁶³ In "Das Ende aller Dinge" (1794) deutete Kant die biblischen Motive der Apokalypse, wie das Ende aller Zeit, den Jüngsten Tag und den Antichrist, anthropologisch aus, denn die Leitfrage: "Warum erwarten aber die Menschen überhaupt ein Ende der Welt? und, wenn dieses ihnen auch eingeräumt wird, warum eben ein Ende mit Schrecken [...]?"⁶⁴

⁵⁷ Schmithals: Apokalyptik, S.178.

⁵⁸ Vgl. Pfeiffer: Apocalypse: It's Now or Never. S. 184.

⁵⁹ Kant: Die Frage, ob die Erde veralte, S. 196.

⁶⁰ Ebd. S. 197.

⁶¹ Ebd. S. 211.

⁶² Ebd. S. 213.

⁶³ Ebd. S. 213.

⁶⁴ Kant: Das Ende aller Dinge, S. 179.

führte ihn zu dem moralischen Wert solcher Vorstellungen.⁶⁵ "Mit solchen Übertragungen endzeitlicher Vorstellungen auf physikalische Vorgänge wie innere Verfaßtheiten ist eine Verfügbarkeit der alten biblischen Inhalte in die Wege geleitet".⁶⁶ Seitdem kann man eindeutig von einer Säkularisierung sprechen, die Joachim Metzner im Rückgriff auf Hans Blumenberg als "die vielfältige Bedeutungsveränderung ursprünglich religiöser Inhalte unter Beibehaltung ihrer Aussagefunktion"⁶⁷ definiert hat.

So existiert für die Thematik der Apokalypse seit dem 17. Jahrhundert "keine allgemein verbindliche Disposition" mehr.⁶⁸ Mit der Aufklärung wurden verschiedenste Modifikationen in die Wege geleitet, die später für die expressionistischen Untergangsvisionen entscheidende Konsequenzen mit sich brachten. Dies sind vor allem die Abkoppelung der apokalyptischen Vorstellungen von Gott und einem transzendenten Heilszustand sowie die weitere Fragmentarisierung des Repertoires apokalyptischer Versatzstücke, die es ermöglicht, daß einzelne Motive der Apokalypik, quasi als theologische Hüllformen, innovativ gefüllt und in neue Kontexte integriert werden können.⁶⁹ Die ursprünglich biblischen Motive sind ab diesem Zeitpunkt sozial und kulturell frei verfügbar, so daß mit ihnen schließlich in den expressionistischen Gedichten jegliche Erfahrung von Mangel inszeniert werden kann. In ihrem Zusammenwirken fungieren sie als eine Art ideologisches Stimmungsbarometer.

⁶⁵ Zu Kants Frage nach der moralischen Funktion eschatologischer Anschauungen, die er vor allem in der Abhandlung "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" (1793) behandelt, vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 59-62.

⁶⁶ Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 6.

⁶⁷ Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 6.

⁶⁸ Diese Einschätzung hat Gärtner für die bildende Kunst getroffen; sie gilt gleichermaßen für die Literatur. Siehe Gärtner: Apokalypse, S. 233.

⁶⁹ K. Ludwig Pfeiffer skizziert dies am Beispiel von sozial-revolutionären Apokalypsen folgendermaßen: "Die Verpflanzung religiös-mythologischen Vorstellungsmaterials in sozial-revolutionäre Handlungskontexte entzieht dem Material seine ursprüngliche Bildspezifität und existentielle Bedeutung. Zwar bleiben einzelne Bilder und allgemeine Umrisse erhalten. Aber die apokalyptischen Zusammenhänge werden fragmentarisiert und je nach Bedarf zu neuen apokalyptischen Vorstellungsketten gebündelt." (Pfeiffer: Apokalypse: It's Now or Never, S. 186.)

3.4. Vom 19. ins 20. Jahrhundert

Ein Gefühl der Angst und der Unsicherheit, ein Gespür für allgemeinen Niedergang und Visionen vom völligen Ende der Menschheit haben im 19. Jahrhundert den Fortschrittsoptimismus der westlichen Welt zunehmend irritiert und einen erneuten Nährboden für apokalyptische Erwartungen geschaffen.⁷⁰ Verschiedene Ursachen sind für die Ausbreitung eines alles durchwaltenden, tiefgreifenden Pessimismus verantwortlich. So blühten im 19. Jahrhundert diverse Theorien, die den drohenden Untergang der Welt naturwissenschaftlich-objektiv zu beweisen suchten. Die historische Erfahrung des enttäuschenden Ausgangs der Französischen Revolution entsetzte und verunsicherte die Menschen. Gleichzeitig wurden philosophische Theoriegebäude des Niedergangs errichtet; Schopenhauers pessimistische "Lebensphilosophie", die der Weltgeschichte als Objektivierung eines blinden Willens jeden Sinn absprach, oder deren Fortführung in Nietzsches Metaphysikkritik, die bei vielen ein unerhörtes, radikales Infragestellen des Glaubens an Gott verbreitete, sind die bekanntesten Beispiele solcher Strömungen. Für "die wissenschaftlichen Erkenntnisrevolutionen des frühen 20. Jahrhunderts" schließlich gilt, daß sie sich "in der Form einer ideellen Zerspaltung wichtiger bis dahin geltender Vorstellungsformen und Wertewelten des 19. Jahrhunderts vollzogen, wobei die Rapidität und die Radikalität dieser Umschwünge viele Zeitgenossen [...] nachhaltig überfordern mußte."⁷¹ Diese Determinanten der allgemeinen Untergangsstimmung im Umfeld der Jahrhundertwende seien im folgenden kurz skizziert.

Die im 19. Jahrhundert erstellten wissenschaftlichen Katastrophenprognosen, welche ein Ende der Menschheit oder gar der gesamten Welt prophezeiten, erlangten vor allem während der letzten Dekaden, unter dem Geist des *Fin de siècle*, eine enorme Aufmerksamkeit. Im Gefolge der Darwinrezeption sowie der Rassentheorien von Arthur Comte de Gobineau kam die Möglichkeit der völligen biologischen Degeneration der Menschheit in den Blick.⁷² Die Französische Revolution galt als Beweis für die Richtigkeit des kulturkritischen Pessimismus Hippolyte Taines, nach dem die Menschheit jederzeit in Gefahr steht, in ihre niederen Instinkte zurückzufallen.⁷³ Zur selben Zeit entwickelte der Begründer der wis-

⁷⁰ Die apokalyptischen Ängste dieses Jahrhunderts sowie deren Ursachen und ihre Verarbeitung in der Literatur beleuchten Friedländer: *Themes of Decline and End*; Kemp: *Ende der Welt*.

⁷¹ Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter*, S. 208f.

⁷² Zu den pessimistischen Spekulationen über die biologische Zukunft der Menschheit vgl. Friedländer: *Themes of Decline and End*, S. 65-69; Merlio: *Gobineau als Vorläufer Spenglers*.

⁷³ Vgl. Friedländer: *Themes of Decline and End*, S. 67f.

senschaftlichen Paläontologie, Georges Baron de Cuvier, seine berühmte Katastrophenlehre, nach der die Lebewesen periodisch durch universale Katastrophen vernichtet und danach neu erschaffen werden.⁷⁴ Doch nicht nur eine Evolution zum negativen Ende hin wurde befürchtet, auch eine kosmische weltvernichtende Katastrophe⁷⁵ erschien mit dem Wissen um die Gesetze der Thermodynamik, die vor allem die Physiker Rudolf J. E. Clausius und William Thomson - späterer Lord Kelvin - formuliert haben, immer plausibler. Weite Kreise der westlichen Zivilisation hielten den Wärme- oder Kältetod des Universums für wahrscheinlich, nach Maßgabe des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik, wonach sich jedes Energiegefälle zur Entropie hin ausgleicht.⁷⁶ Der Faktor 'Determination' bleibt bei diesen Theorien als Teil des apokalyptischen Denkschemas erhalten. Nur wird der Weltuntergang nicht mehr von Gottes Eingreifen erwartet, sondern er scheint aufgrund objektiv erfaßbarer Naturgesetze nicht nur möglich, wie Kant es annahm, sondern geradezu unvermeidlich zu sein:

Thermodynamics put an end to the metaphor of the Divine Clockwork and the Divine Clockmaker. Generally speaking, no sooner had the new positivism lost its first optimistic cast than the way was opened for the scientific possibility of the irremediable extinction of man.⁷⁷

Solche wissenschaftlichen Szenarien wirkten auf das apokalyptische Denken zurück und reicherten es mit neuem Bildmaterial an.

Auch die Historie kam im 19. Jahrhundert nicht ohne die Apokalypse aus. Neben den weiterlaufenden christlichen wurden verstärkt säkularisierte apokalyptische Geschichtsdeutungen⁷⁸ produziert, denn die

Faszination, die der Gedanke eines radikalen Strukturwandels der Realität und die Vision einer vollkommenen Welt ausübte, übertrug sich auf die Geschichtsspekulationen und politischen Bewegungen, die sich aus dem engeren Kreis der christlichen Vorstellungswelt und aus der exegetischen Fixierung auf die Offenbarung Johannis lösten.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 156.

⁷⁵ Zu den verschiedenen Theorien über den Tod des Universum vgl. Friedländer: Themes of Decline and End, S. 69-71.

Zu den Theorien des Weltuntergangs durch Entropie, welche bis heute Geltung haben, vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 208-211; Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 158-162. Apokalypse und Entropie als literarische Konzepte vergleicht Broich: Apokalypse und Entropie.

⁷⁷ Friedländer: Themes of Decline and End, S. 65.

⁷⁸ Zu den apokalyptischen Geschichtsdeutungen Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, insbes. S. 11-49; Vondung: Apokalypse in Deutschland, insbes. S. 101-105, 150-175.

⁷⁹ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 151.

Derartige Deutungen der Historie, die die Kritik an ihrer Gegenwart zur Krise aller Zeit stilisierten, haben maßgeblich dafür gesorgt, daß nun das apokalyptische Material völlig losgelöst von seiner ursprünglichen religiösen Bedeutung ins 20. Jahrhundert weitertransportiert werden konnte. Das folgenreichste Beispiel einer völlig ins Säkulare übertragenen Apokalypse ist die in der Mitte des Jahrhunderts publizierte marxistische Theorie von der Welterneuerung durch eine proletarische Revolution. Einfluß auf die Geschichtsauffassung zur Zeit der Expressionisten hatte aber auch die um die Jahrhundertwende gestellte Prognose des Schweizer Kultur- und Kunsthistorikers Jacob Burckhardt, daß die europäische Kultur mit ihren politischen, technischen und sozialen Entwicklungen im Untergang begriffen sei; Burckhardt gilt damit als Vorreiter von Oswald Spenglers "Untergang des Abendlandes".⁸⁰ Zu einem ähnlichen Ergebnis führen in der Philosophie Nietzsches düstere Visionen vom Untergang der abendländischen Zivilisation.

Allerdings wird in der Apokalypserezeption des 19. Jahrhunderts der Universalismusgedanke schon deutlich aufgeweicht. Es muß jetzt nicht mehr die gesamte Welt sein, die untergeht: "Es genügt, wenn ein für wichtig gehaltener Bereich des Lebens einzelner oder sozialer Gruppen scheinbar oder tatsächlich bedroht wird, um Untergangsphantasien freien Lauf zu lassen."⁸¹ Wie Schopenhauer in der Philosophie den eigenen Tod als Untergang der Welt bewertete, den er aber als Verneinung des Willens zum Leben ausdrücklich begrüßte,⁸² legte die Geschichtsdeutung die napoleonische Ära, in der die Ohnmacht der deutschen Staaten als repressiv empfunden wurde, schon zu Beginn des Jahrhunderts als apokalyptischen Wendepunkt der Weltgeschichte aus. Die bekanntesten Beispiele hierfür sind Ernst Moritz Arndts zwischen 1807 und 1813 entstandene kulturkritische Essays und Johann Gottlieb Fichtes "Reden an die deutsche Nation" vom Winter 1807/1808 sowie die apokalyptischen Zeitdeutungen Friedrich Schlegels.⁸³

Diese Aufzählung der wichtigsten Rezeptionspunkte des apokalyptischen Denkens im 19. Jahrhundert veranschaulicht, daß zu dieser Zeit als Folge der Säkularisierung die Versatzstücke aus der Tradition beliebig zitierbar und montierbar waren, so daß das apokalyptische Geschichtsschema sowie seine spezifischen Motive der Veranschaulichung völlig unterschiedlicher Sinn- und Erfahrungshorizonte dienen konnten und auch rege genutzt wurden. Es bleibt zu erwähnen, daß sich

⁸⁰ Vgl. Schoeps: Vorläufer Spenglers, insbes. S. 7, 64-81.

⁸¹ Pfeiffer: Apocalypse: It's Now or Never, S. 185.

⁸² Siehe Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1.2, S. 491. Vgl. auch Körtner: Weltangst und Weltende, S. 159.

⁸³ Zu den Geschichtsdeutungen Arndts und Fichtes siehe Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 26f., 99f., 152-161, 173-175; Röhr: Offenbarungskritik; Riedl: "Hört den Antichrist erschallen ..", insbes. S. 49-63. Über Schlegels Apokalypik informiert Oesterle: Romantische Poesie.

dieser Prozeß ebenso in Wagners Werk erkennen läßt, und vor allem aber an der bildenden Kunst ablesbar ist, deren apokalyptische Motive direkte Vorläufer für die Verarbeitung des Themas 'Weltuntergang' in der expressionistischen Kunst und Literatur waren. Neben einer Weiterführung traditioneller Apokalypsedarstellungen, die meist in der Folge von Dürers Illustrationen standen,⁸⁴ lösten sich die Schreckensszenarien auch in der bildenden Kunst seit dem 19. Jahrhundert immer mehr von dem religiösen Bezug;⁸⁵ 'apokalyptisch' wird mit der Wende zum 20. Jahrhundert zu einem weltlichen Synonym für 'endzeitlich', wobei die traditionelle Apokalypse "nur noch den ikonographischen Rohstoff"⁸⁶ für die individuellen Ausgestaltungen der meist negativen Untergangsvisionen liefert. Während die zu Anfang des 19. Jahrhunderts zahlreich entstandenen apokalyptischen Bilder - zum Beispiel von William Blake, John Martin, J. M. W. Turner und Francis Danby - für eine populäre Verbreitung traditioneller Apokalypsemotive sorgten, wurden von den Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte sowie der Jahrhundertwende Einzelthemen wie Krieg, Not und Pest als Zeichen allgemeiner apokalyptischer Degeneration angesprochen. Die Untergangsvisionen von Franz von Stuck, Arnold Böcklin, Henri Rousseau, James Ensor, Max Klinger und Odilon Redon waren gerade den Expressionisten als Trägern einer Simultankunst, die die apokalyptischen Motive nicht nur in der Dichtung, sondern weiterhin auch in der bildenden Kunst ausprägten,⁸⁷ mit Sicherheit bekannt.

Viele expressionistische Apokalypsen beerben die zentralen Vorbilder des vorangegangenen Jahrhunderts unmittelbar. Beispielsweise sind die sozialutopischen Welterneuerungsvisionen des Spätexpressionismus nicht denkbar ohne die Folie der marxistischen Apokalypse; Wagners Theorie der Erschaffung eines neuen Äons durch die Kunst nimmt die expressionistischen Versuche, mit einer neuen Ästhetik eine neue Welt zu schaffen, vorweg; und Nietzsches Visionen vom Untergang und vom neuen Menschen scheinen bis in die Metaphorik hinein aus vielen expressionistischen Untergangsgedichten hervor. Auf diese drei Säulen der expressionistischen Apokalypsen soll deshalb ein genauerer Blick geworfen werden, bevor abschließend die Literatur des *Fin de siècle* als Kulminationspunkt eines Rezeptionsvorganges vorzustellen bleibt, der es den Expressionisten ermöglichte, auf

⁸⁴ Vgl. Gassen: *Untergang der Titanic*, S. 224.

⁸⁵ Vgl. dazu Hofmann, Präger: *Motive aus der Apokalypse*; Gassen: *Die apokalyptische Landschaft*; ders.: *Untergang der Titanic*; Holeczek: *Vorwort*.

⁸⁶ Hofmann, Präger: *Motive aus der Apokalypse*, S. 125.

⁸⁷ Kurt Pinthus betonte schon 1919 in dem Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Anthologie "Menschheitsdämmerung", daß die bildende Kunst seiner Zeit dieselben Motive und Symptome zeigte wie die Literatur. (Pinthus: *ZUVOR*, S. 30.) Vgl. auch Hermand: *Interdisziplinäre Zielsetzungen*; Kohlschmidt: *Konturen und Übergänge*, S. 156-158; Jurkat: *Apokalypse*.

Apokalypsen ohne religiösen Bezugsrahmen zurückzugreifen und diese teilweise zur negativen Apokalyptik hin zu modifizieren.

3.4.1. Die marxistische Apokalypse

Die marxistische Geschichtsdeutung ist ein wichtiges Bindeglied zwischen den traditionellen Apokalypsen und ihren expressionistischen Varianten. Schon das "Manifest der Kommunistischen Partei" (1848), das schnell zu einem der einflußreichsten Werke der Weltliteratur avancierte, ist von apokalyptischen Vorstellungen durchzogen, und spätere Texte Karl Marx' komplettierten das apokalyptische Gedankengebäude.⁸⁸ Dementsprechend werden Marx und Engels⁸⁹ auch mit Blick auf die eschatologischen Wurzeln als "the last great prophets of the Judaic apocalyptic tradition"⁹⁰ gewürdigt, und in Hinsicht auf die Moderne gilt Marx als der "erste große Untergangsprophet, der das Ende der bürgerlichen Welt vorher sagte"⁹¹. Die Interpretationen, die den Marxismus als säkularisierte Apokalyptik auffassen, beziehen sich einerseits auf die von ihm kritisierten Degenerationerscheinungen seiner Zeit - der Marxismus wird ebenso wie die traditionelle Apokalyptik als Symptom einer allumfassenden Krise bewertet -⁹², andererseits richtet sich ihr Blick auf die marxistische Heilserwartung. Deren Besonderheit liegt darin, daß sie die Vorstellung des neuen Äons mit Erwartungen eines tausendjährigen irdischen Friedenreiches vermischt, wie es die Offenbarung des Johannes (Off. 20,1-10) prophezeit. Chiliasmus, oder Millenarismus, und Messianismus sind die

⁸⁸ Zur Interpretation der marxistischen Geschichtsdeutung als säkularisierte Apokalyptik vgl. Gerlich: Kommunismus als Lehre vom Tausendjährigen Reich; Doren: Wunschräume und Wunschzeiten, S. 171-174; Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschichte, S. 38-54; Schmithals: Apokalyptik, S.179-185; Bienert: Karl Marx' Zukunftsreich; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 101-105; Tuveson: The millenarian structure.

⁸⁹ Lange Zeit galten beide, Marx und Engels, als Verfasser des 1848 anonym veröffentlichten "Manifests der Kommunistischen Partei", das auch als "Kommunistisches Manifest" bekannt wurde. Neuere Forschungsergebnisse sprechen jedoch dafür, daß Karl Marx als alleiniger Autor anzusehen ist. Vgl. dazu Stammen: Text- und Formgeschichte, S. 12-20.

⁹⁰ Tuveson: The millenarian structure, S. 332.

⁹¹ Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 341.

⁹² "Marxismus ist ein Krisensymptom, eine ideologische Abwehrreaktion auf das Zurückbleiben und Zurückfallen der Arbeiterbewegung hinter die mobilisatorische Kraft der bürgerlichen Klassen und des modernen imperialen Nationalstaates", lautet beispielsweise die Definition der Theologischen Realenzyklopädie. Siehe Fleischer: II. Marxismus, S. 230.

Schlagworte, mit denen das revolutionäre Potential der marxistischen Lehre als apokalyptisches Erbe beschrieben wird.⁹³

Marx' historischer Materialismus als "Heilsgeschichte in der Sprache der Nationalökonomie"⁹⁴ entzündet sich an Hegels Geschichtsbild, nach dem es der menschliche Geist ist, der die Geschichte dialektisch zu ihrem Ziel führt; Marx verkehrt diese Vorstellung und erklärt die ökonomische Basis jeder Gesellschaft zum Produzenten ihrer politischen und intellektuellen Geschichte. Zwar sieht er, durchaus noch dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung verpflichtet, die Entwicklung der modernen Industrie unter dem Aspekt des Fortschritts in der westlichen Zivilisation, aber immer bedrängender erscheint ihm als Kehrseite der Medaille die menschliche Selbstentfremdung: Das Proletariat sei zur Ware degradiert, der moderne Arbeiter, der von der Bourgeoisie geknechtet werde, existiere nur noch als "ein bloßes Zubehör der Maschine".⁹⁵ Mitte des 19. Jahrhunderts lag es nahe - vor allem in England, wo das "Kommunistische Manifest" verfaßt wurde -, die negativen Auswirkungen der Industriellen Revolution als apokalyptische Degenerationserscheinungen zu interpretieren. Das apokalyptische Deutungsmuster lag quasi in der Luft, denn schon die großen Revolutionen des 18. Jahrhunderts in Amerika und Frankreich waren von den Intellektuellen Europas als Zeichen der Apokalypse gedeutet worden.

Aufgrund des von ihm entdeckten Geschichtsgesetzes glaubte Marx auch zukünftige Weltentwicklungen mit Sicherheit vorhersagen zu können. Die Bedrängnisse der Zeit, das ergeben die geschichtsphilosophisch-ökonomischen Untersuchungen des "Manifests", hätten ein Stadium erreicht, das einen determinierten Umbruch in naher Zukunft erwarten ließe: "Es tritt hiermit offen hervor, daß die Bourgeoisie unfähig ist, noch länger die herrschende Klasse der Gesellschaft zu bleiben"⁹⁶, lautet Marx' Resümee, das in dem Fazit endet: "Ihr Untergang und der Sieg des Proletariats sind gleich unvermeidlich."⁹⁷ Dieser abrupte Umbruch kommt einem Äonenwechsel gleich, denn er ist von universaler Dimension: "Das Proletariat [...] kann sich nicht erheben, nicht aufrichten, ohne daß der ganze Überbau der Schichten, die die offizielle Gesellschaft bilden, in die Luft gesprengt wird."⁹⁸

⁹³ Vgl. v.a. Tuveson: The millenarian structure.

⁹⁴ Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, S. 48. Zum Heilsreich auf Erden vgl. auch Bienert: Karl Marx' Zukunftsreich, S. 66-72.

⁹⁵ Marx: Manifest, S. 76.

⁹⁶ Ebd. S. 80.

⁹⁷ Ebd. S. 81.

⁹⁸ Ebd. S. 80.

Indem Marx konstatiert, daß die auf einen sozial-ökonomischen Prozeß reduzierte Geschichte unaufhaltsam auf eine universale Revolution⁹⁹ und damit Welterneuerung zutriebe, gibt er Anlaß zu verschiedenen apokalyptischen Erlösungshoffnungen. Einerseits wird der Anbruch eines chiliastischen Glücksreiches erwartet, in welchem dem Proletariat die heilsgeschichtliche Erlöserfunktion zukommt, die darin besteht, die Bourgeoisie als moderne Version Babylons zu stürzen und das Privateigentum aufzuheben. Deshalb wird die marxistische Lehre auch immer wieder als säkularisierter Messianismus bezeichnet. Der chiliastische Traum bietet sich als Muster für eine große ökonomische Revolution so nachdrücklich an, weil es im Tausendjährigen Reich die bisher Unterdrückten mit der richtigen Gesinnung sind, die die Führung übernehmen. Der chiliastische Marxismus behält über diese Vorstellung eines Zwischenreichs hinaus auch den umfassenden teleologischen Aspekt des Untergangs bei: Nach dem apokalyptischen Zerstörungswerk entstehe ein ewiges irdisches Glücksreich, in dem "die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist."¹⁰⁰ Im Gegensatz zu seinen sonstigen Analysen zeichnet Marx dieses neue Reich der Freiheit nur äußerst flach, ohne nähere Ausführungen zu machen. Dieser vermeintliche Abfall des denkerischen Niveaus verdankt sich jedoch dem Modell der Apokalypse, das er seiner Theorie zugrundelegt. Was in seiner positiven Dimension unvorstellbar ist, kann nicht mit bekannten Kategorien beschrieben werden. So setzt der Marxismus wie die traditionelle Apokalyptik lediglich eine radikal gewandelte Qualität des neuen Äons und seiner Teilnehmer voraus: "the new society will be self-perpetuating and self-correcting".¹⁰¹ Ein Erbe christlicher Eschatologiestruktur läßt sich demnach nicht verleugnen: "ein Reich Gottes, ohne Gott - das Endziel des historischen Messianismus von Marx."¹⁰²

Doch gleichzeitig zeichnen sich die Konturen moderner Apokalypsen ab: "It was the contribution of Marx-Engels to revive the old millenarian pattern in the forms of modern social and economic thought."¹⁰³ Die marxistische Lehre nimmt dabei zwei wesentliche Merkmale moderner Apokalypsen vorweg, nämlich erstens die Füllung kompletter apokalyptischer Strukturmuster mit neuen, innerweltlichen Inhalten und zweitens die Anreicherung des traditionellen Materials mit neuen Motivgruppen. Hier zeigt sich deutlich, daß die ursprünglich religiösen apokalypt-

⁹⁹ Zu den distinktiven Merkmalen einer allumfassenden Revolution in apokalyptischer Manier siehe Abrams: *Apocalypse: theme and variations*, insbes. S. 351f.

¹⁰⁰ Marx: *Manifest*, S. 75. Zum irdischen Glücksreich als Transzendenzersatz vgl. Bienert: *Karl Marx' Zukunftsreich*, S. 66.

¹⁰¹ Tuveson: *The millenarian structure*, S. 334.

¹⁰² Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, S. 46.

¹⁰³ Tuveson: *The millenarian structure*, S. 327.

tischen Motive inzwischen völlig zum europäischen Kulturgut gehören und auch unbewußt übernommen werden. Sachliche Übereinstimmung muß nicht mehr auf direkten Einfluß der apokalyptischen Überlieferung zurückgeführt werden können. Vielmehr ist Apokalyptik auch ohne direkten Bezug zu ihrem Ursprung zu einer jederzeit verfügbaren Möglichkeit geworden, das Dasein zu verstehen.¹⁰⁴ In Fortführung dieser Traditionslinie sind es vor allem die zu einem undifferenzierten Sozialismus tendierenden Aktivisten des späten Expressionismus - programmatisch auch 'Messianischer Expressionismus' genannt -, die augenscheinlich direkt durch die marxistische Apokalypse beeinflusst wurden. Um einige markante Beispiele vorweg zu nennen: Johannes R. Becher ruft in seinen zweiphasigen apokalyptischen Gedichten das Proletariat auf, die Welt revolutionär zu einer neuen Gesellschaftsordnung zu erlösen,¹⁰⁵ Ludwig Rubiner gilt die russische Sowjetrepublik als Vorbild des neuen Äons, den er über eine Verbrüderung von Arbeitern und Künstlern zu "Kameraden der Menschheit"¹⁰⁶ zu erreichen sucht, und Ernst Toller bewertet den Aufstieg der bisher unterdrückten Klassen im Sozialismus als Symbol für die "Wandlung"¹⁰⁷ der Menschheit zur Heilszeit hin. Neben solchen aktivistischen Texten belegt auch Ernst Blochs frühes Hauptwerk „Geist der Utopie“, das als Repräsentant expressionistischer Philosophie gilt,¹⁰⁸ daß die marxistische Apokalypse dem Denken der Epoche nicht fremd war, denn Bloch setzt sich mit Marx unter dem Aspekt des Verhältnisses der Menschen zu Tod und Apokalypse auseinander.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Lakonisch formulierte dies Walther Bienert: Das apokalyptische Denken "war in achtzehn Jahrhunderten so sehr in europäisches Denken und Empfinden integriert, daß auch ein radikaler Atheist wie Karl Marx nicht einmal wollen konnte, sich dem zu entziehen." (Bienert: Karl Marx' Zukunftsreich, S. 74.)

¹⁰⁵ Vgl. Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht.

¹⁰⁶ "Kameraden der Menschheit" ist der Titel seiner 1919 herausgegebenen Anthologie mit Kriegs- und Nachkriegslyrik.

¹⁰⁷ Tollers Drama "Die Wandlung" wird als apokalyptisches Verkündigungsdrama besprochen von Jurkat: Apokalypse, S. 155-168.

¹⁰⁸ Vgl. Horch: ‚Incipit vita nova‘, S. 103.

¹⁰⁹ So in dem Kapitel „Karl Marx, der Tod und die Apokalypse“. – In: Bloch: Geist der Utopie, S. 291-346.

3.4.2. Erlösung vom Untergang durch Wagners "Kunstwerk der Zukunft"

Einen ähnlich großen Einfluß wie der Marxismus hat das Werk Richard Wagners auf die Weiterentwicklung der säkularisierten Apokalyptik ausgeübt.¹¹⁰ 1848 verfaßte Wagner, der selber aktiv an der Revolution in Sachsen teilnahm, mit seinem Aufsatz "Die Revolution" eine klassische Apokalypse. Ähnlich wie bei Marx wird seine Betrachtung hier von einer sozialkritischen Sicht auf die vom Kapitalismus verdorbene Welt motiviert, in der die "Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums"¹¹¹ die Masse der ausgebeuteten Arbeiter unterdrücke. Aus den von ihm konstatierten Degenerationserscheinungen, die sich in ganz Europa zum "Gären einer gewaltigen Bewegung"¹¹² gesteigert hätten, leitet Wagner ab, daß ein gewaltiger Umsturz alles Bestehenden, den er mit dem apokalyptischen Motiv des Vulkanausbruchs umschreibt, "unabwendbar", also determiniert, und vor allem "bald" erfolgen müsse.¹¹³

Zwar ist es nicht mehr Gott, der diesen Untergang inszeniert, aber eine "übernatürliche Kraft scheint" Wagner seinen "Weltteil erfassen, aus dem alten Geleise herausheben und in einen neue Bahn schleudern zu wollen."¹¹⁴ Damit ist die Revolution gemeint, der - als Allegorie gestaltet - die Funktion des richtenden Gottes zugeschrieben wird: "Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr erstehen, denn die erhabene Göttin der Revolution, sie kommt dahergebraust auf den Flügeln der Stürme".¹¹⁵ Ihre göttlichen Attribute sind jedoch nicht nur Sturm und Blitz, Schwert und Fackel sowie das strafende Auge, sondern gleichermaßen verströmt ihr Auge die "Glut der reinsten Liebe" und die "Fülle des Glückes".¹¹⁶ Dadurch ist sie nicht nur zur Vernichtung, sondern vor allem zur Schöpfung eines neuen Äons prädestiniert:

wohin ihr mächtiger Fuß tritt, da stürzt in Trümmer das in eitlen Wahne für Jahrtausende Erbaute [...]. Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns [...] ein nie geahntes Paradies des Glückes, [...] und frohlockende Jubelgesänge der befeiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte!¹¹⁷

¹¹⁰ Zu den apokalyptischen Visionen Wagners vgl. Zelinsky: Richard Wagners "Kunstwerk der Zukunft"; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 341-343, 462f.; Peil: Krise des neuzeitlichen Menschen, S. 289-379.

¹¹¹ Wagner: Revolution, S. 32.

¹¹² Ebd. S. 28.

¹¹³ Ebd. S. 29.

¹¹⁴ Ebd. S. 29.

¹¹⁵ Ebd. S. 29.

¹¹⁶ Ebd. S. 29.

¹¹⁷ Ebd. S. 29.

Auch die apokalyptische Auferstehungshoffnung wird aufgegriffen, denn die personifizierte Revolutionsgestalt offenbart, daß sie gekommen sei, um die geknechteten Menschen "zu erlösen aus der Umarmung des Todes"¹¹⁸ und zu "zerstören die Herrschaft des Todes über das Leben".¹¹⁹

Mit solchen Glücksversprechungen zielt der Text auf die Trostfunktion aller Apokalypsen, und mehrfach spricht Wagner in diesem Sinne von den "Scharren jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben nichts gekannt als das Leiden" und die jetzt die Revolution "als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für alle beglückenden Welt" erwarten.¹²⁰ Dabei instrumentalisiert er die Trostfunktion in besonderem Maße, denn die Erlösergestalt "Revolution" bezeichnet sich selbst nicht nur als "der Trost, die Hoffnung des Leidenden"¹²¹, sondern vor allem benützt sie das dualistische Prinzip der Apokalypsen in Form von Paränesen zur Manipulation der Massen: "Nur zwei Völker noch gibt es von jetzt an: das eine, welches mir folgt, das andere, welches mir widerstrebt. Das eine führe ich zum Glücke, über das andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin [...] der einige Gott".¹²² Schließlich bliebe als Bewohner des neuen Äons nur der gottgleiche neue Mensch übrig, der als freier Mensch mit eigenem Willen, eigenem Gesetz und eigener Kraft Heiligkeit erlange, da nichts Höheres über ihm existiere.¹²³ Annähernd sieben Jahrzehnte vor den Expressionisten zeichnet Wagner damit einen neuen Menschen, der gottgleich eine neue Welt prägt:

In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, [...] und mit dem himmelschütternden Rufe: "ich bin ein Mensch!" stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!¹²⁴

Bei diesem apokalyptischen Text handelt es sich keineswegs um eine Ausnahme in Wagners Werk. Eine ähnliche apokalyptische Geschichtsinterpretation bildet beispielsweise auch die Basis für seine musikästhetische Schrift "Die Kunst und die Revolution" (1849). Ausgehend von einer umfassenden Zeit- und Kulturkritik formuliert er auch hier seine Erwartung von "den unausbleiblich bevorste-

¹¹⁸ Ebd. S. 32.

¹¹⁹ Ebd. S. 33.

¹²⁰ Ebd. S. 31.

¹²¹ Ebd. S. 32.

¹²² Ebd. S. 35.

¹²³ Ebd. S. 32f.

¹²⁴ Ebd. S. 35.

henden großen sozialen Revolutionen"¹²⁵, die sich aus "innerer Notwendigkeit" heraus ergeben und zu einem "dem gegenwärtigen geradezu entgegengesetzten" Zustand führen müßten¹²⁶ und die "Sklaven des Geldes zu freien Menschen"¹²⁷ machen würden. Und auch als sich mit dem Scheitern der Revolution von 1848/49 die Naherwartung zerschlägt - und mit ihr die Hoffnung, das Zeitenende könne mit politischen Mitteln erreicht werden, - hält Wagner doch Zeit seines Lebens an dem Gedanken eines unabdingbaren Untergangs der diesseitigen Welt fest.¹²⁸ Daß ihn dieser Gedanke übermächtig beherrscht, läßt sich besonders deutlich aus dem Schluß des "Ring des Nibelungen" ablesen, denn dieses Werk endet nach Vorbild der germanischen Eschatologie mit einem Weltenbrand, welcher der durch Gold- und Machtgier verdorbenen Welt ein Ende bereitet.¹²⁹

Die Vernichtung der bestehenden Ordnung diene Wagner jedoch wie allen Apokalyptikern vor ihm nur als Mittel zum Zweck, denn letztlich kam es ihm auf die Kehrseite des Untergangs, die Erlösung, an. Auch wenn die Revolution nicht den Äonenumschwung bewirkte, an den er so fest glaubte, so sah er trotzdem eine Möglichkeit, die Menschen seiner Zeit an der zukünftigen Heilswelt teilnehmen zu lassen. Dies gelang ihm, weil er seine politischen Erwartungen stets mit seiner Ästhetik verschmolz. So konzipierte er in seinen ästhetischen Schriften eine säkularisierte zweite Phase des apokalyptischen Untergangs, die er in seinen Musikdramen in die Praxis zu überführen suchte. Schon als er noch an die reinigende Kraft der Revolution geglaubt hatte, hatte er die Möglichkeit bedacht, daß der "wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat [...], an dem Kunstwerk der Zukunft zu arbeiten" vermochte.¹³⁰ In späteren Aufsätzen führte er die Aufgabe dieses Kunstwerks der Zukunft, das er als "Gesamtkunstwerk"¹³¹ verstand, "in welchem alle Künste zu ihrer Erlösung durch allgemeinstes Verständnis aufzugehen haben"¹³², näher aus. Es sollte dem Menschen der Gegenwart antizipierend an der der zukünftigen Erlösung teilhaben lassen.¹³³ Die Chance, an die-

¹²⁵ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 46.

¹²⁶ Ebd. S. 38.

¹²⁷ Ebd. S. 45.

¹²⁸ Insbesondere Zelinsky bezeichnet die Vernichtungsvision als zentrale Leitspur in Wagners Werkidee. Siehe Zelinsky: Richard Wagners "Kunstwerk der Zukunft", S. 92.

¹²⁹ Vgl. Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 342.

¹³⁰ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 43.

¹³¹ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 164.

¹³² Ebd. S. 168. Zu Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks siehe Peil: Krise des neuzeitlichen Menschen, S. 127-142.

¹³³ Zu Wagners Erlösungsvorstellungen vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 343, 462f.; Peil: Krise des neuzeitlichen Menschen, S. 66-177, 196-205.

sem Heilszustand teilzunehmen, eröffnete Wagner nicht nur dem Künstler,¹³⁴ sondern das ganze Volk, dessen Willen der Künstler schließlich vollziehe, sollte durch das Kunstwerk zu "glückliche[n] Menschen"¹³⁵ gemacht werden. Die Verwandlung und Erneuerung sollte insbesondere durch das Festspiel in die Realität überführt werden.¹³⁶ Dem Künstler kam die Doppelrolle des apokalyptischen Visionärs und auch des die Apokalypse Ausführenden zu, dessen schöpferischer Akt ein kollektives Heilsgeschehen in Gang setzt:

Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen. Aber sein Genuß ist Mitteilung [...] So findet er auch die Herzen, ja die Sinnen, denen er sich mitteilen kann [...] es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!¹³⁷

Grundsätzlich sollte das neue Kunstwerk dem als ideal vorgestellten Kunstwerk der griechischen Antike entsprechen. Dadurch kommt ihm ein weiteres wichtiges Wesensmerkmal des neuen Äons der Apokalyptik zu: die Urzeit-Endzeit-Parallelität. Indem Wagners Kunstwerk der Zukunft den neuen Äon vorwegnimmt, ist es mit metaphysischen Dimensionen behaftet und bietet wie Marx' Vision ein von Gott unabhängiges transzendentes Heilsreich schon für dieses Erdenleben an. Seiner ästhetischen Theorie entsprechend, hat Wagner alle seine Opern als Erlösungsdramen gestaltet, die den Passionsspielen gleich "die Umformung des Menschen der Gegenwart [...] in den Menschen der Zukunft als Erlösungsakt"¹³⁸ vorführen; doch höchsten Ausdruck fanden seine Erlösungsvisionen im "Ring des Nibelungen" und vor allem im Weihefestspiel "Parsifal".¹³⁹ Durch Wagners ästhetisches Modell, das das Kunstschaffen als Analogie zur Welt(neu)schöpfung begriff, erhielt die Kunst, die bisher nur ein Darstellungsmedium der Apokalypse war, im 19. Jahrhundert selber apokalyptische Erlösungsfunktion.

Wagners Werk hat die Dekaden nach der Jahrhundertwende stark beeinflusst. Sicherlich spielten dabei apokalyptische Inhaltselemente wie der rigide Dualismus zwischen Gut und Böse und der allesvernichtende Untergang eine wichtige Rolle. Deshalb wird in der Forschung häufig die Vernichtungsidee als Wagners geistiges Erbe bezeichnet und eine vermeintlich besondere Affinität der Deut-

¹³⁴ Vgl. Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 53; ders.: Oper und Drama, S. 336.

¹³⁵ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 57.

¹³⁶ Zu Wagners Festspielkonzept siehe Zwick: Nietzsches Leben, S. 52-59.

¹³⁷ Wagner: Oper und Drama, S. 335.

¹³⁸ Peil: Krise des neuzeitlichen Menschen, S. 204.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 202.

schen zur Apokalypse¹⁴⁰ mit Wagner in Verbindung gebracht.¹⁴¹ Eine extreme Position vertritt dabei Hartmut Zelinsky, der die Popularität von Wagners Untergangsvisionen in der Wilhelminischen Ära auf die antisemitischen Tendenzen in dessen Werk zurückführt: Die Vernichtungsvisionen Wagners, der sich selbst als deutschen Geist verstanden habe, seien gegen das Judentum gerichtet gewesen und hätten in Deutschland und Österreich mit Resonanz rechnen können: "Der Erfolg Wagners in der Wilhelminischen Zeit war auch ein Erfolg solcher für 'Ahnungsvolle' zugeschnittenen 'Andeutungen' einer 'großen Lösung', die schließlich unter Hitler als 'Endlösung' endete."¹⁴² Zweifellos sind sowohl antisemitische Tendenzen als auch allgemeine Vernichtungsvisionen in Wagners Werk vorhanden, und sie haben mit Sicherheit dazu beigetragen, den Boden für spätere Eskalationen zu kultivieren. Dem muß jedoch hinzugefügt werden, daß man zwischen Werkintention und Wirkungsgeschichte unterscheiden und beachten muß, daß schon in der Wilhelminischen Zeit die antisemitischen Tendenzen in Wagners Werk besonders betont wurden. Pointiert formulierte Dietrich Mack diese Krux: "Wagner hat den Antisemitismus weder erfunden noch Auschwitz vorhersehen können; es wäre dumm [...] ihm die Schuld daran zu geben, aber die Ursachen zu übersehen, wäre blind."¹⁴³

Für die Apokalyptik des Expressionismus wurde überdies ein anderer Aspekt in Wagners Werk wesentlich wichtiger als die Vernichtungsthematik, und zwar die Vorstellung von der Erlösungsfunktion der Kunst. Hugo Friedrich stellte bei seiner Untersuchung der modernen Lyrik fest, daß das Künstlertum des modernen Geistes weder in der gegenwärtigen Welt noch in der Transzendenz seine Ruhe finde: "Darum ist sein dichterisches Reich die von ihm selbst erschaffene irrealer Welt, die nur kraft des Wortes existiert".¹⁴⁴ Indem die expressionistischen

¹⁴⁰ Insbesondere Vondung führt den 'deutschen Sonderweg' auf die Besonderheiten des 'deutschen Geistes' zurück, der sich aus und mit der spezifisch deutschen Vorliebe für apokalyptische Weltsicht in den politischen Bewegungen und Ideologien gebildet habe. Seine Hauptthese lautet: "Der politische Nationalismus in Deutschland ist von seiner Geburtsstunde an von apokalyptischen Vorstellungen durchsetzt und geprägt." (Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 153.) Eine ähnliche Auffassung hatte vor ihm schon Frenzel vertreten. (Siehe Frenzel: Lust am Untergang, S. 4.) Vondungs These von der besonderen Affinität der Deutschen zur Apokalypse, die von Mattenklott aufgegriffen wurde (siehe Mattenklott: Ordnung und Entropie), bleibt jedoch bis heute strittig. Vgl. dazu Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 22.

¹⁴¹ Vgl. beispielsweise Mattenklott: Ordnung und Entropie, S. 145.

¹⁴² Zelinsky: Richard Wagners "Kunstwerk der Zukunft", S. 99. Daß Wagners Antisemitismus ein wichtiger Baustein für die apokalyptisch gefärbte Vernichtungsideologie des Nationalsozialismus war, betonen auch wieder jüngste Publikationen, so die Biographie des Urenkels Richard Wagners (siehe Wagner: Wer nicht mit dem Wolf heult) und das Hitler-Buch des Nietzsche-Forschers Joachim Köhler (siehe Köhler: Wagners Hitler).

¹⁴³ Mack: Mitwelt und Nachwelt, S. 5.

¹⁴⁴ Friedrich: Struktur der modernen Lyrik, S. 212.

Künstler die bisher gültigen Normen der Kunst restlos zerstören und kraft ihrer Kunst eine neue Welt schaffen wollten (daß ihnen dieses eher selten gelang, ist heute offensichtlich), griffen sie einen Aspekt der Apokalypserezeption auf, der sich letztlich aus Wagners Ästhetik ableitet.

3.4.3. Nietzsches Beitrag zu modernen Untergangsvisionen

Der dritte große Untergangsprophet des 19. Jahrhunderts ist Friedrich Nietzsche¹⁴⁵, denn er hat die Vorstellung einer Verfallsentwicklung, die schon lange zum Allgemeingut der Gebildeten gehörte, systematisiert und in weiten Kreisen populär gemacht.¹⁴⁶ Den Apokalyptikern gleich, glaubte auch Nietzsche aufgrund für ihn deutlich erkennbarer Verfallserscheinungen seine Welt dem sicheren Untergang geweiht. Dabei entwickelte er auch Perspektiven, daß dieser Umbruch eine Chance für die Entwicklung eines neuen, freien Menschheitstypus eröffnen könnte. Doch zunächst offenbarte er den Untergang:

Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: *d i e H e r a u f k u n f t d e s N i h i l i s m u s*. [...] Diese Zukunft redet schon in hundert Zeichen, dieses Schicksal kündigt überall sich an [...] Unsere ganze europäische Cultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los: unruhig, gewaltsam, überstürzt: wie ein Strom, der *a n s E n d e* will, der sich nicht mehr besinnt, der Furcht davor hat, sich zu besinnen.¹⁴⁷

Nietzsches Prophezeiung, daß die gesamte europäische Kultur aufgrund ihrer Verderbtheit unausweichlich auf eine baldige Katastrophe zutriebe, ist als unabdingbare Voraussetzung für die expressionistische Zivilisations- und Gesellschaftskritik anzusehen, die häufig in Form von Apokalypsen artikuliert wurde. Dabei hat das Nietzscheanische Denken die spezifische Ausprägung der expressionistischen Apokalypsen maßgeblich geprägt. Vor allem fünf wesentliche Motive lassen sich hier immer wiedererkennen: Nietzsches Erkenntniskritik, damit verbunden die

¹⁴⁵ Die Werke Nietzsches zitiere ich im folgenden nach der von Colli und Montinari begründeten kritischen Gesamtausgabe, die - wie von den Herausgebern vorgeschlagen - mit der Sigle KGW bezeichnet wird.

¹⁴⁶ Vgl. Schoeps: Vorläufer Spenglers, S. 79. In diesem Sinne definiert Wolfgang Schömel Nietzsches Philosophie als "die erste systematische Revision aller aufklärerischen Ideologeme." (Schömel: Apokalyptische Reiter, S. 8.)

¹⁴⁷ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 11 [411]. - In: KGW VIII,2, S. 431.

Theologiekritik, die Auflösung des Subjektbegriffs und schließlich seine Lehre von der ewigen Wiederkehr sowie die Konzeption des Übermenschen. Bei aller Abscheu, die Nietzsche wiederholt dem Christentum gegenüber geäußert hat und die sich zu einem nicht unerheblichen Teil gerade an der Ablehnung der christlichen Apokalyptik entzündet hat, bleibt er jedoch selber dem dualistischen Denkschema von Verfall und Neubeginn verhaftet und liefert den Expressionisten insofern das Vorbild sowohl für negative als auch für zweiphasige Apokalypsen.

Erkenntniskritik bedeutet bei Nietzsche Wahrheitskritik.¹⁴⁸ Gegen die Wissenschaftsgläubigkeit und den Realitätsbegriff des Naturalismus gerichtet, betont Nietzsche die Vieldeutigkeit jeder Erkenntnis: "Soweit überhaupt das Wort 'Erkenntniß' Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders d e u t b a r, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne 'Perspektivismus'."¹⁴⁹ Er konstatiert, daß es "n u r ein perspektivisches Sehen, n u r ein perspektivisches 'Erkennen'"¹⁵⁰ gebe und entlarvt damit die Grundlagen der Erkenntnis als Fiktion. Eine solche Perspektivierung der Wahrnehmung impliziert schließlich, daß alles Erkennen immer nur subjektiv sein kann, daß folglich keine objektiven Wahrheiten existieren. So stellt Nietzsche denn auch klar: "nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen"¹⁵¹, und er stellt die Hypothese auf, daß das "'Objekt' nur eine Art Wirkung von Subjekt auf Subjekt ist ... ein m o d u s d e s S u b j e k t s"¹⁵². Diese Subjektivierung des Wahrheitsbegriffs hat Nietzsches Denken bis hin zur weitgehenden Auflösung jedes Wahrheitsanspruchs radikalisiert; die empirische Welt gilt ihm nur als "ein Trug der Sinne"¹⁵³, "die Causalität" als "der feinste Apparat des artistischen Betrugens"¹⁵⁴, und wer noch an die Wahrheit glaubt, kann für ihn kein freier Geist sein.¹⁵⁵

Benn, Kafka, Einstein, Lichtenstein, van Hoddis und andere mehr haben unter dem Einfluß solcher Gedanken den Geltungsanspruch der menschlichen Erkenntnis immer weiter hinterfragt.¹⁵⁶ Während Nietzsche aber die Verschiedenheit der Perspektiven gerade für die Erkenntnis nutzbar machen wollte, um durch eine multiperspektivische Informationsaufnahme ein größtmögliches Wissen zu errei-

¹⁴⁸ Zu Nietzsches Wahrheitskritik vgl. Vietta: Zweideutigkeit der Moderne, S. 10-12; Nehamas: Nietzsche, S. 15-17, 63-102.

¹⁴⁹ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 7 [60]. - In: KGW VIII,1, S. 323.

¹⁵⁰ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral - In: KGW VI,2, S. 257-430; hier S. 383.

¹⁵¹ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 7 [60]. - In: KGW VIII,1, S. 323.

¹⁵² Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 9 [106]. - In: KGW VIII,2, S. 60.

¹⁵³ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 10 [E93]. - In: KGW V,1, S. 764.

¹⁵⁴ Ebenda S. 765.

¹⁵⁵ Vgl. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. - In: KGW VI,2, S. 257-430; hier S. 417.

¹⁵⁶ Zum Einfluß Nietzsches auf den Erkenntniszweifel im Expressionismus vgl. Vietta: Erkenntniszweifel.

chen,¹⁵⁷ evozierte sein Werk bei den Expressionisten die Vorstellung, daß alle bisher geltenden Wahrheiten anzuzweifeln seien, und beschwor damit Motive der absoluten Orientierungslosigkeit herauf. Deutliche Spuren hinterließ Nietzsches Wahrheitskritik vor allem in der erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa des Expressionismus.¹⁵⁸ In der Lyrik lassen sich insbesondere die Parodien auf tradierte Werte und Ideale, welche als entwertet erfahren werden, auf diesen Problemkomplex zurückführen. Schließlich geht Nietzsches Erkenntniskritik auch mit einer breiten Kritik an den bürgerlichen Bildungsinstitutionen einher, welche die bislang gültigen Wahrheiten des Abendlandes verwalteten. Beispielsweise wagte Nietzsche es in der Zeit des Historismus, gegen die Last der Historie anzugehen, die - als Wissenschaft betrieben - mit ihrem enzyklopädischen Anhäufen von Wissensmassen als Kriterium für Objektivität das notwendige Handeln des Menschen lähmte und somit dem Lebendigen schadete.¹⁵⁹ Die Expressionisten setzten diese Bildungskritik vor allem im Motiv des bürgerlichen Bildungsphilisters sowie in ihrem künstlerischen Umgang mit der Problematik des Vaterkonflikts um.¹⁶⁰ Zwar tauchen diese Motive seltener in den apokalyptischen Gedichten auf, doch die Erschütterung des Wahrheitsbegriffs trug zu der allgemeinen Verunsicherung bei, aus der heraus sich die Expressionisten in einer universalen Krise befindlich glaubten. Außerdem läßt ihre traditionsfeindliche Haltung eine lockere Reminiszenz an die apokalyptische Vernichtung alles Bestehenden erkennen: Indem sie ihr Erbe ausschlugen, versuchten sie, die Geschichte für nichtig zu erklären; ein solches kollektives Vergessen kann als apokalyptischer Umbruch interpretiert werden: Weltuntergang durch schlichte Annulierung!

Dagegen hat Nietzsches Metaphysikkritik¹⁶¹, die untrennbar mit seiner Wahrheitskritik verflochten ist, die expressionistischen Apokalypsen deutlicher geprägt. In der apokalyptisch betitelten Schrift "Götzen-Dämmerung" beispielsweise greift Nietzsche mit den Götzen die metaphysischen Wahrheiten an. Insbesondere geht es ihm um die Kritik der christlichen Theologie als einer "Metaphysik des Henkers", deren Vertreter "die Unschuld des Werdens durch 'Strafe' und

¹⁵⁷ Vgl. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. - In: KGW VI,2, S. 257-430; hier S. 382f.

¹⁵⁸ Vgl. Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 153-176.

¹⁵⁹ So in dem 1874 veröffentlichten zweiten Stück der "Unzeitgemäßen Betrachtungen": "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". - In: KGM III,1, S. 239-330. Nietzsches Form des Historischen Philosophierens diskutiert Lypp als Kontrapunkt gegen den Wissenschaftsbegriff der Zeit. (Siehe Lypp: Über drei verschiedene Arten Geschichte zu schreiben.)

¹⁶⁰ Vgl. Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 176-180.

¹⁶¹ Zu Nietzsches Theologiekritik vgl. bes. Vietta: Zweideutigkeit der Moderne, S. 12f.

'Schuld' zu durchseuchen" suchten.¹⁶² Seine Schrift "Der Antichrist" - wieder ein Motiv der Apokalypse - trägt ihr Programm im Untertitel: "Fluch auf das Christentum". Hier wirft er dem Christentum, das ihm als "das grösste Unglück der Menschheit"¹⁶³ gilt, vor, die Wirklichkeit durch eine "reine F i k t i o n s - W e l t"¹⁶⁴ verfälscht und entwertet zu haben. Später bezichtigt er das Christentum gar, "die verhängnißvollste Lüge der Verführung" zu sein.¹⁶⁵ Hatte Nietzsche schon im Rahmen seiner Erkenntniskritik die Existenz von objektiven Wahrheiten bestritten, so muß er in Ablehnung einer Theologie, welche Gott als höchstem Seienden das Attribut zuspricht, die absolute Wahrheit zu sein, den Gottesbegriff selbst attackieren. So resümiert er denn auch schärfer: "Gott die Formel für jede Verleumdung des 'Diesseits', für jede Lüge vom 'Jenseits'!"¹⁶⁶ Der christliche Gott sei nicht nur ein "Irrthum", sondern geradezu ein "Verbrechen am Leben"¹⁶⁷. Berühmt wurde Nietzsches These vom Tod Gottes, die er so plakativ in "Der tolle Mensch", dem 125. Stück des dritten Buches aus "Die fröhliche Wissenschaft", den Narren verkünden läßt: "Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet!"¹⁶⁸ Mit dieser Tat habe der Mensch seine "Götzen-Dämmerung" ermöglicht, denn er selbst habe das typische Vernichtungswerk aller Apokalypsen in Gang gesetzt, das Meer auszutrinken, den Horizont wegzuwischen und die Sonne loszuketten, so daß die Menschen nur noch durch den kalten, dunklen, leeren Raum irrten.¹⁶⁹ Wenn es auf die großen Sinnfragen von Geschichte, Kultur, Moral und Wahrheit keine Antworten gibt, ist für Nietzsche das Heraufkommen des Nihilismus unausweichlich. Sein Nihilismusbegriff, der die Ideologiekritik der Aufklärung radikal verschärft, findet kompakten Ausdruck in dem späten Aphorismus "Kritik des Nihilism".¹⁷⁰

Nietzsches Diagnose des "ideologischen Vakuum[s] einer transzendenzlosen und ideenfeindlichen Wirklichkeit"¹⁷¹ nahm den Expressionisten jeden Halt an

¹⁶² Nietzsche: Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. - In: KGW VI,3, S. 49-157; hier S. 90.

¹⁶³ Nietzsche: Der Antichrist. - In: KGW VI,3, S. 163-252; hier S. 230.

¹⁶⁴ Ebd. S.179.

¹⁶⁵ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 10 [191]. - In: KGW VIII,2, S. 236.

¹⁶⁶ Nietzsche: Der Antichrist. - In: KGW VI,3, S. 163-252; hier S. 183.

¹⁶⁷ Ebd. S. 223.

¹⁶⁸ Nietzsche: Der tolle Mensch. - In: KGW V,2, S. 158-160; hier S. 159.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Nietzsche: Kritik des Nihilism. - In: KGW VIII,2, S. 288-291. Vgl. dazu Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 134-143. Ähnliche Überlegungen zum Aufkommen des Nihilismus finden sich auch im späteren Nachlaß Nietzsches - siehe Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 2 [127]. - In: KGW VIII,1, S. 123-125.

¹⁷¹ Vietta: Weltende - Ende der bürgerlichen Welt? - In: Lyrik des Expressionismus (1976), S. 89-92; hier S. 92.

traditionellen Denkformen und Normsystemen. Die dadurch evozierte absolute Orientierungslosigkeit, eine "transzendente[...] Obdachlosigkeit"¹⁷², wie Georg Lukács diesen Zustand in seiner 1914 aus Kriegsopposition heraus verfaßten "Theorie des Romans" bezeichnet hat, verarbeiteten die expressionistischen Lyriker, allen voran Trakl, van Hoddiss, Heym, Lichtenstein, Ehrenstein und Benn, vor allem in Untergangsszenarien, denen keine hoffnungsvolle Erneuerung mehr folgen sollte. Daneben führte die durch Nietzsche so populär gewordene Vorstellung vom Tod Gottes auch zu verschiedenen Versuchen, in zweiphasigen Apokalypsen den neuen Äon als von Menschenhand gestalteten zu beschreiben. Das von den Expressionisten verwendeten apokalyptische Bildmaterial zeigt, daß sich mehrere Untergangsvisionen direkt an Nietzsches Metaphorik orientierten, so zum Beispiel in Bildern der Nacht, des Winters, der Öde, des Umherirrens im leeren Raum und des bodenlosen Absturzes.¹⁷³

Nietzsches Kritik an Wahrheit, Metaphysik und Theologie beruht letztlich auf einer Radikalisierung des subjektphilosophischen Denkansatzes der Aufklärung, nämlich auf der Prämisse, daß all diese Objekte seiner Kritik lediglich Projektionen eines Subjekts, mithin nur subjektive Fiktionen, Illusionen, Lügen seien. Silvio Vietta hat deutlich herausgestellt, daß dieser Argumentationsstrang das gesamte Werk des Philosophen durchzieht: "alle ontologischen, metaphysischen und religiösen Wertsetzungen sind letztlich Formen des *Anthropozentrismus*, sind Hypothesen, Setzungen des Subjekts."¹⁷⁴ Doch auch die letzte maßgebende Instanz aller Wertungen wird im Rahmen der radikalen Ideologiekritik Nietzsches ausgehöhlt,¹⁷⁵ denn die Einheit des Subjektbegriffs selbst splittert sich ihm auf zur "Vielseitigkeit"¹⁷⁶ und zur Fiktion: "Das 'Subjekt' ist ja nur eine Fiktion: es giebt das Ego gar nicht, von dem geredet wird, wenn man den Egoism tadelt."¹⁷⁷ Das identitätsstiftende Ich sei nur erfunden worden, um die Perspektivität aller Erkenntnis zu vertuschen: "Eine Art von Perspektive im Sehen wieder als *U r s a c h e d e s S e h e n s s e l b s t* zu setzen: das war das Kunststück in der Erfindung des 'Subjekts', des 'Ichs'!"¹⁷⁸ Folglich ist "das ego selbst bloss ein 'höherer Schwindel',

¹⁷² Lukács: Theorie des Romans, S. 35.

¹⁷³ Daß Nietzsches Nihilismusvorstellung solche expressionistischen Bildfelder provoziert hat, betont auch Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen, S. 24. Zum Verhältnis der expressionistischen Poetik zu Nietzsches Vorgaben siehe Rolleston: Nietzsche, Expressionism and Modern Poetics.

¹⁷⁴ Vietta: Zweideutigkeit der Moderne, S. 13f.

¹⁷⁵ Vgl. Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 143.

¹⁷⁶ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 40 [42]. - In: KGW VII,3, S. 382.

¹⁷⁷ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 9 [108]. - In: KGW VIII,2, S. 62.

¹⁷⁸ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 2 [193]. - In: KGW VIII,1, S. 160.

ein 'Ideal'".¹⁷⁹ Das Ich reduziert sich für Nietzsche lediglich auf den "Willen zur Macht", den er als den "stärksten, lebensbejahendsten Trieb[..]" begrüßt.¹⁸⁰ Vietta beschreibt dieses Dilemma folgendermaßen:

Nietzsche radikalisiert einerseits den Subjektbegriff, erklärt ihn zur einzigen Realität im Sinne der Realitätssetzung, das Objekt wird zur "Hypothese" des Subjekts. Gleichzeitig aber löst er diese einzige Realität selbst als eine "Fiktion", als eine "Hypothese" auf. Der *Universalisierung* des Subjekts korrespondiert so sein *Verschwinden* in Nietzsches Texten. Erst wird die Welt zur Fiktion des Subjekts, dann das Subjekt selbst zur Fiktion.¹⁸¹

Die expressionistischen Dichter empfanden den von ihnen ebenfalls beklagten Subjektverlust nicht nur aufgrund der unüberschaubar und bedrohlich wirkenden Zivilisationserscheinungen der Moderne. Auch die Zersetzung des Ichs durch die Vorgaben Nietzsches sowie die Erkenntnisse der um die Jahrhundertwende aufgekommenen Psychoanalyse zerstörten in ihren Augen die Substanz des Subjekts.¹⁸² Davon zeugen die zahlreichen Bilder des Ich-Zerfalls, die Dichter wie van Hoddis, Lichtenstein oder Benn kultivierten. Das Bildmaterial, das aus diesem Denken resultierte, führte dazu, daß in den apokalyptischen Gedichten des Expressionismus neue 'Wehen der Endzeit' beschrieben werden konnten: Während die traditionellen Apokalypsen den Menschen für die letzten Tage vor allem physische Qualen prophezeien, erweitern die expressionistischen Texte diese Motivgruppe um zahlreiche psychische Verfallserscheinungen.

Eine völlig neue Gruppe apokalyptischer Motive konnte sich in Anlehnung Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkunft¹⁸³ entwickeln, die an die antike Weltauffassung, insbesondere an den Stoizismus, anknüpft. Die traditionelle Apokalyptik hatte aus dem mythologischen Motiv des zyklischen Werdens und Vergehens das Element der Degeneration übernommen und eschatologisiert, indem sie den dieser Degenerationsphase folgenden Neubeginn im linearen Geschichtsverlauf als Beginn einer ewigen Heilszeit proklamierte. Nietzsche kritisiert nun nicht nur

¹⁷⁹ Nietzsche: *Ecce Homo*. - In: KGW VI,3, S. 253-372; hier S. 303.

¹⁸⁰ Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral* - In: KGW VI,2, S. 257-430; hier S. 401. Zu Nietzsches Begriff des Willens zur Macht vgl. Müller-Lauter: *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht*.

¹⁸¹ Vietta: *Zweideutigkeit der Moderne*. S. 14.

¹⁸² Zum Problemkomplex der Ichdissoziation im Expressionismus vgl. Vietta, Kemper: *Expressionismus*, S. 30-185. Zur Erschütterung populärer Weltbilder durch Nietzsches Sicht psychischer Vorgänge und durch die Einsicht in die Psychoanalyse siehe Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter*, S. 205-208.

¹⁸³ Siehe Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (= KGW VI,1), S. 193-198. Zu Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkunft vgl. Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, S. 196-205; Zwick: *Nietzsches Leben*, S. 160-165; hier insbes. S. 151-192.

im Rahmen seiner Metaphysikkritik die Vorstellung einer Heilsgeschichte, sondern der Fortschrittsgedanke als solcher ist ihm schon suspekt:

Die Menschheit stellt n i c h t eine Entwicklung zum Besseren oder Stärkeren oder Höheren dar, in der Weise, wie dies heute geglaubt wird. Der "Fortschritt" ist bloss eine moderne Idee, das heisst eine falsche Idee. [...] Fortentwicklung ist schlechterdings n i c h t mit irgend welcher Nothwendigkeit Erhöhung, Steigerung, Verstärkung.¹⁸⁴

Er gilt ihm als Selbstbetrug: "D e r G l a u b e a n d e n ' F o r t s c h r i t t ' - in der niederen Sphäre der Intelligenz erscheint er als aufsteigendes Leben: aber da ist S e l b s t t ä u s c h u n g", denn die Entwicklung zeige eine absteigende Tendenz und führe konsequent zum Nihilismus.¹⁸⁵ Deshalb greift Nietzsche in Abwendung von dem abendländischen Denken, von seiner Eschatologie sowie von der Fortschrittseuphorie des frühen 19. Jahrhunderts wieder auf ein zyklisches Geschichtsmodell zurück und stellt aufgrund der ewigen Wiederholungen des Gleichen jeden Sinn der Geschichte in Abrede. Eindeutig mahnt er seine Zeitgenossen: "Hüten wir uns, diesem Kreislaufe irgend ein Streben, ein Ziel beizulegen [...] alles ist ewig, ungeworden."¹⁸⁶

Bei dem außerordentlichen Einfluß, den Nietzsche auf die ihm folgenden Jahrzehnte nahm, ist es kein Zufall, daß Oswald Spenglers einflußreiches geschichtsphilosophisches Werk "Der Untergang des Abendlandes" (1918) von der biologischen Theorie einer zyklischen Kulturentwicklung ausgeht, in der die Geschichte weder ein Ziel noch einen Sinn hat, da sie weder durch Gott noch durch den Menschen gelenkt wird.¹⁸⁷ Der Erfolg dieses aus der Zeitstimmung des Expressionismus heraus entstandenen Werkes lag nicht zuletzt an seinen düsteren Prophezeiungen. Sie entsprachen dem Daseinsgefühl einer Epoche, der latent vorhandenen Endzeitstimmung, aus der heraus auch Lyriker, vor allem Georg Heym, Motive des ewigen Kreislaufs des schlechten Immergleichen und der ziellosen Reise in den Fundus apokalyptischer Bilder übertrugen.

Doch Nietzsche gab den Expressionisten nicht nur die Erkenntnis zahlloser Degenerationserscheinungen vor, welche von diesen vor allem zu negativen Apokalypsen verarbeitet wurden. Er eröffnet ihnen gleichzeitig Perspektiven auf einen ohne Gott zu bewerkstelligenden neuen Äon, denn Katastrophe bedeutet ihm „nicht im üblichen Sinne den Zusammenbruch aller geltenden Sinnsetzungen, meint

¹⁸⁴ Nietzsche: Der Antichrist. - In: KGW VI,3, S. 163-252; hier S. 169.

¹⁸⁵ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 7 [8]. - In: KGW VIII,1, S. 300.

¹⁸⁶ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 11 [157]. - In: KGW V,2, S. 400.

¹⁸⁷ Zur geschichtsphilosophischen Verfallstheorie Spenglers und zu ihrer Rezeption siehe Körtner: Weltangst und Weltende, S. 16, 165f., 212-239; Petriconi: Reich des Untergangs, S. 126-150; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 147-149.

weniger Niedergang als Heraufkunft“¹⁸⁸. So proklamierte er, daß die in seiner Philosophie theoretisch begründete Krise des Subjekts vom Menschen aus eigener Kraft überwunden werden müsse. Nur so könne der Menschheit die Genese gelingen, die "Morgenröthe"¹⁸⁹ des freien Geistes - ein apokalyptisches Zeichen für den neuen Äon - heraufkommen. Dieser Optimismus kulminiert in der Lehre Zarathustras - Namensgeber für diese Figur ist der Stifter der apokalyptisch geprägten persischen Religion -, der dem zukunftslos gewordenen Menschen einen "Übermenschen" entgegenstellt.¹⁹⁰

Bekanntlich suchen die Expressionisten Erlösung durch den nur verschwommen gezeichneten 'neuen Menschen'.¹⁹¹ Dieser mag einerseits durch Wagners Vorstellungen eines neuen Menschen¹⁹² beeinflusst sein, andererseits spiegelt sich in diesem Konstrukt Nietzsches inhaltlich vage gehaltene Konzeption des Übermenschen, der sein Schicksal willentlich annimmt und so den Nihilismus überwinden kann. Die Expressionisten versuchen,

den Substanzverlust des Ich noch einmal rückgängig zu machen und das Ich aufzuheben auf die höhere Stufe eines "gewandelten" Menschen, zugleich verbunden mit der Intention, den Metaphysikverlust der Moderne zu kompensieren durch eine eigentümliche, schon an Nietzsches "Übermensch" zu kritisierende Sakralisierung des Subjekts.¹⁹³

So ist es im Messianischen Expressionismus der neue Mensch, der als Garant für den neuen Äon die größtenteils nur noch negativ erfahrene Apokalypse wieder zum Heilsversprechen umbiegt.

Da das Nietzscheanische Denken zahlreiche Motive bereitgestellt hat, die Eingang in die expressionistischen Apokalypsen gefunden haben, sollte abschließend noch einmal nach Nietzsches eigenem Verhältnis zur Apokalyptik gefragt werden. Bei seiner rigiden Ablehnung der christlichen Religion verwundern die zahlreichen Bezüge, die sein Werk zu apokalyptischen Vorstellungen aufweist. Schließlich erschöpfen sich diese nicht nur in der Offenbarung des allgemeinen Verfalls, sondern Nietzsche erinnert explizit an die Apokalyptik, wenn er "Götzendämmerung" und "Morgenröthe", den "Antichrist" und "Zarathustra" aufgreift.

¹⁸⁸ Pütz: Nietzsches Denken, S. 6.

¹⁸⁹ So lautet der Titel seiner Schrift, in der er der Kritik an den traditionellen moralischen Urteilen die Aussicht auf ein neues Ziel hinzufügt. (Nietzsche: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. - In: KGW V,1, S. 1-335.)

¹⁹⁰ Nietzsche: Also sprach Zarathustra. (= KGW VI,1.)

¹⁹¹ Vgl. dazu Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 186-213.

¹⁹² Während Wagners Vorstellung des 'Übermenschlichen' von Schopenhauers resignativen Pessimismus gefärbt ist, gestaltet Nietzsche seine Konzeption des Zukunftsmenschen als Überwindungsakt. Vgl. Peil: Krise des neuzeitlichen Menschen, S. 204.

¹⁹³ Ebd. S. 22f.

Seine Kritik am Christentum macht er vor allem an der spezifisch apokalyptischen Ausprägung der christlichen Eschatologie fest. Auch diese Ablehnung muß als eindeutige Bezugnahme auf die Apokalyptik gesehen werden. Beispielsweise ist in den frühen Nachlaß-Fragmenten zu lesen:

Das Christentum [...] setzt die tiefe Verderbtheit aller Dinge und Menschen voraus und sieht den Untergang als bevorstehend an; es will diesen Untergang nicht aufhalten, es will die Welt sich möglichst verleiden [...] es nimmt den Menschen die Gesundheit, die Freude, das Zutrauen, die Absichten für die Zukunft der Welt.¹⁹⁴

Das Christentum erscheint als eine epidemische Panik; es war prophezeit worden, daß in Kürze die Erde untergehen würde [...] Zuletzt erschien es als das allgemein Rathsamste, in gewohnter antiker Weise vor die Richtstätte zu treten, das heißt in dem denkbar erbärmlichsten und mitleiderweckendsten Zustande. [...] Das Christentum kennt nur den würdelosen Schuldigen.¹⁹⁵

Bei allen Vorwürfen, daß das Christentum das abendländische Denken zur Sklavenmoral verbogen habe, kann sich der Kritiker augenscheinlich selber nicht aus dieser Vorstellungswelt lösen; auch wenn es keine Gottesvorstellung mehr akzeptiert, bleibt sein Denken doch der Apokalyptik verbunden. So leuchtet das apokalyptische Strukturmuster auch aus Nietzsches Kulturkritik und seinem Lösungsansatz für die von ihm prognostizierte Krise hervor. Das 20. Jahrhundert hat für ihn "z w e i G e s i c h t e r", von denen nur eines das des Verfalls sei. Die Gründe, die schwächere Naturen zum Verfall brächten, könnten auch "von nun an mächtigere und umfänglichere Seelen als es je gegeben hat (vorurtheilslosere, unmoralischere) entstehen" lassen.¹⁹⁶ Er verkündet: "Wir treten in das Zeitalter der Anarchie: - dies aber ist zugleich das Zeitalter der geistigsten und freiesten Individuen."¹⁹⁷ Der Übermensch erscheint als prototypischer Vertreter des säkularisierten neuen Äons der Apokalypse. Degeneration als Vorbote des Weltuntergangs wird von Nietzsche ja in allen Bereichen diagnostiziert - oftmals in typisch apokalyptische Bilder gehüllt. Plakativ attestiert das 343. Stück des fünften Buches aus "Die fröhliche Wissenschaft", überschrieben "Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat"¹⁹⁸, der Gegenwart:

Das grösste neuere Ereigniss, - dass "Gott todt ist", dass der Glaube an den christlichen Gott unglaubwürdig geworden ist - beginnt bereits

¹⁹⁴ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 3 [105]. - In: KGW V,1, S. 406f.

¹⁹⁵ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 3 [117]. - In: KGW V,1, S. 411.

¹⁹⁶ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 25 [222]. - In: KGW VII,2, S. 68.

¹⁹⁷ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 11 [27]. - In: KGW V,2, S. 350.

¹⁹⁸ Nietzsche: [Nr. 343] Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat. - In: KGW V,2, S. 255-256.

seine ersten Schatten über Europa zu werfen [...] Diese lange Fülle und Folge von Abbruch, Zerstörung, Untergang, Umsturz, die nun bevorsteht: wer erriethe heute schon genug davon, um den Lehrer und Vorausverkünder dieser ungeheuren Logik von Schrecken abgeben zu müssen, den Propheten einer Verdüsterung und Sonnenfinsterniss, deren Gleichen es wahrscheinlich noch nicht auf Erden gegeben hat?¹⁹⁹

Doch auch ein neuer Äon wird von Nietzsche häufig mitgedacht. Auch in dem oben zitierten Text folgt das Aufdämmern einer besseren Zeit unmittelbar, denn wenige Zeilen später heißt es zu den Folgen dieses Ereignisses:

[...] seine Folgen für u n s sind, umgekehrt als man vielleicht erwarten könnte, durchaus nicht traurig und verdüsternd, vielmehr wie eine neue schwer zu beschreibende Art von Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe ... In der That, wir Philosophen und "freien Geister" fühlen uns bei der Nachricht, dass der "alte Gott todt" ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt.²⁰⁰

So sehr er die Apokalyptik ablehnte, da sie den paränetischen Aspekt zur Menschensteuerung funktionalisierte, bleibt der Kritiker des Christentums trotz seiner Rückwendung zum zyklischen Zeitbegriff in der apokalyptischen Vorstellung des Dualismus von universalem Untergang und radikaler Erneuerung gefangen.

In erster Linie war es Nietzsches radikal kulturpessimistischer Ansatz, der die Untergangsvisionen der expressionistischen Lyriker direkt und nachhaltig geprägt hat. In Symbiose mit den sich zuspitzenden Negativerfahrungen der modernen Zivilisation und mit der von Ferdinand Tönnies in seiner soziologischen Studie "Gemeinschaft und Gesellschaft" (1887) formulierten Gesellschaftskritik hat Nietzsches Kulturkritik den tiefgreifenden Skeptizismus der Expressionisten, ihr Gefühl, in der Endphase der Geschichte zu leben, genährt und dadurch sicherlich die massive Produktion von negativen Apokalypsen gefördert. Überdies hat sein Denken spezifische Modifikationen einzelner apokalyptischer Motive angeregt. Daneben ist aber nicht zu übersehen, daß er gerade mit seinem vehementen Kampf gegen die christliche Eschatologie letztlich auch ein Vorbild für die expressionistischen Apokalypsen abgegeben hat, die das traditionelle Zwei-Äonen-Schema adaptierten und mit diffusen innerweltlichen Hoffnungen füllten. Damit soll nun keineswegs behauptet werden, daß Nietzsches Philosophie von allen Expressionisten in extenso rezipiert worden wäre, doch ihre zentralen Vorstellungen wurden - dies bestätigen motivische Übereinstimmungen ebenso wie etliche Bekenntnisse der Expressionisten zum Vorbildcharakter Nietzsches - wie ein Steinbruch genutzt,

¹⁹⁹ Ebd. S. 255.

²⁰⁰ Ebd. S. 256.

wo sie dem eignen Empfinden entgegenkamen.²⁰¹ Den mächtigen Einfluß, den Nietzsches Denken auf das Werk des Expressionismus im allgemeinen und auf die expressionistische Apokalyptik im besonderen ausübte, spiegelt der Dresdner Spätexpressionist Walter Rheiner in einem Gedicht mit dem Titel "Nietzsche". In diesem Sonett schreibt er dem großen Präzeptor seiner Epoche nicht nur durch Anspielungen auf seine Metaphorik die Rolle des Apokalypse-Regisseurs zu ("Strahlender Morgen Röte. Apokalyptische Fahrt. [...] Es leuchtet von innen her, diamantner Firn"), sondern er stilisiert ihn überdies zum großen Menschheitserlöser, der Christus gleich das Leiden der Welt überwunden habe: "Gekreuzigt über die Welt / du lachst ein letztes Mal! Dunkel stöhnt / ein Schrei. - Du: rasender Tänzer im Sternen-Feld!"²⁰²

3.4.4. Kulminationspunkt Jahrhundertwende

Die literarische *Décadence* um 1900 ist die letzte Strömung, die vor dem Expressionismus apokalyptische Untergangsvorstellungen aufgreift, kanalisiert und modifiziert und somit dem diffusen Assoziationskonglomerat, auf das die Expressionisten schließlich zurückgreifen, eine neue Schicht hinzufügt.²⁰³ Um die Jahrhundertwende begegneten sich als Varianten einer Zeittendenz die verschiedensten künstlerischen Strömungen, wie Symbolismus, Impressionismus und Dekadenzliteratur, die als gemeinsame Grundlage ein Lebensgefühl der Entfremdung und Isolierung verband, sowie das Bewußtsein, Erbe einer sterbenden Ära zu sein.²⁰⁴ Schopen-

²⁰¹ Jochen Zwick begründet die Popularität von Nietzsches Lehren mit deren Eingängigkeit: "Sie verlangten vom Rezipienten keinerlei philosophischen, nicht einmal einen allgemeinen Bildungshintergrund und konnten offensichtlich mit ihrer unbestimmten Bedeutsamkeit die Einbildungskraft der Epochen nachhaltig beeinflussen." (Zwick: Nietzsches Leben, S. 156f.) Als Beispiel für diese unbekümmerte Art der Nietzsche-Rezeption kann auf Kandinsky verwiesen werden. Chris Short hat gezeigt, daß dessen apokalyptische Vorstellungen zwar deutlich durch Nietzsche beeinflusst sind, daß Kandinsky aber die seine Theorien legitimierende Passagen aus Nietzsches Werk mit völlig anderen Quellen vermischt hat, sobald das seinen Absichten entgegenkam. (Vgl. Short: *An Examination*, S. 126.)

²⁰² Walter Rheiner: Nietzsche. - In: Ludewig (Hrsg.): *Schrei in die Welt*, S. 56.

²⁰³ Zu den apokalyptischen Visionen des *Fin de siècle* vgl. Rasch: *Fin de Siècle als Ende und Neubeginn*; Wiora: "Die Kultur kann sterben"; Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 353-360; Hauk: "Sanfte Apokalypse"; Vondung: *Vernichtungslust und Untergangsanst*, S. 10-18.

²⁰⁴ Zum allgemeinen Endzeitgefühl der Jahrhundertwende und zu seiner Spiegelung in der Literatur vgl. auch Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*; Rasch: *Literarische Décadence*, insbes. S. 17-37; Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein (1986); Fischer: *Jahrhundertdämmerung*.

hauers Pessimismus, vermittelt über die Musikdramen Wagners, führte zu allgemeiner Lebensmüdigkeit, Resignation und Todesverherrlichung, die ebenso von Nietzsche und den französischen Symbolisten genährt wurden.

Diese Lebensstimmung, die im Klima des *Fin de siècle* herrschte, verdichtete sich zu Reflexionen vom Ende aller Kultur und führte zu zahlreichen Untergangsvisionen, "denen die in sich zerfallene und geschwächte Existenz keinen Widerstand entgegensetzen, sondern allenfalls durch ästhetische Sublimierung einen Reiz abgewinnen konnte"²⁰⁵. So verarbeiteten die *Décadents* ihre Untergangssänge durch Flucht in ein reizvolles Spiel auf dem Gebiet der Kunst, bei dem sich Melancholie und Resignation angesichts des als unausweichlich erwarteten Untergangs mit einer gesteigerten ästhetischen Genußfähigkeit vermischten.²⁰⁶ Dadurch erhielten ihre Endzeitszenarien eine eigentümliche Ambivalenz, bei der die Faszinationskraft deutlich überwog und die drohenden Schrecken überspielte. Beispielsweise läßt Stefan Georges "Algabal" (1892) Selbstmord und Mord erlesen schön erscheinen; Gedichte seiner Sammlung "Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod, mit einem Vorspiel" (1900) preisen die ästhetische Gestaltung als Rettung im Kampf gegen die vernichtende Macht des Todes, die die Essenz vieler apokalyptischer Visionen ist; die grauenvollen Details der Vernichtung in Alfred Kubins Roman "Die andere Seite" (1908) präsentieren zugleich eine ästhetische Lust am Schreckenerregenden; und in der bildenden Kunst entstehen um die Jahrhundertwende mehrere allegorische Kriegsdarstellungen, die einerseits mit Vernichtungsdrohungen einschüchtern und andererseits mit vitalistischer Dynamik verlocken.

Erst mit solchen im Spiel mit der Ästhetik produzierten Untergangsvorstellungen kann man von einer "wirklich produktive[n], ästhetische[n] Fortentwicklung und Erneuerung der Apokalypse"²⁰⁷ reden, wie sie K. Ludwig Pfeiffer als (hoch)literarische Apokalypsen²⁰⁸ kategorisiert. Sicher können auch die früheren religiösen, philosophischen, politischen Texte in apokalyptischer Manier unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden, doch erschöpft sich ihre Funktion keinesfalls in einer bloßen Ästhetisierung des Schreckens; sie hatten in der Regel noch durchweg "Gebrauchscharakter"²⁰⁹. Da sie eine bestimmte, meist politische Wirkungsabsicht verfolgten, behielten diese Texte und Bilder den teleologischen

²⁰⁵ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 351.

²⁰⁶ Zur Flucht in die schönen Künste siehe Benedikt: Kunst und Würde, S. 66-82.

²⁰⁷ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 340.

²⁰⁸ Pfeiffer: Apokalypse: It's Now or Never, insbes. S. 187f., 189.

²⁰⁹ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 340. In England setzt eine breite Masse an 'hochliterarischen' Apokalypsen dagegen schon mit der Romantik ein. Beispiele sind besprochen bei: Pfeiffer: *Fin de Siècle*; Metzner: Persönlichkeitszerstörung.

Aspekt der Apokalypsen bei, das traditionelle Zwei-Phasen-Schema. Dagegen ist bei den literarischen Apokalypsen, die sich seit der Jahrhundertwende entwickelten, der "konstruktive Gehalt [...] hochgradig labil, verdeckt oder überhaupt geschwunden".²¹⁰ In den meisten dieser Texte wurden keine sozialen Zielvorstellungen für den Zustand nach dem jeweiligen Untergang mehr entwickelt, statt dessen konnte sich eine autonome negative Apokalyptik herausbilden.

Das Endzeitbewußtsein ist im späten 19. Jahrhundert "eine von apokalyptischen Traditionen zwar konturierte, durch Krisen und Verschleißerscheinungen jederzeit abrufbare, aber doch unverbindlich-ephemere Produktion von Stimmungslagen geworden."²¹¹ Die *Décadents* haben ein Klima des Untergangs geschaffen, das in seiner ästhetischen Überformung zwar noch einer gewissen Entschärfung unterlag, das aber bei den damit aufgewachsenen Expressionisten wesentlich drastischere Formen annehmen konnte: "Die ästhetische Repräsentation von Tod und Untergang, Verfall und Gewalt [in den expressionistischen Gedichten] steht insgesamt in deutlicher Kontinuität mit der Literatur des *Fin de siècle*."²¹²

3.5. Die Eigenarten der säkularisierten Apokalyptik in der Moderne

Die bisherigen Ausführungen haben in groben Zügen skizziert, wie sich das Konzept der Apokalyptik im Laufe einer fast zweitausendjährigen Tradition in wesentlichen Zügen von seinen Wurzeln entfernt hat. Das Ergebnis dieses Säkularisierungsprozesses läßt sich in fünf Merkmalsbündeln zusammenfassen. Damit sind auch die Differenzpunkte benannt, in denen sich die expressionistischen Untergangsvisionen von ihren jüdisch-christlichen Vorbildern unterscheiden.

- 1.) Gott spielt keine Rolle mehr.

Der Weltuntergang hat sich im Rahmen der säkularisierten Apokalyptik zu einem Prozeß gewandelt, dessen Verursacher entweder ungenannt bleibt

²¹⁰ Pfeiffer: *Apocalypse: It's Now or Never*, S. 188.

²¹¹ Ebd. S. 191.

²¹² Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 363.

oder der von den Menschen selbst ausgelöst wird. Im völligen Gegensatz zu der zentralen eschatologischen Vorstellung, daß sich die Welt nach einem genau festgelegten Plan Gottes auf ihr Ende zubewegt und daß Gott es ist, der schließlich über die sündige Welt sein Strafgericht schickt, sind es nun innerweltliche Faktoren, die den Ablauf der Geschichte zum Weltende hin regeln. Die metaphysische Zielrichtung einer göttlichen Strafe ist aufgegeben; jetzt vollzieht entweder eine nicht näher bezeichnete Macht (oft vertreten durch die Natur) oder gar die Menschheit selbst "das undankbare Bestrafungswerk - insofern ist sie [die Menschheit] in der Tat zu ihrem eigenen Gott avanciert"²¹³. "Selbstvernichtung als letzte Stufe der Säkularisation"²¹⁴ gilt aber nicht erst - wie in der Forschung immer wieder behauptet wird - für die zahlreichen Apokalypsen, die nach der technischen Machbarkeit einer atomaren Weltvernichtung entstanden sind. Sondern schon im Expressionismus schildern viele Gedichte eine allumfassende, endgültige Vernichtung alles Existierenden durch den Menschen - und dies nicht nur in Bezug auf die schrecklichen Eindrücke des Ersten Weltkrieges.²¹⁵

2.) Eine negative Apokalyptik hat sich entwickelt.

Konsequenterweise ist auch Gottes Reich in der modernen Apokalyptik obsolet geworden. In den meisten Fällen geht das ethische Regulativ einer neuen Schöpfung, das dem schon immer zentralen Weltuntergang den Status einer Durchgangsphase verlieh, verloren. Statt einer "Theologie der Hoffnung" herrscht jetzt die "Metaphysik der Katastrophe".²¹⁶ Indem sich die negative Apokalypse auf die Vision des Untergangs beschränkt und die Gegenwart als Zeit der folgenlosen Endkatastrophe erscheinen läßt, bringt sie eine für das Denken der Menschen einschneidende Folge mit sich: den "Verlust der Ewigkeit, das Abschneiden und Ausbrennen einer fundamentalen Zeiterfahrung der Menschheit"²¹⁷. Mit dieser Änderung ist gleichzeitig

²¹³ Grimm, Faulstich, Kuon: Einleitung, S. 9.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vor allem der Blick auf das im folgenden vorgestellte vierte Spezifikum säkularisierter Apokalypsen, daß zum Beispiel schon die Bedrohung eines für wichtig gehaltenen Teilbereichs des Lebens als allumfassender 'Welt'untergang empfunden werden kann, läßt ahnen, wie schnell der Menschen selbst zum Produzenten solcher Untergänge geraten kann.

²¹⁶ Mit dieser Terminologie charakterisierte Böhme umgekehrt die traditionellen Apokalypsen als Exponate einer "Theologie der Hoffnung" und gerade nicht einer "Metaphysik der Katastrophe". (Böhme: Vergangenheit und Gegenwart, S. 17.)

²¹⁷ Kamper: Die kupierte Apokalypse, S. 83.

ein Funktionswandel verbunden: Die Apokalypse wandelt sich vom Therapeutikum zum reinen Diagnostikum, das auf desolate gesellschaftliche Situationen aufmerksam macht, ohne Alternativen dazu zu entwerfen. K. Ludwig Pfeiffer bestimmt deshalb säkularisierte Apokalypsen "als jene Klasse von Texten, in welchen der Kulturverlust in einem alternativlos erscheinenden Gesellschafts- und Wirtschaftssystem durch konsequenzlose Untergangsvisionen kompensiert wird"²¹⁸, was – wie im folgenden demonstriert werden soll - auch für das Gros der expressionistischen Gedichte vom Weltuntergang zutrifft. "Als sensibilisierte Diagnostik entfalten literarische Endzeitvorstellungen die gesellschaftlich oft abhanden gekommene Fähigkeit kultureller Trauer, welche nicht mehr durch Utopien oder Reformprogramme aufgefangen werden kann."²¹⁹

3.) Der neue Äon wird in diese Welt verlegt.

Wenn auch negative Apokalypsen im 20. Jahrhundert dominieren,²²⁰ muß gleichwohl beachtet werden, daß in der literarischen Apokalypse bis heute eine zweite Phase folgen kann, das traditionelle apokalyptische Strukturmuster mithin auch vollständig adaptiert wird. Lautete das Schlüsselwort für die traditionellen Apokalypsen jedoch "Transzendenz"²²¹, so wird in der säkularisierten Apokalyptik das jenseitige Gottesreich, welches Sehnsuchtsziel der traditionellen Apokalyptik war, überflüssig. Für den Fall, daß die zweite Phase der Apokalyptik, der neue Äon, adaptiert wird, tritt "an die Stelle einer eschatologischen Gottesreichhoffnung [...] eine innerweltliche, sozial und eudämonistisch definierte Erwartung."²²² Klaus Vondung hat die Abkoppelung der säkularisierten Apokalypse von Gott und von seinem Reich in einer Definition zusammengefaßt:

Die modernen Erscheinungsformen der innerweltlichen Apokalypse [...] haben sich aus dem christlichen Bezugsrahmen gelöst und entwerfen

²¹⁸ Pfeiffer: *Fin de siècle*, S. 41; ebenso Pfeiffer: *Apocalypse: It's Now or Never*, S. 189.

²¹⁹ Ebd. Bei aller Übereinstimmung mit Pfeiffers These, was die hier geschilderte Funktion säkularisierter Apokalypsen angeht, halte ich seine Unterscheidung von religiösen, sozial-aktivistischen oder revolutionären, lebensweltlichen und literarischen Apokalypsen für problematisch, da sich diese Kategorien leicht überschneiden können. Diese Klassifikationen werden vorgenommen in Pfeiffer: *Fin de siècle*; Pfeiffer: *Apocalypse: It's Now or Never*.

²²⁰ Daß literarische Zeugnisse der vollständigen Apokalypse in der modernen Literatur die Ausnahme sind, betont auch Hoffmann: *Weltende*, S. 10.

²²¹ "The key word in the definition is transcendence", betonte John J. Collins in seiner weit-hin akzeptierten Definition der Apokalyptik. (Collins: *Introduction*, S. 10.)

²²² Grimm, Faulstich, Kuon: *Einleitung*, S. 8.

einen künftigen Zustand der Vollkommenheit, der nicht durch Gott, sondern durch die Nation oder das Volk, durch eine Rasse oder Klasse, durch den menschlichen Geist oder die neue Kunst geschaffen werden soll, und zwar auf dieser Welt.²²³

Indem sie die neue Welt ins Diesseits und in die menschliche Verantwortung verlegt, integriert die moderne Apokalypse zunehmend utopisches Denken in ihr eschatologisches Konzept; jedoch bleibt der neue Äon aus Menschenhand hier immer extrem unscharf gezeichnet.²²⁴

4.) Jede Negativerfahrung kann als Weltuntergang dargestellt werden.

Da sich die apokalyptischen Motive aus ihrem ursprünglichen religiösen Kontext gelöst haben, können sie jetzt beliebige Inhalte transportieren. Schon für die traditionelle Apokalyptik galt, daß im Falle von subjektiv empfundenen Repressionen - unabhängig von ihrer tatsächlichen objektiven Tragweite - traditionelle apokalyptische Motive und Denkmuster aufgegriffen und eventuell modifiziert wurden, um als Interpretationsmuster der Gegenwart zu dienen. Aufgrund ihrer Tendenz zur Allgemeingültigkeit, Mehrdeutigkeit und Verrätselung bot sich das Schema der Apokalypse zur Adaptation in verschiedensten defizitären Situationen an.²²⁵ Dieser Mechanismus funktioniert bis heute.²²⁶ Nur hat sich das Schema dahingehend gewandelt, daß sich das Moment der schon immer subjektiv empfundenen Krisensituationen und der Universalismus weiter ausgedehnt haben. Die Tendenz geht dahin, die tatsächliche Drangsal stark zu übertreiben, so daß sich die Interpretation der Situation immer stärker von der Realität des historischen Kontextes entfernt.²²⁷ Dementsprechend ist die Ankündigung des 'Weltuntergangs' nicht mehr wörtlich zu nehmen, sondern apokalyptische Motive können in der säkularisierten Apokalyptik als Ausdrucksmittel für jeden beliebigen Zustand genutzt werden, der subjektiv als negativ empfundenen wird. Dadurch steht, wie Joachim Metzner als erster herausgearbeitet hat, der formalen Konstanz der Untergangstopik in der literarischen Apokalyptik eine "Uferlosigkeit

²²³ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 451.

²²⁴ Zum Unterschied zwischen der neuen Welt der Apokalypse und traditionellen utopischen Konzepten siehe S. 42 der vorl. Arbeit.

²²⁵ Vgl. McGinn: Revelation, S. 527.

²²⁶ "It is still found in the apocalyptic or millenarian movements in the Third World, in the Orient and in our own society today", betont Olsson: The Apocalyptic Activity, S. 45f.

²²⁷ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 332.

möglicher Inhalte"²²⁸ gegenüber: Die apokalyptischen Motive dienen nicht nur den unterschiedlichsten Inszenierungen einer Weltkatastrophe; auch auf die Bedrohung einer Kultur oder Epoche, einer bestimmten Gruppe oder auch nur eines Ideensystems oder Werks kann sich der Untergang beziehen.²²⁹ "Sogar die Zerstörung einer Person ist, insofern diese als Trägerin einer eigenen Welt von Vorstellungen und Erfahrungen existiert, einer Weltkatastrophe gleichsetzbar"²³⁰; jegliche im weitesten Sinne "für unausweichlich gehaltene katastrophale Annullierung von etwas Bestehendem" erscheint literalisiert als ein Weltuntergang.²³¹

5.) Neues Material ergänzt die Motivgruppen.

Entsprechend der Pluralität möglicher Inhalte erweitert sich in den modernen Apokalypsen das Repertoire der Ausdrucksformen, mit denen diese transportiert werden können. Nach wie vor benutzen Untergangsvisionen die traditionellen apokalyptischen Motive als Basis. Dabei dominieren die Motive von Naturkatastrophen und kosmischen Erscheinungen, da sie in besonderem Maße Assoziationen zu allumfassenden Zerstörungen hervorrufen. Sicher ist diese Disponibilität zum Ausdruck großer Leidenserfahrungen und fundamentaler Ängste zum Teil darauf zurückzuführen, daß solche Motive plausibel an nachvollziehbares eigenes oder überliefertes Erleben anknüpfen.²³² Darüber hinaus spielt aber auch das Phänomen der Intertextualität eine Rolle: "wo reflektierte Autoren auf die Untergangsmetaphorik früherer Epochen rekurrieren, geschieht dies als historische Reminiszenz, als Modifikation und zugleich Integration in das Konzept einer modernen Apokalypsik."²³³ Neben den alten Motiven weisen die modernen Apokalypsen aber auch etliche neue Motivvarianten auf. Diese legen historisch neue Erfahrungen als apokalyptische aus und können deshalb symbolisch verstanden werden.²³⁴ Vor allem der moderne Lebensraum und die von der Industrialisie-

²²⁸ Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 2.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 1.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd. Hieraus erklärt sich laut Metzner auch die Häufigkeit sowie Fragwürdigkeit der Verwendung der Bezeichnung 'apokalyptisch' in der Literaturwissenschaft, die kaum eine echte Differenzierung leiste, sondern vielmehr dem Charakterisieren literarischer Erscheinungen diene, bei dem sich "Intensität mit Unbestimmtheit" verbinde. (Ebd.)

²³² Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 271f.

²³³ Grimm: "Die Zeit ist vor der Tür...", S. 215.

²³⁴ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 261.

rung geprägte Lebensweise sind produktive Bildspender für Apokalypsen des 20. Jahrhunderts. Die Integration der neuen Elemente konnte völlig problemlos erfolgen, da Synkretismus schon immer ein Wesensmerkmal der Apokalypse war²³⁵ und da sich auch die traditionellen Motive im Laufe der poetischen und kunstgeschichtlich ikonographischen Tradition schon vielfach produktiv verändert hatten. Dieser Tradition entsprechend können moderne Apokalypsen neue Ängste in neuen Formen artikulieren.

Auf Grundlage der bisherigen Ausführungen zu den Merkmalen traditioneller und säkularisierter Apokalypsen ist es an dieser Stelle möglich, eine praktikable Erklärung des Begriffs 'Apokalypse' zusammenzustellen, die den Eigenarten moderner Untergangsvisionen Rechnung trägt, ohne deren Bezüge zu ihren Wurzeln außer acht zu lassen. Eine schon recht umfassende Definition haben Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon in der Einleitung zu ihrem Sammelband "Apokalypse" formuliert:

Der Apokalypse-Begriff, wie er im folgenden verstanden wird, geht weder im griechischen Wortsinn >Enthüllung< oder >Offenbarung< noch in der modernen Allgemeinbedeutung >Untergang< oder >Grauen< auf, sondern bezeichnet ein spezifisches, hier literarisch aufgefaßtes Modell der Wirklichkeits- und Geschichtsdeutung. >Apokalyptisch< sollen die Werke genannt werden, die - mitunter im Rückgriff auf Bild- und Symbolvorräte der jüdisch-christlichen Tradition - eine sich in fortschreitender Auflösung befindliche, unaufhaltsam auf den Untergang, die Katastrophe, zusteuernde Ordnung vorstellen, sei es nun die Menschheit überhaupt oder nur eine begrenzte, die Totalität der Welt repräsentierende Gemeinschaft.²³⁶

Diese grundlegende Definition muß jedoch noch um vier Punkte ergänzt werden. Sie berücksichtigt bereits den Wandel einer eschatologisch geprägten Glaubensvorstellung zu einem literarischen Modell der Wirklichkeitsdeutung, bei dem traditionelle Formelemente übernommen werden. Fernerhin wird zu Recht betont, daß

²³⁵ Wegen der synkretistischen Uneinheitlichkeit ihrer enormen Fülle von Bildern und Symbolen gilt die Apokalyptik geradezu als Sammelbecken für die verschiedenen Einflüsse aus den Nachbarkulturen. Schon die jüdisch-christliche Apokalyptik hat Symbole aus fremden Mythen übernommen und modifiziert. In theologischen Fachkreisen werden neben Bildern, die auf die prophetische Tradition weisen, sowohl kanaanaäische Mythen als auch Einflüsse aus dem Osten, das heißt babylonisches und iranisches Gut, als Quellen der jüdisch-christlichen Apokalyptik untersucht, und ihre synkretistische Verarbeitung mit dem mythologischen Überlieferungsgut der hellenistischen Zeit wird diskutiert. Vgl. Müller: III. Die jüdische Apokalyptik, S. 212; Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 15; Schmithals: Apokalyptik, S. 85-95; Köster: Einführung, S. 239-243; Koch: Einleitung, S. 6, 21-24. Untersuchungen zu einzelnen Einflüssen finden sich in reicher Auswahl in dem Sammelband "Apocalypticism in the Mediterranean World" (1983).

²³⁶ Grimm, Faulstich, Kuon: Einleitung, S. 9.

der unabänderlich determinierte Untergang ein konstantes Motiv auch der modernen Apokalyptik darstellt, wobei die verschwindende 'Welt' aus allem Möglichen bestehen kann. Nicht erfaßt sind hingegen erstens die Vorstellungen vom Tod oder einfach von der Nichtexistenz Gottes, zweitens die - seltener genutzte - Möglichkeit, irdische Heilsreiche vorauszusagen, drittens die Existenz und der Funktionswandel der negativen Apokalyptik sowie viertens die Erweiterungen des apokalyptischen Motivrepertoires. Behält man auch diese Eigenschaften mit im Blick, so ist die Kontur dessen, was in den expressionistischen Gedichten als "Spuren der Apokalypse" zu suchen ist, mit Hilfe dieser Definition recht deutlich umrissen.

4. STILELEMENTE DER APOKALYPSE IN EXPRESSIONISTISCHER ÄSTHETIK

4.1. Die Ähnlichkeit der Stilmittel in traditionellen apokalyptischen und expressionistischen Texten

Das kulturell verfügbare Material der säkularisierten Apokalyptik wurde von auffällig vielen Expressionisten rezipiert; in ganz ungewöhnlicher Häufung begegnen uns im künstlerischen OEuvre dieser zeitlich so knappen 'Epoche' verschiedenste Spuren der Apokalypse. Offenbar kam den expressionistischen Künstler die Apokalyptik als Ausdruckspotential und Identifikationsangebot gelegen - zumal in ihren säkularisierten Varianten. Daß sich ausgerechnet die Vertreter einer Avantgardebewegung der Moderne, die sich gerade von jeglicher Tradition absetzen wollten, von diesem Material, das auf eine nahezu zweitausendjährige Tradition zurückgeht, angesprochen fühlten, bedarf der Erklärung. In diesem Zusammenhang ist auf zweierlei hinzuweisen. Zum einen kam die zentrale Gesamtaussage aller Apokalypsen, daß man sich in einer universellen und irreversiblen Krise befinde, den Expressionisten entgegen. Sie konnten sie benutzen, um ihrem Ungenügen an der Zeitlage Ausdruck zu geben. Zum anderen paßten der wirkungsästhetische Anspruch und die formalen Umsetzungsmöglichkeiten des Modells Apokalypse hervorragend zu dem ästhetischen Empfinden und dem Ausdruckswillen der Expressionisten.¹

Es gibt bei vielen Expressionisten stilistische Gemeinsamkeiten, und diese wiederum fügen sich gut zu den typisch apokalyptischen Stilmitteln. Es sollte zu denken geben, daß die Kennzeichnung apokalyptischer Sprache, wie sie die Theologen für die frühe christliche Apokalyptik erarbeitet haben, ebensogut auf die Sprache zahlreicher expressionistischer Gedichte zutrifft:

Apocalyptic language is not simply the vehicle for theological-eschatological ideas or concepts but as mytho-poetic language evokes imaginative participation. The metaphoric and symbolic character of apocalyptic language resists any attempt at logical reduction and closed one-dimensional interpretation. Its aim is not explanation and informa-

¹ Zwar läßt sich keineswegs behaupten, daß es einen für das Gesamtwerk der Epoche verbindlichen Stil gegeben hätte - schon die Expressionisten selber betonen, daß der Expressionismus "eher eine Frage der Gesinnung als des Stils (oder: zuerst eine Frage der Gesinnung und dann erst eine Frage des Stils)" gewesen sei (Schöffler: Der Jüngste Tag, S. 3362). Weitverbreitete stilistische Übereinstimmungen sind jedoch auch nicht zu leugnen.

tion but the expression of visionary wholeness. It elicits understandings, emotions and reactions that cannot fully be conceptualized and expressed in propositional language. Since apocalyptic language appeals to the imagination it has to be analyzed from a literary perspective.²

Andersherum betrachtet, erfaßt die literaturwissenschaftliche Charakterisierung moderner Lyrik, die dieser eine "Auflösung von raumzeitlichen Ordnungsstrukturen und traditionellen Sprachformen" bescheinigt, welche schließlich zur "Hermetisierung des lyrischen Ausdrucks" führten,³ ebenso gut zentrale Charakteristika traditioneller Apokalypsen. Apokalyptische Sprache kommt somit dem Ideal expressionistischer Ausdrucksweise, wie es vor allem in der Programmatik der Zeit immer wieder beschworen wird, durchaus nahe, und dabei reichen die Gemeinsamkeiten weiter, als daß nur der apokalyptischen Sprache ein hohes Maß an Poetizität bescheinigt und damit eine Affinität zur Lyrik generell konstruiert würde. Bei beiden zeigen sich deutliche Abweichungen von der Standardgrammatik und vor allem ähnliche Besonderheiten der Bildersprache, und darüber hinaus machen sich beide die Perspektive der Vision zunutze. Schließlich werden diese stilistischen Besonderheiten in beiden Textgruppen in gezielter Wirkungsabsicht eingesetzt.

Für die folgende Zusammenstellung von typisch expressionistischen Stilmitteln wurde eine Gliederung gewählt, die von Parallelen in apokalyptischer Sprachverwendung ausgeht. Auf diese Weise soll demonstriert werden, daß und in welcher Weise apokalyptische Sprechweise von den expressionistischen Künstlern verwendet werden konnte; dabei geht es freilich nicht darum, direkte Imitation oder Entlehnung zu suggerieren. Sinnvoll erscheint mir ein solcher Exkurs zur Stilistik des Expressionismus vor allem im Hinblick auf den im 5. Kapitel dieser Untersuchung zusammengestellten Motivkatalog. Die meisten der dort vorgeführten Apokalypsemotive wurden nach Bildungsmustern konstruiert, die nicht nur den wichtigsten Forderungen der expressionistischen Poetik - selbstverständlich in unterschiedlichem Grade - entsprechen, sondern gleichzeitig den traditionellen apokalyptischen Stilistika ähneln. Auch in den Gedichtinterpretationen des 7. und 8. Kapitels dieser Arbeit lassen sich die hier besprochenen Stilmittel immer wiedererkennen; sie markieren die Texte gleichermaßen als spezifisch apokalyptische wie auch als typisch expressionistische. So zeigt sich, daß die apokalyptischen Motive in den modernen Gedichten in besonderem Maße als Kristallisationspunkte expressionistischer Tendenzen fungieren.

² Schüssler Fiorenza: *Phenomenon*, S. 305.

³ Rothemann: *Vorwort*, S. 8.

4.2. Abkehr von der konventionellen Grammatik

Auffälligerweise brechen sowohl die Apokalyptiker als auch zahlreiche Expressionisten gezielt mit den Konventionen der Grammatik. In der Johannesoffenbarung "begegnen auf Schritt und Tritt syntaktische Verstöße", was eine "künstlich klingende Sprache" erzeugt, mit der der Verfasser seine "Inspiration [...] nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Form seiner Rede zeigen" kann.⁴ Diesen Abweichungen von der griechischen Grammatik entsprechen auf expressionistischer Seite die Phänomene, die von der Forschung als 'Sprachzertrümmerung'⁵ etikettiert wurden. Auch wenn die mangelnde Sprachkorrektheit der Musterapokalypse den Expressionisten mit Sicherheit nicht bekannt war und deshalb - im Gegensatz etwa zu ihrer ungewöhnlichen Bildertechnik - auch nicht bewußt imitiert werden konnte, versuchten sie mit vergleichbaren Sprachveränderungen eine ähnlich tiefgehende Wirkung zu erzielen, da sie Inhalte von vermeintlich ebenso umfassender Tragweite vermitteln wollten wie die traditionellen Apokalypsen. Überdies liegt in der Sprachauffassung der Expressionisten eine Reminiszenz an den Äonenwechsel der Apokalypse: Sie mußten das alte Sprachsystem zerstören, um einen neuen Sprachkosmos und damit eine neue Welt erschaffen zu können - Gottfried Benn betonte noch Mitte der fünfziger Jahre, daß die "Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt"⁶ notwendig gewesen sei -, und das Wissen um diese Notwendigkeit unterschied die Avantgarde-Zirkel von den Nichteingeweihten. Insofern sind die formalen Traditionsbrüche ein wichtiger Bestandteil der expressionistischen Apokalyptik; sie fungieren als adäquates Ausdrucksmittel für den von den Apokalypsen thematisierten krisenhaften Epochenumbruch.⁷

Die zeitgenössische Literatur- und auch Umgangssprache lehnten die jungen Expressionisten in erster Linie deshalb ab, weil sie ihnen als Ausdrucksmittel

⁴ Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 30. Kraft vermutet, daß mit dieser Sprache semitische Syntax und damit die Sprache der Propheten nachgeahmt werden sollte. Zu den starken Abweichungen der Offenbarung von der griechischen Grammatik vgl. Feine, Behm: Einleitung in das Neue Testament, S. 340f.; Wikenhauser, Schmid: Einleitung in das Neue Testament, S. 650.

⁵ Zu den expressionistischen Versuchen der Sprachzerstörung und -erneuerung vgl. Schneider: Zerbrochene Formen, S. 12, 15f.; Kohlschmidt: Konturen und Übergänge, S. 157, 163; Lohner: Lyrik des Expressionismus, S. 123f.; Rey: Poesie der Antipoesie, S. 112-115; Eibl: Expressionismus, S. 423-425; Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 600-604; Schmidt: Expressionismus und Literatur, insbes. S. 45-49.

⁶ Benn: Einleitung, S 18.

⁷ Grundsätzlich wird die expressionistische Destruktion syntaktischer Strukturen als Reaktion auf das Zerschneiden der traditionellen Weltordnung zu Beginn dieses Jahrhunderts gewertet. Siehe beispielsweise Kirschner: Metaphorisierung, S. 113.

der verpönten bürgerlichen Kultur galten. Außerdem finden sich auch vereinzelt erkenntniskritische Sprachreflexionen, die vor allem im späteren Dadaismus in Sprachspiele bar jeglicher konventioneller Semantik umgesetzt wurden. Literaturgeschichtlich wird der antihistorische Affekt der Verweigerung konventioneller Sprachnormen von Thomas Anz und Michael Stark folgendermaßen eingeordnet:

Was den poetischen Sprachstil betrifft, richtet sich der traditionskritische Impuls des Expressionismus gegen die Sprachkorrektheit des Realismus, gegen den naturalistischen Trivialton und gegen die sensible Sprachmanier von Symbolismus und Impressionismus, die man als literatursprachliche Klischees betrachtete.⁸

Die Vehemenz, mit der die jungen Expressionisten gegen die Sprache und damit die Welt ihrer Väter protestierten, manifestiert sich jedoch nicht nur in exemplarischen sprachlichen Kunstwerken, sondern vor allem auch in zahlreichen theoretischen Reflexionen zur Ästhetik ihrer Zeit. Schließlich ist der literarische Expressionismus "die erste Epoche der Literatur gewesen, die in Konkurrenz mit den neuen Medien eine neue Form der Manifest- und Propagandaliteratur geschaffen hat, in der sie sich proklamatorisch selbst darstellt."⁹

Primär wendeten sich die sprachinnovativ arbeitenden Expressionisten gegen die dogmatische Schulgrammatik, da sie ihnen als Exponent einer erstarrten Bildung galt: "Die humanistische Bildung und ihre harmonische Gestalt haben die deutsche Sprache in Fesseln geschlagen"¹⁰, klagte Lothar Schreyer 1918/19 an, und er folgerte verächtlich pointiert: "Klassisch heißt mustergültig. Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert."¹¹ Ähnliches formulierte 1918 Oswald Pander: "Als wachsendes Wissen Welt in Schubfächer zwängte, Bewegtes im Geist hemmte, [...] ward Sprache mechanisiert, schablonisiert. [...] Sprache liegt so in Begriffen versteint, Grammatik ist die zweite Folge, zweites Zeugnis des Erstarrens."¹² Die Rettung aus dieser verhängnisvollen Evolution, so waren die Vertreter der expressionistischen Avantgarde überzeugt, könne nur über ihre Sprachrevolution erfolgen - wobei sich heftige Kritik aus dem konservativen Lager kaum vermeiden lasse:

⁸ Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 602-604; hier S. 602.

⁹ Vietta: Das expressionistische Drama, S. 39. Zur Dominanz des Manifests im Expressionismus siehe Stark: „Werdet politisch!“

¹⁰ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 624.

¹¹ Ebd. S. 625. Zum Antiklassizismus der Expressionisten siehe Stark: "Uns ist die Klassik [...]".

¹² Oswald Pander: Revolution der Sprache. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 612f.; hier S. 612.

Expressionismus brachte ihr [der Sprache]: Revolution. Beweis: jedes radikal expressionistische Gedicht, das in der bunten Ecke der Zeitungen auf den Scheiterhaufen öffentlicher Lächerlichkeit gezerrt wird: seht: kein Subjekt, kein Objekt, kein Prädikat, keine Deklination, keine Konjugation, keine Grammatik und, ach! keine Logik; wir verstehen das nicht, es hat keinen Verstand!¹³

In der Tat stießen die expressionistischen Artefakte oftmals auf Unverständnis. So verurteilte Franz Kafka in den frühen zwanziger Jahre Bechers Gedichte: "Ich verstehe diese Gedichte nicht. Es herrscht hier so ein Lärm und Wortgewimmel [...] Man stößt sich fortwährend an der Form, so daß man überhaupt nicht zum Inhalt vordringen kann. Die Worte verdichten sich hier nicht zur Sprache. Es ist ein Schreien. Das ist alles."¹⁴ Ähnlich pointierte die Rezension von Herrmann-Neisses Gedichtband "Empörung, Andacht, Ewigkeit", die der konservative Lyriker Hans Benzmann verfaßte, die Verständnisschwierigkeiten des zeitgenössischen Publikums, indem sie "subjektivistische Willkür und Manieren" des expressionistischen Stils anprangerte, "die schlechterdings das Verständnis erschweren" und dem Leser dadurch "eine peinigende Nervenarbeit" abverlangen würden.¹⁵ Doch auf das Verständnis der Etablierten kam es den sich in Gruppen und Zirkeln¹⁶ gegenseitig stützenden Avantgardisten wie den kryptisch sprechenden Apokalyptikern zunächst weniger an. Ähnlich, wie die biblische Apokalyptik verkündet, "kein Gottloser wird es verstehen, aber die Weisen werden es verstehen"¹⁷, schien im Expressionismus weithin Filippo Tommaso Marinettis Parole zu gelten: "Wir müssen darauf verzichten, verstanden zu werden. Verstanden zu werden ist überflüssig."¹⁸

Mit Marinetti, dem Begründer des italienischen Futurismus,¹⁹ ist ein populärer zeitgenössischer Verfechter verschiedener Sprachinnovationen genannt, die auch von den Expressionisten poetologisch gefordert und in zahlreichen Gedichten

¹³ Ebd. S. 612f.

¹⁴ So äußerte sich Kafka zu Beginn der zwanziger Jahre gegenüber Gustav Janouch (Janouch: Gespräche mit Kafka, S. 53.)

¹⁵ Benzmann: Herrmann, Max, S. 85.

¹⁶ Zu den Künstlervereinigungen, Schriftstellerkreisen, subpolitischen Zirkeln und programmatischen Gruppierungen in der Zeit des Expressionismus als Zentren des literarischen Lebens siehe Thomas Anz und Michael Stark: Gruppenbildung in Kunst und Politik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 404-407, sowie die ebd. auf S. 408-418 abgedruckten Dokumente.

¹⁷ Dan. 12,10; vgl. auch Off. 1,3.

¹⁸ F[ilippo] T[ommaso] Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610; hier S. 608.

¹⁹ Zum italienischen Futurismus und zu seiner Rezeption siehe Demetz: Worte in Freiheit; Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde; Mathy: Europäischer Futurismus; Möser: Literatur und die "Große Abstraktion", S. 25-37.

ausprobierten wurden. Allerdings ist Marinetti keineswegs das einzige Vorbild für die innovative Poetik des Expressionismus, wie sie vor allem der 'Sturm'-Kreis²⁰ um Herwarth Walden mit seiner Wortkunsttheorie propagiert. Schon vor der Jahrhundertwende hatte Arno Holz eine Revolution der Lyrik vor allem durch rhythmische Wortverbindungen gefordert, und insbesondere Walden adaptierte für seine Dichtungstheorie den Holzschen Rhythmusbegriff;²¹ desgleichen hatte Fritz Mauthner in seiner populären Sprachkritik²² bereits zu Beginn des Jahrhunderts dazu aufgerufen, Adjektive, Verben und Substantive isoliert als eigenständige Modi des Ausdrucks von Weltkenntnis zu betrachten, was der Verselbständigung grammatischer Elemente in der expressionistischen Sprache entspricht. Doch ebenso nachhaltig wurden die poetologischen Positionen und abstrakten Dichtungen des Expressionismus von den Manifesten der futuristischen Maler und von Marinettis epochemachenden linguistischen Manifest zur futuristischen Literatur von 1912 beeinflusst, die über den 'Sturm'-Kreis vermittelt wurden.²³ Die Rezeption des italienischen Futurismus wird deshalb weithin als Anfangspunkt für die deutschsprachige literarische Avantgarde betrachtet, mit dem "die >>Kunstwende<< auch für die deutschsprachige Literatur unwiderruflich eingeleitet wurde."²⁴

²⁰ Der 1910 von Herwarth Walden durch die Herausgabe der gleichnamigen Zeitschrift gegründete Kreis diente als Plattform für avantgardistische Vorreiter im Bereich der Literatur und Dichtung, der Musik, sowie der Zeichnung und des Holzschnittes. 1912 gründete Walden die Kunstaussstellung "Der Sturm", 1916 die gleichnamige Kunstschule und 1917 die "Sturmbühne". Die programmatische, von Rudolf Bümmer 1917 verfaßte Broschüre zum 'Sturm'-Kreis ist in Auszügen abgedruckt in: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 410-413. Von den "Wortkünstlern" im Umkreis Herwarth Waldens sind August Stramm, Rudolf Blümner, Franz Richard Behrens und Lothar Schreyer die bekanntesten. (Zum 'Sturm'-Kreis vgl. Möser: Literatur und die "Große Abstraktion".)

²¹ Vgl. dazu: Literatur und die "Große Abstraktion", S. 56-66; Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 179-198; Demetz: Worte in Freiheit, S. 49f.

²² Zu Mauthners Sprachkritik siehe den Sammelband: Fritz Mauthner (1995); Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 600-604; hier S. 600; Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 191-193; Grimminger: Sturz der alten Ideale, S. 6-15.

²³ Siehe F[ilippo] T[ommaso] Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610. Zu Waldens Rolle als Vermittler der futuristischen Programmatik siehe Demetz: Worte in Freiheit, S. 78-89; Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 20, 144-153.

²⁴ Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 23. Gottfried Benn setzt den Beginn der gesamten modernen Kunst in Europa mit Marinettis berühmten Manifest gleich: "Das Gründungsereignis der modernen Kunst in Europa war die Herausgabe des futuristischen Manifestes von Marinetti, das am 20. Februar 1909 in Paris im 'Figaro' erschien." (Benn: Probleme der Lyrik, S. 498.) Zu dieser Neuorientierung der Kunst zählt er auch den Beginn der expressionistischen Lyrik. (Ebd.) Wesentlich geringer schätzt jedoch Michael Stark die Relevanz der Futurismusrezeption für den Expressionismus ein. (Vgl. Stark: „Werdet politisch!“ S. 245.)

Marinetti gab etliche Regeln vor für das "Stürmische Bedürfnis die Worte aus dem Gefängnisse der lateinischen Periode zu befreien"²⁵; diese beziehen sich vor allem auf eine Konzentration und Vereinfachung der literarischen Sprache. So forderte er einen von Wiederholungen geprägten Substantiv-Stil, dem die Verben im Infinitiv angepaßt und bei dem Adjektive ausgemerzt werden, auf der Ebene der Bilder ein engmaschiges Netz aus Analogien zur Materie, also dem Ausdrückenden, und schließlich die Abschaffung von Konjunktionen und Interpunktion. Statt der vom Verstand geknebelten Syntax sollte eine "tiefe Intuition des Lebens"²⁶ eine Verbindung der Worte leisten. Dieses Stilprinzip galt als Pendant einer Weltanschauung, als eine Wendung gegen jeglichen Historismus und "Ausdruck der neuen technischen und gesellschaftlichen Mobilität und zugleich die ästhetische Reaktion auf ein umfassend verändertes Lebensgefühl der Moderne."²⁷ Zugleich stellten die Futuristen den absoluten Anspruch, mit ihrer neuen Ästhetik, die eine grenzenlose Lebensenergie vermitteln wollte, nicht nur die Kunst, sondern auch die Totalität der Welt zu verändern.²⁸ Von den Anhängern des 'Sturm'-Kreises populär gemacht, diente dieses neue Konzept vielen expressionistischen Schriftstellern als eine ästhetische Befreiung, die einen Ausweg wies aus der Stagnation der Wilhelminischen Ära. Mit einer ähnlichen literarischen Formensprache versuchten sie, der veränderten Lebenssituation und den neuen Wahrnehmungsweisen des zwanzigsten Jahrhunderts dynamischen Ausdruck zu geben und auch aktiv auf ihre Lebenswelt einzuwirken.²⁹ Besonders deutlich wird dies in ihren apokalyptischen Texten, welche die ästhetischen Normen stellvertretend für die Lebenswelt der Dichter zerstören.

Die entsprechenden expressionistischen Neuerungen der poetischen Sprache lassen sie sich mit den Schlagworten Konzentration, Abstraktion und Vision überschreiben. Dabei wird die Grammatik der Konzentration unterzogen. Zeitgenossen reden vom "Expressionismus, der die Sprache siebt, nichts will, als für jede Sache den treffendsten, knappsten und deutlichsten Ausdruck"³⁰, für sie ist "Dichten [...] konzentrieren, auf die komprimierteste, einfachste Form bringen."³¹ Herausragende Bedeutung kommt dabei dem isolierten Wort zu. An Marinettis

²⁵ F[ilippo] T[ommaso] Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610; hier S. 604.

²⁶ Ebd. S. 608.

²⁷ Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 69.

²⁸ Vgl. Demetz: Worte in Freiheit, S. 15, 49.

²⁹ Vgl. Schmidt-Bergmann: Anfänge der literarischen Avantgarde, S. 95.

³⁰ Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 373.

³¹ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 625.

Postulat "Befreiung des Wortes, schweifende Flügel der Einbildung, analogische Synthese: die Erde, mit einem einzigen Blick umfaßt mit einem einzigen, wesentlichen Worte gestaltet"³² erinnern zahlreiche poetologische Äußerungen der Expressionisten. In besonderem Maße tritt der "Wortkünstler" Lothar Schreyer für die Sprachverknappung ein: "Die Wortgestalt als Einzelwort konzentriert den Begriff in ein einzelnes Wort. Diese Wortkonzentration ist eine Konzentration des Inhalts und der Gestalt. Mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten, ist das Ziel. Wortverkürzung ist die Folge."³³ Dabei habe der Dichter "jedes Wort neu zu schaffen", denn Wörter als "Sprachtongestalt" - im Gegensatz zu "Begriffen" - seien "Ausdruck für das ungreifbare Erlebnis des Kosmos",³⁴ oder - in Waldens Worten ausgedrückt -: "Die Kunst [...] muß sich jedes Wort neu gewinnen."³⁵

Die Verbindung der konzentrierten Einzelwörter sollte der 'Sturm'-Ästhetik nach keinesfalls durch grammatikalische Strukturen erfolgen, sondern "Organisation und Rhythmus" gestalteten sie - so Schreyer - zum Kunstwerk.³⁶ Ähnlich propagiert Walden in Anlehnung an die Holzsche Poetik: "Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus."³⁷ Grammatikalische Verbindungen gelten ihm nicht als Kunst, denn jedes "Wort hat seine Bewegung in sich. [...] Die einzelnen Wörter werden nur durch ihre Bewegung zueinander, aufeinander, nacheinander gebunden"³⁸ und nicht etwa durch eine traditionelle Syntax. Entsprechend lautet der neunte Leitsatz aus Schreyers "Handwerkslehre der Dichtung"³⁹: "Die Logik des Wortkunstwerkes ist der Rhythmus. Die Grammatik der Umgangssprache ist für die Dichtung belanglos"⁴⁰, denn lediglich "die Ungebundenheit des Rhythmus kündigt das geistige Erlebnis."⁴¹

Noch im Rückblick auf den Expressionismus, der seiner Meinung nach gescheitert sei, weil er nicht die adäquaten Formen zum "*Ausdruck eines Zeitin-*

³² F[ilippo] T[ommaso] Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610; hier S. 608.

³³ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 626.

³⁴ Ebd.

³⁵ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 618-622; hier S. 618.

³⁶ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 626.

³⁷ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 618-622; hier S. 618.

³⁸ Ebd. S. 622.

³⁹ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 628.

⁴⁰ Ebd. S. 629.

⁴¹ Ebd. S. 624.

haltes"⁴² gefunden hätte, formuliert Iwan Goll - vermutlich beeinflusst durch die Werke der Spätexpressionisten - ein ähnliches Stilideal. Er überschreibt seinen "Versuch einer neuen Poetik": "Das Wort an sich" und schwärmt: "Steil müsste unsere Sprache sein: steil, schmal, steinern, wie ein Obelisk. Steil wie die Strahlen der Mittagssonne. Hart. Nackt. Und vor allem eindeutig, denn das Telegraphenamt hat keine Zeit, Phrasen zu funken: Strom ist zu teuer."⁴³ Die Zauberformel für das Problem ist dem Leser schon aus dem Titel bekannt: "Eine Lyrik, die also modernen Forderungen gerecht wird, kommt einmal zur wunderbaren Formel: *Das Wort an sich*."⁴⁴ Auch den Grund für diese Macht des Wortes lesen wir: "Und nur Worte allein können so rasch wie Streichhölzer die Nacht anflackern."⁴⁵ Texte, die versuchten, die futuristischen Theorien oder einfach nur das zeittypische Empfinden von Simultaneität und Dynamismus ästhetisch umzusetzen, hätte Goll jedoch bei den Autoren des frühen Expressionismus finden können - insbesondere bei denjenigen, die in den Zeitschriften "Der Sturm", "Die Aktion" und "Die Revolution" ihr Forum hatten.⁴⁶ Vor allem die Gedichte August Stramms bieten Paradebeispiele derartiger Sprachkonzentrationen.⁴⁷

Dem Prinzip der Sprachverknappung sind ebenso die Forderungen nach einem parataktischen Stil zuzuordnen, der nicht nur die Lyrik, sondern auch die Struktur von Drama und Prosa der Epoche geprägt hat. Auch diese sogenannte 'Poesie der Parataxe' weist eine deutliche Parallele zu einem strukturellen Charakteristikum apokalyptischer Texte auf, nämlich zu ihrer kompositorischen Eigenart, Gleichzeitiges linear aufgefächert und chronologische Abläufe durch Wiederholungen und Rücksprünge als Gleichzeitiges zu präsentieren.⁴⁸ Demselben Zweck dient der expressionistische Simultanstil, mit dem die frühen Lyriker - wegweisend van Hoddiss und Lichtenstein - Furore machten und den Iwan Goll noch zu Beginn der zwanziger Jahre als Ideal beschwor: Neben dem Einzelwort gebe es "eine andere Einfachheit: *den alleinstehenden Satz*. Immer Hauptsätze.

⁴² Iwan Goll: *Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik*. - In: Anz, Stark (Hrsg.): *Expressionismus*, S. 613-617; hier S. 614.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd. S. 615.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Schmidt-Bergmann: *Anfänge der literarischen Avantgarde*, S. 87.

⁴⁷ Stramms Gedichte (futuristische Texte Stramms sind abgedruckt bei Demetz: *Worte in Freiheit*, S. 293-312) galten deshalb den Anhängern des 'Sturm'-Kreises als ideal. Vgl. Lothar Schreyer: *Expressionistische Dichtung*. - In: Anz, Stark (Hrsg.): *Expressionismus*, S. 623-629; hier S. 629. Zur Wortkunst Stramms und ihren Verbindungen zu den Kunstgesetzen und Gestaltungstechniken des 'Sturm'-Kreises siehe Möser: *Literatur und die "Große Abstraktion"*, S. 69-114; Maier: *Kriegslyrik August Stramms*; Schmidt-Bergmann: *Anfänge der literarischen Avantgarde*, S. 199-226.

⁴⁸ Vgl. Merklein: *Eschatologie im Neuen Testament*, S. 29.

Jeder Satzvers in seine eigene Atmosphäre gestellt, wie Telegraphendrähte, alle isoliert, jeder seine eigene Meldung tragend und alle zusammen doch das nervöse Leben einer Stadt darstellend."⁴⁹ Dieses Zitat mit den Kristallisationspunkten 'Isolation' und 'Nervosität' illustriert bildhaft, weshalb die typisch expressionistischen Sprachelemente Parataxe, Reihungsstil und Nominalstil immer wieder als Sinnbild gestörter Kommunikation und neuer Wahrnehmungsformen interpretiert werden.⁵⁰

Dem muß jedoch hinzugefügt werden, daß die Reduktion der Sprache auf einfache Parataxen Goll als eine Annäherung an ihrer Umwelt harmonisch verbundene, primitive Kulturen galt - als eine Annäherung, die die Krankheit der modernen Zivilisation heilen könne: "Also hat die neue Kunst diese immense Aufgabe, die ganze Verbildung sogenannter Zivilisation abzubremsen und zurückzubewegen, sie hat zu erreichen, daß das Volk den nicht für es erfundenen Phrasenbausch ablehne und sich *seiner* Sprache bediene."⁵¹ Nur wenn der moderne Mensch seine Sprache dem neuen Lebenstempo anpaßte, gelänge der neue Einklang: Die Menschen könnten primitiv werden, wenn sie "dem neuen Prinzip, der gewaltigen *Geschwindigkeit* des Lebens, die durch die Technik hervorgerufen und durch Expreß, Telephon, Luftschiff verwirklicht ist - neues Gefühl, Wirken und Dichten aneignen, eine neue Sprache erfinden, primitiv für das vierte Jahrtausend!"⁵² Der Einfluß des Futurismus läßt sich in solchen Vorstellungen einerseits nicht verleugnen; andererseits verweist der hier propagierte Primitivismus auf die ambivalente Haltung der Expressionisten zur Technik, die sich gerade in ihrem kritischen Impetus von der futuristischen Technikverherrlichung unterschied. Überdies deutet sich in dieser Theorie Golls ein Spezifikum expressionistischer Ästhetik an, das gleichzeitig ein Charakteristikum zahlreicher säkularisierter Apokalypseversionen ist: die Vorwegnahme der Erlösung durch die Kunst.⁵³

⁴⁹ Iwan Goll: Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 613-617; hier S. 616.

⁵⁰ Vgl. Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 166-168; Anz: Literatur der Existenz, S. 77-85; Vietta: Großstadt Wahrnehmung; Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 600-604; hier S. 602.

⁵¹ Iwan Goll: Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 613-617; hier S. 615.

⁵² Ebd. S. 616.

⁵³ Vgl. dazu S. 99-102 und 432-434 der vorl. Arbeit.

4.3. Abstraktion durch ungewöhnliche Bildersprache

Visionäre Elemente und Tendenzen zur Abstraktion lassen sich am besten an der sprachlichen Ebene der Bilder ablesen, dem wichtigsten Mittel der Wirkungsästhetik.

Da in der germanistischen Forschung nach wie vor keine allgemein akzeptierte Terminologie zur Metaphorik und damit keine verbindlichen Definitionen dessen, was de facto als Metapher gilt, vorhanden ist,⁵⁴ sei hier betont, daß 'Bildlichkeit' und 'Metaphorik' in der vorliegenden Arbeit als zusammenfassende Bezeichnungen für einen uneigentlichen, anschauungs- und assoziationsreichen Sprachstil gelten, wobei eine "Metapher" allenfalls als "eine exzeptionelle Verwendung eines Wortes, von Sätzen, in einem gegebenen Kontext, in einer gegebenen Situation"⁵⁵ näher bestimmt ist. Dieser Stil schließt die Verwendung von Tropen, die im weiteren Sinne als Metaphern bezeichnet werden (beispielsweise Metonymien, Synekdochen oder Hyperbeln) ebenso ein wie den Gebrauch von Metaphern im engeren Sinne. Letztere umfassen sprachliche Konstruktionen, die den Akzent auf das Denotierte setzen (wie Katachresen), und auch die im Expressionismus wesentlich signifikanteren Varianten der Metaphern, die das Gewicht auf die metaphorische Konnotation legen (wie die absolute Metapher) oder auch auf den metaphorischen Synergieeffekt (wie die kühne Metapher).⁵⁶

Apokalyptische Texte nutzten schon immer außergewöhnliche sprachliche Bilder zur Vorstellungsintensivierung; schließlich verleiht die Metaphorik der Sprache durch Analogie und Assoziation eine zusätzliche expressive Tiefendimension. So wird auch die außerordentliche Wirkung apokalyptischer Texte zu einem großen Teil auf ihre beeindruckende Bildersprache zurückgeführt. Vor allem die Faszination, die die Offenbarung des Johannes seit jeher auf die Menschen ausgeübt und die sie zu künstlerischer Rezeption angeregt hat, geht primär von der "Mächtigkeit" ihrer Bilder aus, "deren Sprache in allen Völkern verstanden wird".⁵⁷

⁵⁴ Einen Überblick über die beiden Hauptrichtungen der Metaphernforschung, zum einen die Substitutions- oder Vergleichstheorie, welche das uneigentliche Sprechen auf der Basis von Ähnlichkeit untersucht, und zum anderen die Interaktionstheorie, welche die Rolle von Kontextbezug und Assoziationen herausarbeitet, gibt die Arbeit von Birus, Fuchs: Ein terminologisches Grundinventar. Vgl. zu der strittigen Begriffsbestimmung auch Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol.

⁵⁵ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 17.

⁵⁶ Zu den hier angesprochenen Spielarten metaphorischer Zeichenverwendung siehe Birus, Fuchs: Ein terminologisches Grundinventar, S. 169.

⁵⁷ Halver: Mythos, S. 157.

Typisch für apokalyptische Bilder ist eine gewisse Bedeutungsoffenheit der teils geradezu kryptischen Metaphern, die auch ineinander übergehen können. Für viele der Bilder wurde deshalb nie ein exegetischer Konsens erreicht, es "scheint, daß manche Visionselemente bloße apokalyptische Ornamente mit optischer Aussagekraft sind".⁵⁸ Doch das bedeutet nicht, daß sie nun aufgrund ihres unklaren Referenzbezuges uninteressant wirkten. Gerade "metaforische [sic] Rede, die nicht in einen Klartext übersetzt wird, reizt zu fortlaufender *Aktualisierung*"⁵⁹, der Amos N. Wilder mit seiner Bezeichnung "the progressive culturizing of the initial version"⁶⁰ besonderes Gewicht verliehen hat. Eine ähnlich verrätselte Metaphorik ist auch in zahlreichen expressionistischen Gedichten zu beobachten.⁶¹ Nun ist nicht nur die Lyrik qua Gattung prädestiniert, Bilder zu verarbeiten, und die Apokalyptik aufgrund ihrer anregenden Bildersprache als Bildspender prädestiniert, sondern die singuläre Struktur der apokalyptischen Metaphern entspricht in auffälliger Weise der strukturellen Eigenart expressionistischer Bildlichkeit.

So wählt die scheinbar skurrile, archaische Bilderwelt der Apokalypsen bewußt die unübliche semantische Verknüpfung und damit das Paradox als Ausdrucksmittel und erreicht damit einen hohen Aufmerksamkeitswert.⁶² Nicht nur von der Theologie wird sie wegen dieser heterogenen Konstruktion immer wieder mit dem Attribut 'grotesk' belegt; auch der germanistischen Forschung gelten die biblischen Apokalypsen als Bildquelle für spätere Gestaltungen des Grotesken.⁶³ Die Kategorie des Grotesken ist jedoch nicht nur ein typisches Stilmittel der biblischen Apokalyptik, sondern auch eines der markantesten Charakteristika expressionistischer Literatur.

Deshalb muß die Qualität des Grotesken hier genauer umrissen werden: Trotz aller Divergenzen bei der Begriffsbestimmung⁶⁴ dessen, was denn genau als 'grotesk' zu bezeichnen ist, lassen sich in "Grotesketheorie und Groteskeforschung [...]"

⁵⁸ Neuhäussler: Apokalypse des Johannes, Sp. 211.

⁵⁹ Koch: Vom profetischen zum apokalyptischen Visionsbericht, S. 439.

⁶⁰ Wilder: The Rhetoric of Ancient and Modern Apocalyptic, S. 447.

⁶¹ Zur expressionistischen Metaphorik vgl. beispielsweise Thomke: Hymnische Dichtung, S. 177-202; Kirschner: Metaphorisierung.

⁶² Vgl. Koch: Vom profetischen zum apokalyptischen Visionsbericht, S. 434.

⁶³ So schon in der grundlegenden Arbeit Wolfgang Kayzers: Das Groteske, S. 196, 199, und auch in neuesten Publikationen, beispielsweise in Ina Braeuer-Ewers' Dissertation: Züge des Grotesken, S. 30-34.

⁶⁴ Braeuer-Ewers bescheinigt der gegenwärtigen germanistischen Diskussion um das Groteske ein ähnliches Dilemma, wie es die Theologen in Bezug auf die Apokalyptik monieren: "das Fehlen einer gültigen Definition zu beklagen, ist in der Forschungsliteratur schon geradezu zum Topos geworden." (Braeuer-Ewers: Züge des Grotesken, S. 21.) Zum modernen Begriff der Groteske siehe auch Jablkowska: Literatur ohne Hoffnung, S. 102-118.

gewisse, durch allgemeinen Konsensus gefestigte Grundzüge isolieren. Als modernes Verständnis des Grotesken [...] gilt die Kombination von anziehenden und abstoßenden, komischen und grauenerregenden, lächerlichen und tragischen Momenten in der Totalität der Welterfahrung."⁶⁵ Das künstlerische Kompositionsprinzip des Grotesken, scheinbar Unvereinbares - nämlich Grauensvolles und Komisches, Tragisches und Phantastisches - miteinander zu verschmelzen, wird nicht nur von dem Forschungszweig in der Tradition Wolfgang Kayzers, der das Groteske primär unter formästhetischen Gesichtspunkten betrachtet und als verzerrenden Stil bewertet, vorausgesetzt,⁶⁶ sondern auch von neueren Untersuchungen akzeptiert, die den Schwerpunkt auf inhaltliche Gesichtspunkte legen und in der grotesken Darstellung eine kritisch-realistische Wiedergabe der eigentlich grotesken Wirklichkeit sehen.⁶⁷ Nach wie vor herrscht Übereinstimmung über die schon Ende der sechziger Jahre weitgehend akzeptierten Wesensmerkmale des Grotesken: "Inkongruität, Distortionsprinzipien, Verschmelzung disparater Formen, Zerstörung von Erwartungshorizonten"⁶⁸.

Dabei sind "Distortion, Defiguration oder Deformation [...] Ausdruck von Orientierungslosigkeit", und gerade "dieses Versagen der Weltorientierung dürfte dem Grotesken seinen Stellenwert in der Kunst der Moderne sichern".⁶⁹ Schon Kayser konstatierte, "daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen"⁷⁰ angesichts der semantischen Klitterung verschiedener Schichten, die dabei noch monströs übertrieben und verzerrt werden. Heute wird dem Grotesken deutlicher eine kritische Abbild- und Erkenntnisfunktion zugeordnet: "Die phantastische Verzerrung und Entstellung verdrängt vielfach das spielerische Moment und wird so Ausdruck einer im ganzen entfremdeten Welt."⁷¹ Demnach ist das Groteske vor

⁶⁵ Best: Einleitung [- In: Das Groteske in der Dichtung (1980)], S. 14.

⁶⁶ Grundlegend wirkte Kayser: Das Groteske. Die Gefolgsleute und Gegner Kayzers sowie von seinem Ansatz unabhängige Beiträge zur Groteskeforschung sind aufgelistet bei Thomsen: Das Groteske, S. 144f.

⁶⁷ Hier sind vor allem die Theorien Wolfgang Jansens und Arnold Heidsiecks zu nennen; diese werden referiert bei Brauer-Ewers: Züge des Grotesken, S. 21-26. Auch die expressionistischen Grotesken werden meist als Spiegelung einer grotesken Realität bewertet. Vgl. Vietta: Erster Weltkrieg, S. 189-202.

⁶⁸ Dieses Fazit zur internationalen Groteskeforschung formulierte Thomsen: Das Groteske, S. 190.

⁶⁹ Best: Einleitung [- In: Das Groteske in der Dichtung (1980)], S. 15.

⁷⁰ Kayser: Das Groteske, S. 199.

⁷¹ Die allgemeine Konsensbildung spiegelt sich naturgemäß in den gängigen Handbuchdefinitionen. Dieses Zitat stammt aus dem Artikel "Groteske" des Metzler Literatur Lexikons (ebd. S. 178). Vgl. auch Vietta: Erster Weltkrieg, S. 190f.

allem in Epochen anzutreffen, "in denen das überkommene Bild einer heilen Welt angesichts der veränderten Wirklichkeit seine Verbindlichkeit verloren hat."⁷²

Daß der Expressionismus ein Paradebeispiel für Ordnungsverlust und damit für die Konjunktur des Grotesken liefert, wurde von der Forschung schon 1940 erkannt.⁷³ Seitdem gilt die Groteske als "eine Grunddimension des ideologiekritischen Expressionismus überhaupt"⁷⁴, die zurückverweist auf Erfahrungen "von Wert- und Normverlusten, die, in radikaler Konsequenz, zu einer vollkommenen Orientierungslosigkeit führen und zum Identitätsverlust."⁷⁵ Die als grotesk empfundene Welt war für viele Expressionisten die dem Untergang anheimgegebene; über das Stilmittel der Groteske versuchten sie deshalb häufig, das eigentlich unvorstellbare Ende aller Dinge in Sprache umzusetzen.⁷⁶ Waren es in den biblischen Apokalypsen vor allem die hybriden Mischwesen der grotesken Tiergestalten, die das Aussetzen des göttlichen Ordnungsprinzips während der 'Wehen der Endzeit' symbolisierten, so erscheint das Groteske in den expressionistischen Bildern meistens in Gestalt von zum Objekt degradierten Menschen oder von dämonisch beseelten

⁷² Artikel "Groteske". - In: Metzler Literatur Lexikon, S. 178.

⁷³ Siehe Petsch: Das Groteske, S. 25. (Ursprünglich: Robert Petsch: Deutsche Literaturwissenschaft. Berlin 1940 (= Germ. Studien. Bd. 222), S. 214-229.) Die Nähe des Expressionismus zur Groteske wurde allerdings nicht erst aus der Retrospektive von der Forschung konstruiert, sondern war den Zeitgenossen durchaus bewußt. Entgegen der gängigen Praxis wollte beispielsweise Alfred Lichtenstein "Die Dämmerung" und andere seiner Gedichte ausdrücklich nicht auf den grotesken Stil reduziert sehen, obwohl er einräumt, daß sie "die Dinge komisch nehmen (das Komische wird tragisch empfunden. Die Darstellung ist >>grotesk<<)". (Alfred Lichtenstein: Die Verse des Alfred Lichtenstein. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 643-646; hier S. 645.) Das Gefühl vieler Expressionisten, in einer unverständlichen und bedrohlichen Welt zu leben, war überdies übermächtig genug, um in einer Groteske von Hans Reimann verulkt zu werden, in der es schließlich heißt: "Aber objektiv genommen ist die Welt grotesk. Denn das Gemisch von Groteskem und Nicht=Groteskem, eben dies Gemisch ist grotesk." (Hans Reimann: "Sneewittchen, Der Apfel in". - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1528-1530; hier S. 1528.)

⁷⁴ Silvio Vietta: Grotesken. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 239f.; hier S. 239.

⁷⁵ Ebd. S. 240.

⁷⁶ Ähnlich konstatiert Lipinski, daß von den Expressionisten oftmals „apokalyptische, prophetische und pathetische Ausdrücke bewußt oder unbewußt ins Ironische oder Skurrile gesteigert [wurden], weil sie im Wortlaut versagten und die aus den Fugen geratene Welt nicht mehr zu beschreiben imstande waren.“ (Lipinski: „Alle Straßen [...]“, S. 23.) Zu Theorie und Praxis der Groteske im Expressionismus vgl. auch Thomas Anz und Michael Stark: Die nicht mehr schönen Künste. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 585-588; hier S. 587. Im übrigen hat das Groteske auch über den Expressionismus hinaus seine Vorrangstellung als Stilmittel der Endzeitvisionen behalten, so daß der Untergang nach der Machbarkeit eines atomaren Weltendes vielen Autoren und auch Literaturwissenschaftlern nur noch "als 'Farce' darstellbar" oder als "Komödie" inszenierbar erscheint (Kuschel: Vor uns die Sintflut? S. 252). Vgl. auch Jablkowska: Das Groteske in der heutigen Katastrophenliteratur; dieselbe: Literatur ohne Hoffnung, S. 102-118.

Technikrequisiten und verweist so auf die zerbrochenen Normen und Werte der modernen Welt, in der eine als aggressiv empfundene Umwelt das zu objektiver Wahrnehmung unfähige Subjekt zu vernichten sucht:⁷⁷ "Indem Personen keine Personen und Dinge keine Dinge mehr sind, wird die Integrität der Wirklichkeit angegriffen und aufgehoben, eine Tatsache, aus der sich neue, die Lyrik verfremdende Darstellungsformen ergeben."⁷⁸

In Einzelfällen konkretisieren die heterogenen Wortkombinationen der Expressionisten nicht nur eine grotesk-verfremdete, sondern eine völlig neue, hermetische Wirklichkeit, in der dem sprachlichen Bild die Funktion eines autonomen Ausdrucksträgers zukommt; expressionistische Metaphorik tendiert zur Abstraktion. Diese Entreferentialisierung der Sprache, deren Zeichenträger sich verselbständigen und allenfalls einen symbolischen Wirklichkeitsbezug zulassen, wie er schließlich auch von der Biblexegese vorausgesetzt wird, ist als Signum der Moderne zu werten. Dieses Phänomen trifft nicht nur auf die Literatur zu, sondern es ist ebensogut im Bereich von Musik und bildender Kunst zu beobachten und wird auch von zahlreichen theoretischen Texten beschrieben.⁷⁹ Also kommt die Symbolsprache der Apokalypse den Anforderungen der künstlerischen Moderne deutlich entgegen. Neue, oft absolute Metaphern, aus den heterogensten Bildelementen zusammengefügt - teils mit grotesker Wirkung und durch Synästhesien verstärkt -, sind die markantesten Charakteristika expressionistischer Lyrik,⁸⁰ und insbesondere die Gedichte, die eine negative Apokalyptik thematisieren, um das verzweifelte Entsetzen vor dem eigentlich Unverständlichen und Unsagbaren, das sich der Vorstellungskraft entzieht, ins Bild zu setzen, machen von ihnen Gebrauch. Daß die expressionistischen Neubildungen aus bereichsfremden Bilderschichten zusammengefügt sind, entspricht wiederum dem Synkretismus des traditionellen apokalyptischen Materials, das sich durch eine Mischung breitgefächerten Kulturguts des gesamten antiken Raums auszeichnet.⁸¹

Die Materialvorstellungen der abstrakten Malerei übertrug Wassily Kandinsky schon 1912 auf die poetische Sprache, indem er eine Abkehr von der

⁷⁷ Vgl. Silvio Vietta: Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 40-82.

⁷⁸ Zeltner: Modernität, S. 120f.

⁷⁹ Vgl. dazu Saas: Kandinsky und Trakl; Möser: Literatur und die "Große Abstraktion".

⁸⁰ So schon nachzulesen bei Friedrich: Struktur der modernen Lyrik, S. 211-213. Auch Kayser wählte in seinem Standardwerk - wie später andere Germanisten auch - bezeichnenderweise Trakls Gedichte, um "auflösende Metaphorik", bei der "Eigentliches" und "Uneigentliches" nicht zu unterscheiden ist, zu demonstrieren. Vgl. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 124.

⁸¹ Vgl. S. 119 der vorl. Arbeit, insbes. Anm. 235.

Semantizität des Wortes, das ihm als "innerer Klang"⁸² galt, forderte: Mehrfache Wiederholung ließen "den äußeren Sinn der Benennung" zunächst verlorengehen; "Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine *Klang* des Wortes entblößt", der "einen direkten Druck auf die Seele" ausübe.⁸³ Solchen theoretischen Überlegungen, die Marinettis Forderung, mit befreiten Worten die "unbegrenzten Gebiete der freien Intuition" zu betreten,⁸⁴ ähneln, entsprechen zahlreiche neue Wortkombinationen⁸⁵ in expressionistischen Gedichten, die den Weg ebneten für ein Spezifikum moderner Literatur, daß nämlich "potentiell jedes Paar benachbarter Wörter als eine Metapher angesehen werden" kann.⁸⁶ Insbesondere in den apokalyptischen Gedichten Klemms und Stramms sowie Trakls und Bechers finden sich immer wieder absolute Metaphern, deren Semantik sich völlig verselbständigt hat, so daß sie ihren Sinn "immer nur durch ihren jeweiligen Rede-Kontext erhalten."⁸⁷

Weiterführende Ansätze zur Abstraktion der Wortkunsttheorie, die sprachliche Elemente als absolute Qualitäten behandelt, vollzieht Paul Hatvani. Sich an den Prinzipien der Malerei orientierend, will er die Worte vom Gedanklichen befreien, um so die sinnlich-erotische Qualität der Sprache wieder zum Vorschein zu bringen: "Die Sprache ist eine Grenzenlosigkeit, die sich durch Gedanken nicht beschränken läßt"; deshalb fordert er: "Die uralte Tatsache des Spracherlebens muß erst neu entdeckt werden, zu einer Zeit, wo auch neben der Bildnismalerei eine neue Kunst der Farben und Formen zu entstehen scheint."⁸⁸ In gleicher Weise hält dann Herwarth Walden den Bedeutungsbezug, das "Begriffliche in der Dichtung", für überflüssig: Für ihn ist jede Dichtung "alogisch" und "unwillkürlich" - im Gegensatz zur willkürlichen Verständigung.⁸⁹ Der Rhythmus ersetze den Begriffszusammenhang:

Die innere Geschlossenheit ist die Schönheit des Kunstwerks. Die innere Geschlossenheit wird durch die logischen Beziehungen der Wort-

⁸² Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. [Auszug der Seiten 45-47 des 1912 in München erschienenen Bandes] - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 617f.; hier siehe 617.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ F[ilippo] T[ommaso] Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610; hier S. 608.

⁸⁵ Zur Abstraktion als einem strukturellen Merkmal expressionistischen Lyrik siehe Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 171-175.

⁸⁶ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 16.

⁸⁷ Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 170.

⁸⁸ Paul Hatvani: Spracherotik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 610f.; hier S. 610.

⁸⁹ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 618-622; hier S. 621.

körper und der Wortlinien zueinander geschaffen. Sie sind in den bildenden Künsten räumlich sichtbar, in der Musik und der Dichtkunst zeitlich hörbar. Man nennt sie Rhythmus.⁹⁰

Auch in der Praxis versuchen die Anhänger des 'Sturm'-Kreises, Sprache möglichst auf ihre klanglich-rhythmische Ausdrucksqualität zu reduzieren, analog der Ausdrucksfunktion, die die Farbe in der abstrakten Malerei annimmt. "Sprachliche Elemente als absolute Qualitäten dem Leser zu konfrontieren, ist das poetische Grundprinzip der Wortkunsttheorie".⁹¹

Doch nicht nur der oftmals fehlende empirische Bezug einzelner expressionistischer Metaphern entspricht der Verrätselungstechnik apokalyptischer Bildlichkeit. Auch bei der Anordnung der verschiedenen Bilder ergeben sich interessante Parallelen zwischen apokalyptischer und expressionistischer Sprache. Bis heute ist der Aufbau der Johannes-Offenbarung umstritten; man nimmt an, daß die Verteilung des Stoffs vielfach nicht im Sinne einer logisch-temporalen Aufeinanderfolge vorgenommen wurde, sondern eher über Assoziationszusammenhänge.⁹² Apokalyptische Sprache zieht Assoziationen in der Bilderfolge der logischen Progression vor, läßt Einzelzüge und Metaphern unverbunden nebeneinander stehen, wiederholt traditionelles Material kommentarlos oder bringt Gleichzeitiges in lineare Darstellung, um dann durch auffallende Auslassungen oder Zusätze die Richtung der Neu-Interpretation anzuzeigen.⁹³ Die Anschauung des Verfassers kommt nicht nur im Bildgehalt der geschauten Visionen, sondern vor allem in ihrer Anordnung, Reihenfolge und Zählung zum Ausdruck.⁹⁴

Diese Eigenschaft der apokalyptischen Sprache, einzelne Bilder aus verschiedensten Bereichen unverbunden nebeneinanderzustellen, bietet sich gut für eine Rezeption durch die expressionistischen Lyriker an, denn sie entspricht der von den Expressionisten bevorzugten Collagetechnik und dem Reihungsstil, der in jeder Gedichtzeile ein neues, von den anderen Metaphern unabhängiges sprachliches Bild präsentiert.⁹⁵ "Schnelligkeit, Simultanität, höchste Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten"⁹⁶ charakterisieren laut Theodor Däubler

⁹⁰ Ebd. S. 618.

⁹¹ Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 600-604; hier S. 602.

⁹² Vgl. Neuhäussler: Apokalypse des Johannes, Sp. 211; Michl: Apokalypse od. Offenbarung, Sp. 693f.

⁹³ Vgl. Merklein: Eschatologie im Neuen Testament, S. 29.

⁹⁴ Vgl. Köster: Einführung, S. 688.

⁹⁵ Zum frühexpressionistischen Reihungsstil siehe Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 166-168; Vietta: Großstadt Wahrnehmung; Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 30-40; Becker: Urbanität, S. 185-190, 199-222.

⁹⁶ Theodor Däubler: Expressionismus. - In: Pörtlner (Hrsg.): Literatur-Revolution, Bd. 2, S. 210-212; hier S. 210.

den expressionistischen Stil. Typisch apokalyptisch muten überdies zentrale Doktrinen der expressionistischen Wortkunst an, die als Wortfiguren "die unmittelbare Wiederholung, die Wiederholung in Zwischenräumen, die Parallelismen der Wortsätze" fordern und "vor allem die Assoziation von Wortform zu Wortform".⁹⁷ Herwarth Walden postuliert eine spezifisch künstlerische Logik, die sich von der Logik des Verstandes unterscheidet: "Das expressionistische Bild der Wortkunst bringt das Gleichnis ohne Rücksicht auf die Erfahrungswelt"⁹⁸. Sein Ideal für Lyrik lautet deshalb: "Die Gestaltung für ein Gedicht wäre, diese Bilder rhythmisch einwandfrei in künstlerisch logischen Zusammenhang zu bringen."⁹⁹ Auch Marinetti ging von einer "tiefe[n] Intuition des Lebens" aus, die "Wort an Wort nach der unlogischen Entstehung" verbinde und dadurch "die Hauptlinien einer intuitiven Psychologie der Materie" hervorbringe.¹⁰⁰ Durch eine entsprechende Reduktion der Sprache auf das nur assoziativ zu erfassende Wesentliche wollten die Expressionisten ihr Ziel erreichen, "zur Essenz nicht nur der Erscheinung, sondern des Seins" vorzudringen.¹⁰¹

In gewisser Weise entsprechen diese künstlerischen Maximen den assoziativen Bildercollagen der Apokalypsen. Wenn auch die Expressionisten eher die Futuristen als die biblische Apokalyptik bewußt rezipiert haben, so wird anhand solcher Parallelen zum wiederholten Male augenfällig, daß sich das Genre Apokalypse in besonderer Weise anbot, um die ästhetischen Vorstellungen der Expressionisten in die Praxis umzusetzen. Im Bereich der Lyrik findet sich das Phänomen eines assoziativen Zusammenhangs simultaner Eindrücke oder Ereignisse, der allenfalls über den Rhythmus verstärkt wird, vor allem in den grotesken Gedichten Lichtensteins oder van Hoddiss' und auch in vielen von Trakls Gedichten, in denen die verschiedensten Bilderkreise ohne eine direkte logische Verbindung ineinander verschwimmen, was häufig als visionäres Schauen gedeutet wird.¹⁰²

⁹⁷ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 628.

⁹⁸ Walden: Einblick in Kunst, S. 123.

⁹⁹ Walden: Ebd.

¹⁰⁰ Filippo Tommaso Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 604-610; hier S. 608.

¹⁰¹ Pinthus: Zur jüngsten Dichtung, S. 239.

¹⁰² So z.B. von Böschstein: Fragment und Totalität.

4.4. Die Bedeutung der visionären Schau

Ein wichtiges Strukturelement apokalyptischer Texte ist die Vision, denn die Enthüllung der geheimen Wahrheit erfolgt zum größten Teil visionär. Auch expressionistische Texte werden oft als 'visionär' bezeichnet. Zwar trifft der Terminus 'Vision' hier nur für die Kennzeichnung der Ausdrucksform spezifischer Kunstwerke zu und darf nicht im Sinne von 'Prophetie' - wie sie Anliegen der traditionellen Apokalypsen ist - wörtlich genommen werden,¹⁰³ doch zumindest als Aussagemodus prägt die Vision auch große Bereiche der expressionistischen Literatur.¹⁰⁴

Ihre dominante Stellung wird legitimiert durch die Auffassung der Expressionisten, daß gefühlsmäßiges, intuitives Erfassen und Erleben des Wesentlichen, das die Vision verkörpert, wichtiger als kognitive Prozeduren sei: "Wissen ist nichts, Sein ist alles; oder: Wissen, in Denken beschlossen, ist unfruchtbar (Intellektualismus), Erkennen in Sein ausgedrückt, ist sinnvoller Weg und Ziel" - mit dieser Definition streicht E. A. Rheinhardt die Prioritäten heraus;¹⁰⁵ und der Dresdner Expressionist Heinar Schilling deklamiert: "Wir wollen keine Dialektik, die rubriziert und deutet. Man sehe - oder sehe nicht!"¹⁰⁶ Auch Kasimir Edschmidt betont, daß insbesondere die Vision der stark antirationalen, subjektbezogenen Komponente des Expressionismus, die sich gegen Naturalismus und Impressionismus wendete, entgegenkomme: "Ihnen entfaltete das *Gefühl* sich maßlos. / Sie sahen nicht. / Sie schauten. / Sie photographierten nicht. / Sie hatten Gesichte."¹⁰⁷

¹⁰³ Man muß unterscheiden zwischen dem Wirkungsanspruch der Expressionisten, die sich in der Tat gerne als Seher mit übernatürlichen Fähigkeiten stilisierten, und dem tatsächlichen prophetischen Gehalt ihrer Texte. Vereinzelt werden die Untergangsvisionen der Expressionisten, vor allem die Gedichte Georg Heyms, im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg immer noch als Hellseherei bewertet, so z.B. von Grützmacher: Themen und Gestalten; Jurkat: Apokalypse, S. 63, 123. In der Regel wird heute jedoch betont, daß die Prophetie-These der frühen Forschung unhaltbar ist, da die durch die Presse allgegenwärtig gemachten zeitgeschichtlichen Ereignisse einen Krieg durchaus erwarten ließen. Vgl. dazu Seiler: Die historischen Dichtungen, S. 21-36; Schneider: Georg Heyms Gedicht; Wandrey: Motiv des Krieges, S. 219-224; Korte: Krieg, S. 19-24; ders.: Georg Heym, S. 43-46; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 139-153.

¹⁰⁴ Zu den expressionistischen Visionen vgl. Motekat: Experiment des deutschen Expressionismus, S. 339; Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 8; Huber: Mythos und Groteske, S. 216; Thomas Anz und Michael Stark: Visionen und Abstraktionen. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 559-562; Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 237-251.

¹⁰⁵ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. VI.

¹⁰⁶ Heinar Schilling: Expressionismus. (Vortrag für den dritten Abend des Felix Stierner Verlag, gehalten am 21. 1. 1918). - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 40-42; hier S. 42.

¹⁰⁷ Kasimir Edschmidt: Expressionismus in der Dichtung. Rede gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 42-55; hier S. 46.

Konsequenterweise gelte: "So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet."¹⁰⁸

Diese Dominanz des intuitiven - dabei meist visionären - Erfassens, das als quasi-metaphysische Eingebung verstanden wird, hängt zusammen mit der expressionistischen Auffassung von der Kunst¹⁰⁹ als Ausdruck der Innenwelt,¹¹⁰ die Pinthus mit der Parole "Die Wirklichkeit ist nicht außer uns, sondern in uns"¹¹¹ propagierte. Über Visionen sollte der Künstler an das Unbewußte gelangen, das intuitiv das wahre Wesen der Dinge offenbarte,¹¹² ähnlich wie der biblische Apokalyptiker über Visionen das göttliche Wahre erkennt. Gottfried Benn beschrieb in diesem Sinne die "Grundhaltung" des Expressionismus "als Wirklichkeitszertrümmerung, als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen bis dorthin, wo sie [...] im akausalen Dauerschweigen des absoluten Ich der seltenen Berufung durch den schöpferischen Geist entgegensehen".¹¹³ Entsprechende poetologische Forderungen formulierte vor allem Lothar Schreyer. Ausgehend von seiner Definition des Expressionismus als "die geistige Bewegung einer Zeit, die das innere Erlebnis über das äußere Leben stellt"¹¹⁴, präziserte er die Aufgabe der Kunst folgendermaßen: "In der Kunst künden wir das geistige Reich. Das Geistesleben ist nicht das Leben der Wissenschaften, sondern das Leben der Visionen."¹¹⁵ Erfahrungen kontrastierte er mit intuitiver Erkenntnis und forderte, daß zeitgenössische Kunst "Bilder intuitiven Erlebnisses" geben sollte, dann wäre sie "Kunde einer offenbarten

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Expressionistische 'Kunst' ist aufgrund der Kooperation der Schriftsteller und Künstler sowie einiger gleicher Strukturen als Sammelbegriff zu verstehen, der in den meisten Fällen die bildenden Künste, Musik und Literatur umfaßt und manchmal auch die darstellenden wie Theater und Film mit einschließt. Zur Konvergenz der Künste im Expressionismus siehe Möser: Literatur und die "Große Abstraktion", S. 66-68; Thomas Anz und Michael Stark: Konvergenz der Künste und das Gesamtkunstwerk. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 543-546.

¹¹⁰ Der Begriff 'Expressionismus' wurde zuerst als Etikett für die neue Eigenschaft der bildenden Kunst verstanden, die Innenwelt auszudrücken, und später in diesem Sinne auch auf die Literatur übertragen. Vgl. dazu Thomas Anz und Michael Stark: Programmatische Definitionen und Charakterisierungen des literarischen >>Expressionismus<<. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 29-32.

¹¹¹ Pinthus: Rede für die Zukunft, S. 412.

¹¹² Vgl. ebd. S. 417f.

¹¹³ Benn: Einleitung, S. 11. Dieser Charakterisierung entsprechend, hat Ziegler den Stellenwert des Unbewußten für die Expressionisten betont und dieses beschrieben als den Ort, "an dem die menschliche Einzelpersönlichkeit identisch ist mit dem metaphysisch-religiös absoluten Seinsgrund und Wesenskern des kosmischen Alls" (Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 107).

¹¹⁴ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 623.

¹¹⁵ Ebd.

Erkenntnis".¹¹⁶ Als subjektives Erlebnis erfüllte die Vision den Anspruch der neuen Kunst in besonderer Weise. So konstatierte auch Heinar Schilling, daß der Künstler den Ausdruck "aus sich" greife, "absolut und unvergleichlich", was unweigerlich zur Vision führe: "das Leben und die Gestaltung sind durchdrungen vom Absoluten, es ist innerstes Gesicht - schon deshalb wird das Schaffen visionär."¹¹⁷

Der expressionistische Künstler gleicht also seiner Einschätzung nach dem Apokalyptiker, da beide - von divinatorischem Geschick begünstigt - ihre Visionen vom rational nicht erkennbaren Wahren darlegen; der Unterschied liegt allein darin, daß der Expressionist die Offenbarung in der Regel nicht von einem Gott erhält, der schließlich in der säkularisierten Apokalyptik überflüssig geworden ist, sondern sie aus seinem eigenen Inneren hervorbringt: "Er gestaltet das innere Gesicht, das sich ihm gibt, in dem er intuitiv die Welt erkennt. Das innere Gesicht ist unabhängig vom äußeren Sehen. Es ist Vision, Offenbarung. Das ist das Wesen des Expressionismus."¹¹⁸ Auch für Georg Kaiser legitimiert sich der Dichter durch seine Visionsfähigkeit, die er überdies mit der Vorstellung des neuen Äons verbindet:

Aus Vision wird der Mensch mündig: Dichter. [...] Einer Vision ist Hülse der Dichter. [...] Nur von diesem Gegenstand kann er noch reden - will nur noch zu diesem überreden. [...] Vielgestaltig gestaltet der Dichter eins: die Vision, die von Anfang ist. [...] Von welcher Art ist die Vision? / Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.¹¹⁹

Gelegentlich dient die Vision den Expressionisten in Zeiten, die nicht der Ratio verschrieben sind, auch zur allumfassenden Verbrüderung der Menschheit. Ihre Seher sind dann nicht singuläre Auserwählte, sondern zahlreiche Gleichgesinnte: "Durch die Nacht des Lebens, die keine Aufklärung klärt, sieht das Gesicht. Alle Menschen sind Seher [...] Wir schauen. In der Schau, im Gesicht sind wir und die Welt eins. Gelöst von der Natur sind wir erlöst. Erlöst vom Leben sind wir lebendigen Geister Geist."¹²⁰

Der Einsatz des expressiven visionären Elements in den expressionistischen Untergangsvisionen dient einer präzisen Wirkungsabsicht. Indem die Visionen

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Heinar Schilling: Expressionismus. (Vortrag für den dritten Abend des Felix Stierner Verlag, gehalten am 21. 1. 1918). - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 40-42; hier S. 41.

¹¹⁸ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 623.

¹¹⁹ Georg Kaiser: Vision und Figur. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 139f.; hier S. 139f.

¹²⁰ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 623-629; hier S. 624.

nicht mehr Sprachrohr Gottes sind, weisen sie die modernen Apokalyptiker als gottgleiche Wesen aus, die Vernichtung und Erlösung in Eigenregie betreiben. In diese Rolle stellt sich gerne der Dichter selbst. Mit ungeheurem Wirkungsanspruch wird so die Rolle des Künstlers aufgewertet, der durch seine divinitorische Begabung mit der gesamten Schöpfung verbunden sei: "Jeder Dichter ist ein Wortschöpfer. Jeder Dichter hat jedes Wort neu zu schaffen [...] Die Gestalt stellt sich mit Notwendigkeit ein, wenn der Mensch eingestellt ist in die Einheit des Alls."¹²¹ Der Dichter betreibt jetzt das ehemals göttliche Vernichtungswerk und setzt mit seiner Kunst den neuen Äon ein: "Die Gegenwart zertrümmert die Vergangenheit. Unsere Kunst hat eine andere Wahrheit als die Kunst der Vergangenheit."¹²² Mitunter treibt dieser Allmachtswahn recht skurrile Blüten, so etwa in Paul Hatvanis "Spracherotik", die zugleich den Mann in die göttliche Position erhebt und die Frau zu seinem Material degradiert:

Der Sprachkünstler muß die Sprache vorerst zertrümmern, den chaotischen Urzustand, eine absolute Homogenität der Materie herstellen, damit das Formlose, das Weib daraus werde. Dann beginnt sein Werk. 'Im Anfange schuf Gott den Himmel und die Erde ... Und Gott sprach ...' Die Gegensätze teilen sich, das Formlose bekommt Inhalt und das Inhaltlose Form, - und siehe, das Weib wird schwanger bei der Berührung des Mannes. [...] Der Schriftsteller muß in der Sprache das Weib entdecken können und alle Phantasie, die er zur Zeugung seiner Werke nötig hat, muß eine Induktion der Sprache sein.¹²³

Dementsprechend definiert Hatvani Kunst als "das erotische Verhältnis eines Mannes, - oder des >>Männlichen<< -, zu einer Materie, die die Eigenschaften des Weiblichen hat [...] - ein Weltembryo, das seines Schöpfers harrt."¹²⁴

Wenn nicht immer als apokalyptischer Gott, so fühlt sich der expressionistische Künstler aufgrund seiner Visionsfähigkeit doch zumindest als elitärer Eingeweihter - wie der Apokalyptiker und diejenigen seiner Anhänger, die seine Botschaft richtig zu verstehen vermögen. Schließlich leistet die Apokalypse traditionell und auch in ihrer säkularisierten Form aufgrund ihrer visionären symbolischen Bildersprache zwei Dinge: "to reveal (to believers) and to conceal (from the unworthy)."¹²⁵ Eine ähnliche Technik erlaubt es den expressionistischen Dichtern ebenfalls, einen elitären Adressatenkreis von den Nichteingeweihten - in diesem Falle den verhaßten Spießbürgern - abzugrenzen.

¹²¹ Ebd. S. 626.

¹²² Ebd. S. 624.

¹²³ Paul Hatvani: Spracherotik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 610f.; hier S. 611.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ McGinn: Revelation, S. 526.

4.5. Theorie und Praxis: Der mit den stilistischen Innovationen verbundene Wirkungsanspruch

Die traditionellen Apokalypsen umgaben sich durch ihre außergewöhnlichen Sprache mit der Aura des Göttlichen und entfachten so großes Interesse, ihre esoterischen Botschaften zu enträtseln. Außerdem gewährte die auffällige Sprachform den angemessenen Rahmen für wirkungsvolle Paränesen, mit denen die Apokalyptiker auf ihr Publikum einwirken wollten. Ähnliches gilt für die expressionistischen Untergangsvisionen, zumal für die aktivistischen Gedichte, die gezielt an ihr Publikum appellieren, sich für die bevorstehende Weltwende einzusetzen. Trotz des anfänglichen Rückzugs der Lyriker in eine literarische Esoterik, der vor allem im poetologischen Diskurs theoretisch proklamiert wurde, sind die meisten der expressionistischen Gedichte durchaus einer Wirkungsästhetik verpflichtet.¹²⁶ Schon die frühen Lyriker benutzten die mehr oder weniger innovativen formalen Mittel, um die damit in Szene gesetzten Krisensymptome - die Probleme der industriellen Moderne und der inzwischen anachronistisch gewordenen Gesellschaftsordnung - zustimmender Kritik preiszugeben, und sei es nur in den Zirkeln Gleichgesinnter. In ganz massiver Weise wandten sich schließlich die späten Gedichte der Epoche an eine möglichst breite Öffentlichkeit, um ihr pazifistisches Gedankengut zur Wirkung zu bringen.¹²⁷ Die "Einsicht: Wirklichkeit und Kunst seien nicht ein Abhängiges, Bedingtes, sondern [...] sie schlössen sich aus"¹²⁸ wurde abgelöst von der Maxime: "Alle neue Kunst ist aktivistisch und muß es sein, denn sie ist Zeugnis der hereinbrechenden Zukunft, der jungen Generation, die über diese kleine Gegenwart hinaus will und muß."¹²⁹ Beispielsweise betonte Johannes R. Becher ausdrücklich, daß seine Gedichte nur "nach der Weite tatsächlicher Wirkung" beurteilt werden dürften, die im Bereich der Politik läge: "Es kann heutzutage nur mehr eine Art

¹²⁶ Vgl. dazu Kaes: Probleme einer literarischen Funktionsgeschichte; Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 251-268; Thomas Anz und Michael Stark: Kunst und Öffentlichkeit. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 513-515.

¹²⁷ Daß diese extremen Verhaltensweisen der Expressionisten "gegenüber dem Publikum: vom totalen Verzicht auf Breitenwirkung bis zum weltumschlingenden Wirkungsdrang" als Reaktion auf den Prestigeverlust der Dichtersfunktion in der zweckorientierten Industriegesellschaft zu werten sind, betont Kaes: Probleme einer literarischen Funktionsgeschichte, S. 247-250; Zitat auf S. 249.

¹²⁸ Pinthus: Zur jüngsten Dichtung, S. 231.

¹²⁹ Heinar Schilling: Expressionismus. (Vortrag für den dritten Abend des Felix Stierner Verlag, gehalten am 21. 1. 1918). - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 40-42; hier S. 42.

geben zu schreiben: Politik."¹³⁰ Solchen Aussagen gemäß sollte die expressionistische "Kunstwende" in der Tat "Weltwende bewirken".¹³¹

Doch das geradezu euphorische Plädoyer der Expressionisten für die Kraft des Willens¹³² und ihr illusionärer Glaube an die Macht des Wortes führte zwangsweise zu einer völligen Überschätzung der realistischen Wirkungsmöglichkeiten der apokalyptischen Sequenz von Sprachdestruktion und -erneuerung. Ein erster Grund für das Scheitern des ehrgeizigen Projekts, mit sprachlichen Mitteln eine Welterneuerung zu initiieren, dürfte darin liegen, daß sich die poetologischen Maximen des Expressionismus und seine Dichtungspraxis nicht völlig entsprachen,¹³³ so daß das "Manifest [...] oft zum Surrogat für Dichtung"¹³⁴ geriet. Zwar sah Kurt Pinthus die von Vorreitern der Avantgarde wie Marinetti, Kandinsky oder Walden theoretisch formulierten ästhetischen Forderungen realisiert, als er 1919 das "Zersprengen der alten Formen und das Durchlaufen aller formalen Möglichkeiten bis zur Konsequenz völliger Auflösung der Realität"¹³⁵ als symptomatisch für die Werke der expressionistischen Dichtung und bildenden Kunst herausstellte. Diese Einschätzung muß aus heutiger Sicht jedoch relativiert werden, denn sie trifft für die Masse des Oeuvres nicht zu. Zahlreiche expressionistische Gedichte sind noch durchaus der konventionellen Formgebung verpflichtet, und Texte, in denen radikale experimentelle Ausdrucksformen dominieren - hier wären vor allem die Produktionen des 'Sturm'-Kreises zu nennen -, überwiegen keinesfalls in der expressionistischen Lyrik.¹³⁶ Vermutlich hat diese Tatsache Iwan Goll dazu veranlaßt, den Expressionismus mit der Begründung für gescheitert zu erklären, daß alle Expressionisten die Notwendigkeit zu formalen Neuerungen gespürt, sie je-

¹³⁰ Johannes R[obert] Becher: Einleitung zu meinem neuen Versbuche. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 646-649; hier S. 646 u. 647.

¹³¹ Best: Einleitung. [- In: Expressionismus und Dadaismus] S. 11.

¹³² Das Wollen war von Anfang an eine Qualität, über die sich die Expressionisten definierten, denn es galt ihnen als Grundvoraussetzung für die Wandlungsmöglichkeiten des Menschen. So proklamierte Kurt Hiller schon im Juli 1911 "Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an". (Kurt Hiller: Die Jüngst-Berliner. - In: Heidelberger Zeitung, Nr. 7. Juli 1911; hier zitiert nach Schneider: Zerbrochene Formen, S. 9.)

¹³³ Deutlich benennt Jost Hermand diese Diskrepanz: "Doch wie viele Stile und Bewegungen kam auch der Expressionismus nur selten völlig zu sich selbst. Nur in wenigen Werken ist er ganz Chiffre, ganz Essenz, ganz Konstruktion und erreicht die von ihm angestrebte paradigmatische Reinform". (Hermand: Bild der <großen Stadt>, S. 72.)

¹³⁴ Kaes: Probleme einer literarischen Funktionsgeschichte, S. 247.

¹³⁵ Pinthus: ZUVOR, S. 30.

¹³⁶ Daß sich die Gedichte in der "Menschheitsdämmerung" vorzugsweise konventioneller Formen bedienen, wurde nachgewiesen von Newton: Form in the *Menschheitsdämmerung*, insbes. S. 16-22, 219-231. Auch der jüngste Forschungsbericht zum Expressionismus betont nochmals die Unhaltbarkeit des Klischees vom formzertrümmernden Expressionismus. (Korte: Abhandlungen und Studien, S. 232f., 240, 255.)

doch nicht gelöst hätten,¹³⁷ und für die dem Expressionismus folgende Dichtung erneut zu konstatieren, daß es "keinen Reim, keine Strophe usw. mehr geben" könne: "Diese Dinge sind nicht nur unmodern oder langweilig geworden, sondern direkt unmöglich. Kurzschluß!"¹³⁸ Anders als Dada und der frühe Surrealismus realisierten die expressionistischen Literaten den Traditionsbruch also nicht umfassend, sondern lediglich in wegweisenden Ansätzen. Fast paradox muten unter diesem Aspekt Stadlers berühmte Verse "Form ist Wollust"¹³⁹ an oder auch Walter Rheiners Gedicht "Expressionismus" mit seiner Forderung "Zerhau das Wort, die Form, den Ton, Begriff!"¹⁴⁰ - demonstrieren sie doch deutlich, daß das Verhaftetsein in der formalen Tradition sogar für Gedichte gilt, die den Ausbruch aus der Form poetologisch zum Thema machen.¹⁴¹

Doch auch die in größerem Umfang in der Dichtung realisierten Innovationen - sie sind vor allem im Bereich der Bildlichkeit zu finden - konnten die in sie gesteckte Hoffnung, daß nämlich die ästhetische Praxis das reale gesellschaftliche Leben verändern solle, nicht erfüllen. Nach den ernüchternden Erlebnissen des Weltkriegs wandten sich die sogenannten 'Spätexpressionisten' an ein breites Publikum, um dieses mit ihren Visionen, die oft genug als Äonenumbruch gestaltet waren, zu einer revolutionären Weltenwende zu bewegen.¹⁴² Dabei wurde der sprachlichen Form ihrer Texte eine enorme Verantwortung aufgebürdet, denn sie erst sollte die echte Realität erschaffen, die - vom Künstler visionär erahnt - der als Trugbild entlarvten äußeren Realität kontrastiert und vorgezogen wurde.¹⁴³ Da-

¹³⁷ Goll: Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 613-617; hier S. 614.

¹³⁸ Ebd. S. 616.

¹³⁹ Ernst Stadler: Form ist Wollust. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 312.

¹⁴⁰ Walter Rheiner: Expressionismus. - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 36.

¹⁴¹ Allerdings gibt es auch Verfechter der These, daß schon die Füllung traditioneller Formen mit ungewöhnlichen Inhalten als gelungener avantgardistischer Verstoß gegen die Sprachregelung zu werten sei. So Schmidt: Expressionismus und Literatur, S. 47; Hermann: Jakob van Hoddis, S. 58.

¹⁴² Zu den außerästhetischen Zielsetzungen der expressionistischen Kunst siehe Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 136-139. Am Beispiel österreichischer Gruppierungen informiert Wallas über den Aktivismus; er definiert ihn als „handlungstheoretische Variante des Expressionismus“, die sich „an der Fiktion der Einheit von Leben und Kunst sowie am Theorem der möglichen Umgestaltung des Lebens durch die Kunst“ orientiert. (Siehe Wallas: >Geist< und >Tat<, Zitat auf S. 107.)

¹⁴³ Das Selbstbewußtsein des expressionistischen Künstlers, die *wahre* Realität schaffen zu können, formulierte Edschmidt programmatisch: "Niemand zweifelt, daß das Echte nicht sein kann, was als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwählt sein [...] es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst." (Kasimir Edschmidt: Expressionismus in der Dichtung. Rede gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 42-55; hier S. 46.)

durch wurde der Form letztlich die apokalyptische Aufgabe übertragen, den neuen Äon herbeizuführen. Daß expressionistische Werke diese Anforderung erfüllten, glaubten zahlreiche der zeitgenössischen Programmierer. So charakterisierte Wilhelm Michel die Dichtung seiner Zeit: "Ein von heftigen Verben beherrschter Ausdruck zerbrach Welt und schuf Welt. In jeder Zeile war Schöpfung [...] Bloßgelegte Kräfte zuckten."¹⁴⁴ Beispielhaft für zahlreiche ähnliche Äußerungen ist auch die Formulierung Panders: "Neuem Menschen genügt nicht alte Voraussetzung: Erkennbarkeit der Welt. Ihm geht es um mehr und weniger als Erkennen: er bemächtigt sich der Welt. Durch Wollen, Schauen, Formen. [...] Und schafft: Sprache."¹⁴⁵

Konkret wollten vor allem die expressionistischen Linksintellektuellen mit der neuzuschaffenden Sprache das Proletariat zu politischem Aktivismus bewegen und dadurch "mit dieser Sprache, diesem schartigen Messer [...] die zukünftige Menschheit [...] modellieren"¹⁴⁶. Mit ihren Aufrufen erinnern sie an die Paränesen der traditionellen Apokalyptiker, die ihr Publikum zu einem gottgefälligen Leben zu motivieren suchten. Vor allem Rubiner forderte: "Jedes gesprochene Wort ist ein Vorwort zu den Handlungen der Menschen, und dafür ist der Sprecher verantwortlich."¹⁴⁷ Daß diese Handlungen dem Zweck dienen sollten, in apokalyptischer Manier eine neue Welt zu errichten, da die alte "nicht mehr zu retten" sei,¹⁴⁸ wird explizit ausgesprochen:

Täglich dröhnt vor uns das Jüngste Gericht auf. Täglich müssen wir uns dem Gerichtsspruch des Absoluten stellen. Einst war diese Gewissensstunde der Menschheit fürchterlichste Drohung und Henkersangst. Heut ist sie die letzte, die einzige Rettung. [...] Das Jüngste Gericht brüllt hinaus zur Welt mit allen Gigantenchören sternzitternder Wunderposaunen den schrillend hellen Schrei: Entscheidung!¹⁴⁹

Dabei hatten zahlreiche Programmierer der expressionistischen Literatur nicht nur ein ethisches Engagement im Sinn, sondern durchaus realpolitische Intentionen. Die Ästhetik der Zeit glaubte, daß die "urplötzlich erregte Form [...] im Ethischen und Politischen eine Gesinnung" herbeiführen würde, die zur "Menschheitserneue-

¹⁴⁴ Michel: Tathafte Form, S. 352.

¹⁴⁵ Oswald Pander: Revolution der Sprache. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 612f.; hier S. 613.

¹⁴⁶ Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 373.

¹⁴⁷ Rubiner: Vorbemerkungen, S. 5. Ähnlich drückt es Mierendorff aus: "Tat vermag an der Welt zu rütteln [...] Ihr Gehilfe ist das Wort, die Sprache, die Vorbereitung." (Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 372.)

¹⁴⁸ Rubiner: Nachwort. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 173-176; hier S. 175.

¹⁴⁹ Rubiner: Vorbemerkungen, S. 8.

rung" führen sollte.¹⁵⁰ Greifbar wurden solche Bestrebungen in der Gründung verschiedener Räte nach dem Vorbild von Hillers "(Politischem) Rat geistiger Arbeiter", die an der Regierung mitarbeiten sollten, und in der führenden Rolle, die Künstler und Schriftsteller bei der Münchener Revolution innehatten.¹⁵¹

Einen ähnlichen Wirkungsanspruch vertraten jedoch auch gemäßigte Vertreter, die akzeptiert hatten, daß die expressionistische Dichtung allenfalls "eine politische Dichtung höherer Art" war, die sich "nicht um Sturz und Sieg der politischen Parteien und Personen" bemühte, "sondern um eine Politik der Menschheit und der Menschlichkeit, aus der allein nach dem gegenwärtigen Chaos wie in der Kunst so auch in der Staatengestaltung die notwendige Formung folgen kann."¹⁵² Dazu sollten Kunst und Leben ineinander verflochten sein, und die Kunst sollte das Leben deutlich beeinflussen.¹⁵³ In diesem Zusammenhang fungiert das politische Gedicht, das häufig das literarische Modell der Apokalypse aufgreift, als "ein durch Sprache konkret gewordener Vorausgriff auf die politische Utopie einer befreiten Menschheit"¹⁵⁴, der zur Nachahmung anregen und so die Umsetzung seines Vorbilds in der Lebenspraxis anregen sollte. Somit stand hinter dem Sendungsbewußtsein der Gebildeten letztlich doch ein gesellschaftspolitischer Führungsanspruch.¹⁵⁵

Angesichts der realen Machtverhältnisse im wilhelminischen Deutschland mußte der naive Wirkungsenthusiasmus, mit sprachlichen Innovationen die Lebenspraxis beeinflussen zu können, der in der Forderung nach der Politisierung des Schriftstellers kulminierte,¹⁵⁶ notwendigerweise enttäuscht werden.¹⁵⁷ Das

¹⁵⁰ Michel: Tathafte Form, S. 352.

¹⁵¹ Vgl. dazu Thomas Anz und Michael Stark: Expressionismus und Revolution. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 326-332.

¹⁵² Pinthus: Zur jüngsten Dichtung, S. 244.

¹⁵³ Vgl. Best: Einleitung [- In: Expressionismus und Dadaismus], S. 15. Zu den politischen Dimensionen expressionistischer Lyrik und insbesondere zum Zusammenhang von aufklärerisch-sozialem und expressionistisch-aktivistischem Denken siehe Rudolf: Poetologische Lyrik, S. 221-235.

¹⁵⁴ Rudolf: Poetologische Lyrik, S. 235.

¹⁵⁵ Vgl. dazu Vondung: Deutsche Apokalypse 1914, S. 169; ders.: Apokalypse in Deutschland, S. 205; Erhart: Facing Modernism, S. 305f.

¹⁵⁶ Wegweisend wirkte Ludwig Rubiners 1912 in der "Aktion" erschienenes Manifest "Der Dichter greift in die Politik", in dem er die "Politik" als "Veröffentlichung unserer sittlichen Absichten" definierte (Rubiner: Der Dichter, Sp. 645); und dauerhafte Popularität erlangte das Konzept des politischen Schriftstellers durch Walter Hasenclevers Gedicht "Der politische Dichter" (Hasenclever 3) (Die in der vorl. Arbeit durch Autornamen und Ziffer bezeichneten Zitate lassen sich anhand der Siglenliste (S. 546-558) den Gedichten zuordnen).

¹⁵⁷ Die Kluft zwischen den ästhetischen Ansprüchen der Expressionisten und ihren Umsetzungen sowie die außerliterarische Wirkungslosigkeit der expressionistischen Literatur diskutiert Venturelli: Avantgarde und Postmoderne. Zum Verhältnis von Literatur und Politik im Expressionismus siehe auch Knobloch: Zwischen Revolution und Utopie, so-

visionäre Sprachpathos der sozialistisch orientierten Expressionisten führte nicht zu der gewünschten Verbrüderung;¹⁵⁸ im Gegenteil, es "vertiefte die erkannte Sprachbarriere und endete in der Fiktion einer Einheitssprache".¹⁵⁹ Erst recht konnte der Anspruch nicht eingelöst werden, über eine neue, visionäre Kunst realpolitischen Einfluß zu nehmen und dadurch eine Weltenwende herbeizuführen.¹⁶⁰ Wie alle Kunstrichtungen vor ihnen haben die Expressionisten auf sich verändernde Weltbedingungen reagiert, doch ihr illusionäres Ziel, die Wirkungsrichtung umzukehren und mit ihrer Kunst tatsächlich eine neue Welt zu schaffen, konnten sie nicht erreichen.¹⁶¹ Realpolitisch blieben sie ohne Einfluß, zumal auch die Bayerische Räterepublik mit Ernst Toller an der Spitze des Revolutionären Zentralrats als einziges politisches Gebilde, das sein Zustandekommen dem Einfluß von Künstlern und Schriftstellern verdankte, im Mai 1919 blutig niedergeworfen wurde.¹⁶² Spätestens zu diesem Zeitpunkt gelangten die Expressionisten zur Erkenntnis der außerästhetischen Wirkungslosigkeit ihrer Kunst. Diese Einsicht spiegelt sich in der Einleitung "Zuvor", die Kurt Pinthus im Herbst 1919 für die von ihm herausgegebene Anthologie "Menschheitsdämmerung" niederschrieb:

Die Kunst einer Zeit ist nicht Verursacher des Geschehens (wie man das z.B. allzusehr von der revolutionären Lyrik aller Zeiten annahm), sondern sie ist voranzeigendes Symptom, geistige Blüte aus demselben Humus wie das spätere reale Geschehen, - sie ist bereits selbst Zeit-Ereignis. Zusammenbruch, Revolution, Neuaufrichtung ward nicht von

wie das gleichnamige Kapitel in der Dokumentensammlung von Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 263-351.

¹⁵⁸ Dies gilt gleichermaßen für Dichter wie Otten oder Rubiner, die sich in ihrem revolutionären Engagement nach russischem Vorbild ausrichteten, wie für die Verfechter eines eher ethisch-ästhetischen Sozialismus, wie ihn beispielsweise Schickele postulierte.

¹⁵⁹ Thomas Anz und Michael Stark: Spracherneuerung und Wortkunsttheorie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 600-604; hier S. 601.

¹⁶⁰ Im Gegensatz zu diesem Anspruch läßt sich gerade die Realitätsferne der visionären Kunst kritisieren. In diesem Sinne warf bekanntlich Georg Lukács dem Expressionismus ideellen Utopismus vor und löste damit die sogenannte 'Expressionismusdebatte' aus. Zur Expressionismusdebatte, die im Kontext der Diskussion um die materialistische Realismuskonzeption zu sehen ist, siehe Expressionismusdebatte (1973); Hermand: Interdisziplinäre Zielsetzungen; Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 165-168; Shevtsova: Brecht-Lukács Debatte; Hucke: Utopie und Ideologie; Taylor: Left-Wing Nietzscheans, S. 7-15.

¹⁶¹ Vgl. Otto F. Best: Einleitung [- In: Expressionismus und Dadaismus], S. 15. Daß alle Bestrebungen des Expressionismus, "durch die Kunst auch die außerkünstlerische Wirklichkeit zu erneuern", gescheitert sind, betonte Klaus Ziegler schon 1962. (Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 112).

¹⁶² Zu dieser anarchistischen Dichterrepublik siehe Anz: Der Sturm ist da, S. 15f.

der Dichtung dieser Generation verursacht; aber sie ahnte, wußte, forderte dies Geschehen.¹⁶³

Jedoch sollte die Qualität von Literatur nicht danach beurteilt werden, ob sie die von den Schriftstellern geforderten politischen Lösungen liefern kann.¹⁶⁴ Bei aller politischen Wirkungslosigkeit - das betrifft vor allem die außerliterarische Wirkungslosigkeit seiner Apokalypsen - hat der Expressionismus eine bleibende ästhetische Wirkung entfaltet: "Die frühexpressionistische Sprachrevolution [...] gilt heute als der eigentliche Beitrag des Expressionismus zur Literatur der Moderne."¹⁶⁵ Man kann dieses Verdienst nicht zuletzt auf diejenigen Elemente in der expressionistischen Programmatik und Literatur zurückführen, die auch den biblischen Apokalypsen schon eine starke Ausstrahlungskraft verliehen haben. So gehen die expressionistischen Manifeste wie alle Apokalypsen von einer „Krisendiagnose der modernen Zivilisation“¹⁶⁶ aus; sie haben den Anspruch, die bemängelten Traditionen in apokalyptischer Manier rituell zu vernichten, um dann, nach einem kulturellen Bruch, kollektiv Neues zu erschaffen;¹⁶⁷ und ihre offene Form erlaubt es ihnen, ähnlich wie die apokalyptischen Ausblicke auf die neue Welt, „Direktiven, Postulate und Normen propagieren zu können, ohne die Einzelheiten ihrer Verwirklichung artikulieren zu müssen“¹⁶⁸. Auch die literarischen Umsetzungen dieses Modells der Zertrümmerung ästhetischer Normen und der Neuschöpfung eines ästhetischen Kosmos mittels innovativer Kunstformen lassen Parallelen zur Apokalypse erkennen. Dabei weisen die mit den Schlagworten 'Konzentration', 'Abstraktion' und 'Vision' zu umschreibenden einzelnen innovativen Elemente deutliche Ähnlichkeiten mit apokalyptischen Stilmitteln auf. Als Fazit ließe sich deshalb formulieren: Wenn auch nicht alle Expressionisten so forminnovativ gearbeitet haben, wie es die poetologische Orthodoxie forderte, war das große Credo zum Sprengen der konventionellen Formen zumindest ein Leitbild für die meisten Zeitgenossen, und zahlreiche Lyriker setzten dieses an die Apokalypse erinnernde Ideal in vielschichtigen Facetten in ihrer Dichtung um.

Zwar wird man in den seltensten Fällen davon ausgehen können, daß diese expressionistische Künstler die apokalyptische Tradition bis in ihre formalen Details hinein bewußt kopiert hätten; eher reagierten sie auf ein diffuses Diskursangebot. Ein Blick auf die erstaunliche Anzahl an Übereinstimmungen in der Art, wie die traditionellen Apokalypsen und auch die expressionistischen Werke mit Spra-

¹⁶³ Pinthus: ZUVOR, S. 28.

¹⁶⁴ Vgl. Knobloch: Zwischen Revolution und Utopie, S. 264-266.

¹⁶⁵ Becker: Urbanität und Moderne, S. 203.

¹⁶⁶ Stark: „Werdet politisch!“ S. 242.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Wagner: Auslöschen, vernichten, insbes. S. 51-55.

¹⁶⁸ Stark: „Werdet politisch!“ S. 242.

che arbeiten, macht jedoch die Annahme plausibel, daß die Apokalypse im expressionistischen Jahrzehnt nicht nur aufgrund einer kollektiven Krisenstimmung Hochkonjunktur hatte, sondern auch, weil sie durch formale Elemente geprägt ist, die den ästhetischen Ansprüchen der jungen Avantgardisten entsprachen.

5. MOTIVGRUPPEN DER APOKALYPSE UND IHRE ERSCHEINUNGSFORMEN IN EXPRESSIONISTISCHEN GEDICHTEN

5.1. Die Zusammenstellung der Motivgruppen

Wie in allen Apokalypsen wird in den expressionistischen Gedichten vom Untergang eine allumfassende Krise diagnostiziert. In diesen Texten registriert man Anzeichen einer Degeneration und erwartet einen in Kürze sich ereignenden, von Katastrophen begleiteten Zusammenbruch; in wenigen Fällen folgt der universalen Zerstörung ein radikaler Neubeginn. Diese Aussagen werden durch die Montage bestimmter literarischer Versatzstücke vermittelt, die zur jüdisch-christlichen Apokalyptik gehören oder sich im Laufe der Säkularisierung zum Topos vom Weltuntergang herausgebildet haben. Schon traditionell erscheinen diese "Vorzeichen des schrecklichen Endes"¹ nahezu ausschließlich auf der Ebene der sprachlichen Bilder. Auch im Laufe der Säkularisierung der Apokalyptik waren es vor allem die grandiosen Bilder der Johannes-Apokalypse (und weniger die Inhalte ihrer Prophezeiungen), die, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, um ihrer eigenen Aussagekraft willen isoliert rezipiert wurden und somit eine ikonographische Tradition schufen. Diese Tradition sowie eine tiefenpsychologisch als archetypisch zu bezeichnende Disposition der bekannten Schreckens-Zeichen versehen das sprachliche Material mit einschlägigen Assoziationen. Einzelne apokalyptische Bilder können deshalb den Expressionisten als aussagefähige Metaphern dienen, um das eigentlich Unvorstellbare, dem keine Anschauung korrespondiert, faßbar zu machen.

Gelegentlich kann es allerdings auch vorkommen, daß einzelne in den Gedichten genannte Ingredienzien des Weltuntergangs ihrem eigentlichen Wortsinn nach verstanden werden können, wie die "wörtliche und die metaphorische Bedeutung" als "Syllepse" schon immer "zusammen intendiert sein"² können und die "bildliche Aktualisierung eines Wortes" immer nur "aus dem Textzusammenhang ersichtlich"³ ist. Gedichtinterpretationen werden dann im Einzelfall prüfen müssen, ob nicht Gesichtspunkte wie Kontextspannung oder Assoziationstradition dennoch ein metaphorisches Verstehen zulassen.

¹ Moltmann: Kirche in der Kraft des Geistes, S. 56.

² Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 14.

³ Kirschner: Metaphorisierung, S. 180. Zur Kontextgebundenheit der Metapher siehe ebd. S. 179-189.

Wie durchdrungen die Gedankenwelt der Expressionisten von den Vorstellungen des Weltendes war, spiegelt sich in der beeindruckenden Quantität der apokalyptischen Versatzstücke, die von ihnen - im metaphorischen oder im wörtlichen Sinne - verarbeitet wurden. Um diese Vielfalt der Apokalypsespuren systematisch erfassen zu können, bietet es sich an, sie nach einem Raster von Motivgruppen zu gliedern, die immer wieder aufgegriffen werden, um den Untergangsvorstellungen Kontur zu verleihen.

Diese Gruppen scheinen sich auf den ersten Blick mit dem zu decken, was in der Forschung als 'Bildfelder' oder 'Metaphernfelder' bezeichnet wird,⁴ denn in den meisten Fällen kann das hier gesammelte apokalyptisch gefärbte Sprachmaterial bildlich, also in einem übertragenen Sinn verstanden werden; es dient fast immer den verschiedensten Arten uneigentlichen und assoziationsreichen Sprechens. Dennoch erweist sich bei näherer Betrachtung diese gängige Terminologie als für die 'Apokalypsespuren' nicht immer zutreffend. Wenige Beispielen sollen dies illustrieren.

Zunächst entsprechen die Motivgruppen keineswegs immer den 'Bildspendergruppen', bei denen der Bildspender "als ein prädikatives Schema für das Subjekt der metaphorischen Äußerung"⁵ fungiert. Beispielsweise erkennt man Apokalypsen daran, daß Feuer vom Himmel fällt. Dieser Vorgang gilt als Bild für Gottes Zorn und für seine Strafe. Doch Bildspender muß nicht immer nur 'der Himmel' sein; ebensogut kann ein "allerhöchstes Dach" (Weber 2)⁶ genannt werden oder das "Dach der Vernichtung" (Grafe 1). Ein weiteres Beispiel ist die schwer vorstellbare Auflösung der Zeitkategorie beim Weltende. Sie kann ebensogut in dem Bild "Die Zeit erblaßt" (Hardekopf 1) erscheinen wie in der metaphorischen Umschreibung "eine Kuckucksuhr schmolz im Dezember" (Boldt 9). Betrachtet man die Gruppe der Vorstellungen von der ziellosen Reise und des Umherirrens, dann zeigt sich in gleicher Weise, daß völlig unterschiedliche Bildspender - das Schiff liefert die markanteste Gruppe - benutzt werden, um ein- und dasselbe Phänomen auszudrücken.

⁴ Vgl. dazu Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 22-27.

⁵ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 22.

⁶ Die im folgenden durch Autornamen und Zahl bezeichneten Zitate lassen sich anhand der Siglenliste der vorl. Arbeit (S. 546-558) den Gedichten zuordnen.

Neben dem Problem der unterschiedlichen Bildspender für ähnliche im übertragenen Sinne zu verstehende Vorgänge können bestimmte beim Weltende auftretende Erscheinungen aber auch wörtlich verstanden werden, so daß hier ein Bildempfänger fehlt. Beispielsweise der Sturm fungiert nicht nur als göttliche Vernichtungskraft beim Weltende oder fegt als "Sturm von falschen Worten" (Werfel 5) die Ordnung um, sondern er kann durchaus auch seiner Hauptbedeutung nach als Naturphänomen aufgefaßt werden, wie - um ein weiteres Beispiel zu geben - Blitze ebensogut als Metapher für moderne Lebenswelt erscheinen ("Autos, eine Herde von Blitzen", Boldt 1) wie als Bild für Gottes Zorn oder auch nur als empirische Anzeichen eines Gewitters. In gleicher Weise ist der Satz "Abendlich blutet das Feld" (Ehrenstein 10) doppeldeutig, denn einerseits kann er als Metapher für ein vom Sonnenuntergang gerötetes Feld stehen, und andererseits könnte er im Kontext des Untergangsgedichts durchaus wörtlich gemeint sein, da die Verseuchung der Erde mit Blut zu den apokalyptischen Plagen gehört. Also können die Zeichen des Weltuntergangs auch in nichtmetaphorischer Prädikation eingesetzt werden.

Ein eindeutiger Bildempfänger fehlt umgekehrt ebenso bei absoluten Metaphern, die innerhalb eines Gedichts zum Thema Untergang Sprachmaterial benutzen, das apokalyptische Assoziationen liefert; hierzu gehören beispielsweise die in der expressionistischen Lyrik weitverbreiteten Synästhesien, wie zum Beispiel die Wendungen "blutig ist der Laut" (Sonnenschein 1) oder "Verscherbter zackt in bergigem Schrei" (Einstein 1). Schließlich ist es ein Signum moderner Lyrik, daß "Metaphern so eingesetzt [werden], daß der Bildempfänger nicht mehr einfach angebar ist. Die metaphorische Qualität schlägt dann um in eine nichtmetaphorische, in eine Art neuer >Dinglichkeit<."7

Die terminologische Verwirrung⁸ angesichts solcher Problemfälle läßt sich vermeiden, wenn man das Material nach 'Motivgruppen' katalogisiert, wobei die Motive zwar meist in Form von Bildern erscheinen, jedoch gelegentlich auch nichtmetaphorisch zu verstehen sind. Da die apokalyptischen Requisiten in der Regel "bestimmte beschreibende, bildliche oder symbolische Funktionen erfüllen"⁹, ist es legitim, sie als 'Motive' zu bezeichnen, wenn auch in Gedichten die handlungsauslösende Funktion, welche dem Motivbegriff üblicherweise zugeordnet wird, ent-

⁷ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 22.

⁸ Einen Überblick über das "terminologische [...] Dickicht der Thematologie" geben Jost: Grundbegriffe der Thematologie (Zitat auf S. 25); Horst S. und Ingrid Daemmrich: I. Einleitung: Themen- und Motivforschung, insbes. S. 15-22.

⁹ Sind diese Bedingungen erfüllt, so spricht die Thematologie auch bei kleineren Einheiten von Motiven - siehe Beller: Stoff, Motiv, Thema, S. 32. Auch in der Theologie werden solche apokalyptischen Requisiten häufig als Motive bezeichnet, so beispielsweise durchgängig bei Reader: Stadt Gottes.

fällt. So verstandene Motive "haben, vor allem in lyrischen Texten, trotz ihrer Expressivität meist eher statischen Charakter, können aber durchaus weitreichende Bedeutungen tragen und den thematischen Kern einer Dichtung bilden"¹⁰, sie verfügen über "sowohl gehaltliche als gestaltliche Eigenschaften"¹¹, und sie lassen sich aufgrund von Wiederholungen - seien es Mehrfachverwendungen im Werk eines Autors oder auch Wiederaufnahmen aus älterer Literatur - deutlich wiedererkennen.¹²

Vor der Sammlung der wiederholt verwendeten apokalyptischen Motive stellte sich die Frage, welche Quellen sinnvollerweise die Materialbasis für diese Untersuchung liefern sollten. Grundsätzlich sollten Gedichte analysiert werden, die im weitesten Sinne Untergang, eventuell gekoppelt mit Neubeginn, beschreiben und dazu Motive verwenden, die an die bekannten Apokalypsen erinnern. Um einen möglichst repräsentativen Querschnitt zu erlangen, der nicht auf die Vorlieben der bekanntesten Autoren beschränkt sein sollte, bot es sich an, die wichtigsten Sammelpublikationen als Materialbasis zugrunde zu legen, da diese ein breites Spektrum von Autoren erfassen. Damit orientiert sich die vorliegende Untersuchung gleichzeitig an einem wichtigen Merkmal der Epoche, denn im Expressionismus ist ein außerordentliches Interesse an kollektiven Formen der Veröffentlichung zu verzeichnen: Neben über hundert Zeitschriften gab es "Sammelwerke, Schriftenreihen, Anthologien und Almanache [...] in einer Vielfalt wie in keiner Epoche zuvor".¹³

Dieses Epochenmerkmal sagt bei näherer Untersuchung der gemeinschaftlichen Veröffentlichungen auch etwas über die Affinität der Expressionisten zur Apokalypse aus. Hinter diesem Trend steht nämlich das Empfinden der Dichter, daß sie in ihren unterschiedlichen Werken durchaus gemeinsame Anliegen verfolgen; und ein zentrales gemeinsames Bedürfnis scheint die Verkündigung des unmittelbar bevorstehenden Weltendes zu sein. Das erkennt man nicht nur an der Tatsache, daß sich bei fast allen Autoren der heterogenen Anthologien Spuren der Apokalypse finden lassen, sondern vor allem auch an den Einleitungstexten der Sammlungen.

¹⁰ Beller: Stoff, Motiv, Thema, S. 32.

¹¹ Jost: Grundbegriffe der Thematologie, S. 29.

¹² Diesen Akzent betonen beispielsweise die meisten der Beiträge zu den beiden Teilbänden: Gattungsinnovation und Motivstruktur (1989 u. 1992). Vgl. auch Wolpers: Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation, S. 175.

¹³ Thomas Anz und Michael Stark: Arten der Publikation. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 419-423; hier S. 419. Einen Überblick über die zeitgenössischen Sammelpublikationen verschaffen Raabe: Zeitschriften und Sammlungen; Dietzel, Hügel: Deutsche literarische Zeitschriften; Index Expressionismus (1972).

Zunächst wird hier fast immer das Bemühen um eine gemeinsame Sache herausgestrichen. Kurt Hiller bemerkte anlässlich der Herausgabe der ersten programmatischen Anthologie der neuen Lyrik bereits 1912: "Und so plant *Der Kondor*, ein Manifest zu sein. Eine Dichter-Sezession; eine rigorose Sammlung radikaler Strophen. Zum erstenmal sollen hier lebende Künstler der Gedichtschreibung, und nur Künstler, vereinigt werden. Mit Proben, die ausreichen, ein Bild zu geben: Künstler einer Generation".¹⁴ Das gleiche Ziel verfolgte die vom Kurt Wolff Verlag von 1913 bis 1921 veröffentlichte Sammelpublikation "Der Jüngste Tag", die schnell zum Vorbild für weitere Schriftenreihen avancierte. Laut Verlagsprospekt vom Herbst 1913 hatte sich diese Reihe zum Ziel gesetzt, "eine Sammlung von kleineren Werken jüngerer Dichter" zu bieten, "die als charakteristisch für unsere Zeit und als zukunftsweisend zu gelten haben. [...] Aus diesen Werken soll das Lebens- und Weltgefühl unserer Zeit strömen, ihre Entzückungen, Schmerzen, Begeisterungen, Reizsamkeit und Kraft."¹⁵ Zum Meilenstein für die literaturwissenschaftliche Bestimmung der Epoche geriet das Vorwort zu der wohl berühmtesten Anthologie des Expressionismus, der "Menschheitsdämmerung". Hier schreibt Kurt Pinthus 1919 über die Intention des Werkes: "Dies Buch nennt sich nicht nur <eine Sammlung>. Es *ist* Sammlung!: Sammlung der Erschütterungen und Leidenschaften, Sammlung von Sehnsucht, Glück und Qual einer Epoche - unserer Epoche. Es ist gesammelte Projektion menschlicher Bewegung aus der Zeit in die Zeit."¹⁶

Daß die gemeinsame Sache inhaltlich mit der Apokalypse zusammenhängt, spiegelt sich meist ebenso in den anvisierten Zielen der Publikationen. Die von Pinthus zusammengestellte Lyrik beispielsweise sei "zum Kampf gegen die Menschheit der zu Ende gehenden Epoche und zur sehnsüchtigen Vorbereitung und Forderung neuer, besserer Menschheit"¹⁷ verfaßt worden. In ähnlicher Weise sieht E. A. Rheinhardt das Gemeinsame des Expressionismus, das er in seiner Anthologie

¹⁴ Kurt Hiller: [Ohne Titel.] - In: Ders. (Hrsg.): *Kondor*, S. 5-7; hier S. 7.

¹⁵ Zitiert nach Raabe: *Zeitschriften und Sammlungen*, S. 172. [Original war mir nicht zugänglich.] Dieses Ziel hatte sich aus der Retrospektive des Herausgebers bei der Neuausgabe im Jahre 1970 erfüllt: Hier "wurde, was man bereits wußte, eindringlich bewiesen: daß die Buchreihe *Der Jüngste Tag* in der Tat ein Ausdruck ihrer Epoche, ein Spiegel der deutschen Literatur in den Jahren zwischen 1910 und 1920 war". ([Schöffler:] *Bemerkungen zur Neuausgabe*. - In: Ders.: *Der Jüngste Tag*, S. 3359-3364; hier S. 3362.) Daß "*Der Jüngste Tag*" in der vorliegenden Untersuchung in die Reihe der Lyrikanthologien gestellt werden kann, legitimiert sich aus seiner eindeutigen Schwerpunktsetzung: "Da das charakteristischste und konzentriertste dichterische Ausdrucksmittel unserer Zeit sich in der Lyrik darstellt, so wird der *Jüngste Tag* vorwiegend lyrische Werke veröffentlichen", las man schon 1913 in dem Verlagsprospekt. (Zitiert nach Raabe: *Zeitschriften und Sammlungen*, S. 172. [Original war mir nicht zugänglich.]

¹⁶ Pinthus: *ZUVOR*, S. 22.

¹⁷ Ebd. S. 23.

"Die Botschaft" als "Gesamtbild unserer menschlichen und dichterischen Haltung"¹⁸ konzentrieren möchte, zum großen Teil in der Teilhabe der Autoren an einer apokalyptischen Zeit gegründet. Deshalb versucht auch er "aufzuzeigen, daß eine Generation nichts zufälliges ist (und gar diese so sehr an die Wende einer Welt gestellte nicht!)"¹⁹ Mangelnde Kohärenz des Stils wurde dem Empfinden der Zeitgenossen nach durch gemeinsam Erlebtes und dadurch ausgelöstes Empfinden kompensiert; und in sehr vielen Fällen glaubte man, den Weltuntergang kollektiv oder individuell zu erleben.

Schon die Einleitungstexte der Gemeinschaftspublikationen kündigen also an, was die Analyse der Gedichttexte beweisen wird, daß nämlich die Vorstellung, sich im Prozeß des Weltuntergangs zu befinden, in der Tat ein zentrales gemeinsames Thema der meisten expressionistischen Lyriker - und keinesfalls nur die Vorliebe weniger populärer Dichter - war, und dieses Thema wurde in den verschiedensten Facetten ausgemalt. Die für die vorliegende Untersuchung ausgewählten Anthologien sollten deshalb ein möglichst weites Feld abstecken und auch inzwischen vergessene Dichter beachten.²⁰ Neben dem Bekanntheits- und Wirkungsgrad²¹ wurde sowohl die geographische²² wie auch die zeitliche²³ Streuung der Sammlungen berücksichtigt. Des weiteren wurden Anthologien aufgenommen, die unter sehr spezifischen Blickwinkeln kompiliert wurden.²⁴ Die Fülle der hieraus

¹⁸ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. XI.

¹⁹ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. VI.

²⁰ Wenn die Zuordnung einzelner Autoren oder Autorinnen zum Expressionismus zweifelhaft erschien - dies betraf Beiträge in Anthologien, die nicht primär unter dem Aspekt 'Expressionismus' zusammengestellt wurden, wie "Antlitz der Zeit" oder "Die Dichter und der Krieg" - so erfolgte die Aufnahme ihrer Gedichte in diesen Motivkatalog nach dem Kriterium, ob sie in den maßgeblichen Verzeichnissen "Index Expressionismus" und "Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus" aufgeführt sind. (Siehe Haas (Hrsg.): Antlitz der Zeit; Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg; Index Expressionismus (1972); Raabe: Autoren und Bücher.)

²¹ Am populärsten sind die "Menschheitsdämmerung" und die Reihe "Der Jüngste Tag". (Siehe Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung; Der Jüngste Tag.)

²² Beispielsweise versammelt "Hirnwelten funkeln" ausschließlich Wiener Autoren oder "Fanale" rheinische Dichter. (Siehe Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln; Fanale.)

²³ Frühe zeitgenössische Anthologien wie der oben erwähnte "Kondor" (1912) und später wie die "Verkündigung" (1921) sind ebenso vertreten wie retrospektive Sammlungen aus West (etwa "Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts" oder "Lyrik des Expressionismus") und Ost ("Expressionismus"). (Siehe Hiller (Hrsg.): Kondor; Kayser (Hrsg.): Verkündigung; Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts; Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus; Reso (Hrsg.): Expressionismus.)

²⁴ Unter dem Kriterium weiblicher Autorschaft "In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod", "Kameraden der Menschheit" als Repräsentant des Aktivismus, "Antlitz der Zeit" als Vertreter der Industriedichtung und "Die Dichter und der Krieg" als Beispiel einer Sammlung von Kriegsgedichten. (Siehe Vollmer (Hrsg.): In roten Schuhen; Rubiner (Hrsg.): Kameraden; Haas (Hrsg.): Antlitz; Anz, Vogl (Hrsg.): Dichter.)

zusammengetragenen apokalyptischen Motive dürfte groß genug sein, um als repräsentativ zu gelten.

Die Zusammenstellung der Motivgruppen kam folgendermaßen zustande: Zum einen finden sich auch in den modernen Untergangsvisionen der Expressionisten vereinzelt noch Motive, die sich klar als Reminiszenz an singuläre traditionelle Vor-Bilder, mithin als deutliche biblische Textzitate, erkennen lassen, wie beispielsweise Bilder der apokalyptischen Reiter oder der Hure Babylon. So muster-gültig apokalyptisch diese Bilder schon auf den ersten Blick sind, so selten kommen sie jedoch vor. Deshalb wurden sie zu einer gemischten Gruppe biblischer Motive zusammengefaßt. Zum anderen gibt es eine Fülle an immer wieder auffal-lenden 'Anzeichen' für das drohende Ende oder die ersehnte Wende der Welt, die zwar auch Parallelen zu den traditionellen Apokalypsen erkennen, sich jedoch nicht auf einzelne berühmte Textstellen festlegen lassen und die überdies häufig eine Verbindung mit späteren Weltendevorstellungen eingegangen sind. Sie kristallisie-ren sich zu regelrechten Motivkomplexen, die - mit einschlägigen Assoziationen gekoppelt - den neuzeitlichen säkularisierten Untergangsvorstellungen Konturen geben. Den größten Raum nehmen Motive der Zerstörung durch Naturkatastrophen, kosmisches Inferno, dämonische Wesen - häufig in Tiergestalt - oder durch Kriegsgeschehen ein. Verstärkend kommen bestimmte optische, zeitliche und aku-stische Elemente sowie spezifische Darstellungen von Bewegung und Raum hinzu, die für apokalyptische Atmosphäre sorgen.

Zu Beginn jeder Motivgruppe werden die Vorbilder angegeben, die eine Klassifikation der ihr zugehörigen Elemente als Spuren der Apokalypse legitimie-ren. Immer gibt es Bezüge zur Bibel. Außerdem kommen vereinzelt auch Elemente aus anderen Vorstellungsbereichen dazu, die in ähnlicher Weise für Weltunter-gangsstimmung sorgen: Einflüsse aus eschatologischen Vorstellungen anderer Re-ligionen und Mythologien,²⁵ allgemeinemenschliche Erfahrungen und Erfahrungs-anlässe der Moderne fließen mit den biblischen Vorbildern zusammen. Diese Mi-schungen sind problemlos als moderne Varianten der Apokalyptik zu bewerten, denn von Anbeginn an ist es ein typischer Grundzug der jüdisch-christlichen Apo-kalyptik, daß sie kompilatorisch Bilder und Symbole aus unterschiedlichsten Tra-ditionszusammenhängen verarbeitet, um so die intendierten Vorstellungen beson-ders intensiv vergegenwärtigen zu können.²⁶ Wichtig im Zusammenhang mit apokalyptischen Bildern in der Literatur späterer Epochen ist "die Feststellung,

²⁵ Für unseren Kulturkreis sind lediglich die zum Teil christlich beeinflusste germanische Völuspá aus den Götterliedern der älteren Edda relevant. Vgl. Martin: Weltuntergang, S. 17-23, sowie den Artikel "Eschatologie" im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 2, Berlin, Leipzig 1929/30, S. 989-998.

²⁶ Vgl. dazu S. 119 der vorl. Arbeit, insbes. Anm. 115.

daß die synkretistischen Bildsymbole in der Apokalypse eine symbolische Bilderwelt *sui generis* formen, deren einzelne Elemente sich von der Bedeutung, die sie im kulturellen Kontext ihres Ursprungs besaßen, mehr oder weniger stark gelöst haben."²⁷ In gleicher Weise bleibt die Apokalyptik während des zweitausendjährigen Traditionsprozesses prädestiniert dafür, alte Bildelemente zu modifizieren oder neue aufzunehmen, sofern das ihren Aussageabsichten entgegenkommt. Dies gilt auch für die expressionistischen Gedichte vom Weltuntergang; deshalb werden gegebenenfalls auch andere als die biblischen Einflüsse zu Beginn der Motivgruppen benannt.

Abschließend sei noch einmal betont, daß der Katalog der Motivgruppen als reine Materialsammlung gedacht ist,²⁸ die zunächst apokalyptische Motive als solche klassifizieren, dann aber vor allem die Quantität der apokalyptischen Versatzstücke und auch die Spannbreite ihrer Modifikationen illustrieren soll. Schließlich wirft das ungewöhnlich massive Auftreten von apokalyptischen Motiven innerhalb der in kürzestem Zeitraum entstandenen Produktionen ein bezeichnendes Licht auf die Endzeitängste der Expressionisten.

5.2. Singuläre biblische Apokalypsemotive

Vereinzelt finden sich in den expressionistischen Gedichten apokalyptische Motive, die als eindeutige Reminiszenzen an singuläre biblische Apokalypsemotive erkannt werden können.²⁹ Dennoch sind diese Textzitate nicht mit einer eindeutigen Denotation versehen, sondern sie dienen den Expressionisten als frei verfügbares Material, das sie einsetzen, um einer als unerträglich empfundenen Situation Ausdruck zu geben. Ermöglicht wird dieses durch die apokalypsotypische Technik der Verrätselung. Ursprünglich auf einen elementaren zeitgeschichtlichen Hintergrund bezogen, boten die populären apokalyptischen Bilder in ihrer Rätselhaftig-

²⁷ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 266f.

²⁸ Interpretationsangebote werden innerhalb des Motivkatalogs nur dann gegeben, wenn sie für das Verständnis bestimmter Motivvarianten relevant sind. Die Quellen für die Textzitate werden durch die Kombination des Autornamens mit einer Ziffer angegeben, die sich über die Siglenliste auf S. 546-558 dieser Untersuchung auflösen läßt. Zeilengrenzen innerhalb der Gedichte sind durch einen Schrägstrich markiert, und die Großschreibung am Zeilenbeginn wurde auch bei Integration des Zitates in den Fließtext, die manchmal inverse Satzstellungen notwendig machte, beibehalten.

²⁹ Die Tatsache, daß diese Bibelzitate selbst in den meisten Fällen auf ältere mythologische Schichten zurückgehen, ist in diesem Zusammenhang irrelevant, da nur das Material der kanonischen Apokalypsen die säkularisierten Varianten beeinflusst hat.

keit schon immer Nahrung für unterschiedlichste Deutungen.³⁰ Erst recht können nach dem jahrhundertelangen Säkularisierungsprozeß der Apokalyptik die modernen Dichter jegliche fundamentale Bedrohungserfahrung in denselben Bildern transportieren, die schon die biblischen Apokalypsen auszeichneten. Die Verwendung dieser Motive muß dabei keineswegs auf einer direkten Bibelrezeption basieren, sondern sie können ebensogut über den breiten literarischen und kunsthistorischen Diskurs übernommen worden sein.

Unerläßlich für die traditionellen Apokalypsen ist die **Figur des Apokalyptikers**, der von Gott die Offenbarung über das, was am Ende geschehen wird, erhält, um sie zu angemessener Zeit an die Unwissenden zu vermitteln. So ist Daniel besonders sensibel für "Gesichte und Träume aller Art"³¹, und es ist seine Aufgabe, die Geheimnisse, welche ihm von Gott geoffenbart wurden, weiterzugeben; ebenso betont die Offenbarung immer wieder, daß Johannes durch die von ihm wahrgenommenen Visionen und Auditionen als Sprachrohr Gottes fungiert.³² Auf den Apokalyptiker bezogene Visionsformeln prägen auch zahlreiche expressionistische Apokalypsen. Man erfährt: "hier sind Gesichte genug!" (Angel 2). So bittet ein Subjekt die Mutter, angesichts des apokalyptischen Krieges keine Tränen zu vergießen, mit den Worten: "Laß sie denen, die vor diesen Gesichtern keine Angst um sich kennen..." (Ferl 1). Häufig verbindet das lyrische Subjekt die von ihm geschilderten Untergangszeichen mit den Formeln "ich sehe" (Tagger 1) respektive "Ich sah" (Goll 8 + Zech 2), oder der Leser erfährt nach dem Muster des Danielbuchs in der dritten Person: "er schaute" (Becher 29), oder es wird ein Schauender präsentiert: "Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts. / In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden / Mit dem Gold seiner Sterne" (Trakl 7). Auch von der Himmelsreise, auf der dem Apokalyptiker ein Gesicht vom Letzten zuteil wird, wird im entsprechenden Verkündigungsduktus berichtet: "O Brüder, höret mich: ich sah ein Bild im Traum; Entflohn den Kammern im getürmten Raum, / In wunderbarer Wandlung vom Gesetz der Zeit / Entbunden - wesenlos - befreit / Durft ich in aufgelöster Demut der Propheten / Vor das Gesicht des Allerletzten treten" (Steinberg 1). Wie in den traditionellen Vorbildern reagiert der

³⁰ Daß diese geradezu diametral entgegengesetzt sein konnten, zeigt ein Blick auf die Auslegungsgeschichte der Apokalypsen. Beispielsweise konnte die protestantische Tradition die Hure Babylon aus der Offenbarung - traditionell das Sinnbild für die gottlose, zum Götzendienst verführende Stadt Rom (vgl. Müller: Offenbarung des Johannes, S. 284-320; Ritt: Offenbarung des Johannes, S. 85-96) - als Katholische Kirche deuten (vgl. Hofmann: Luther und die Johannes-Apokalypse, S.235); und die Exegese bescheinigte dem Danielbuch im Gefolge der historischen Veränderungen statt Subversivität schließlich eine affirmative Funktion (vgl. Ebach: Apokalypse, S. 33-42).

³¹ Dan. 1,17.

³² So z.B. Off. 1,1f., 1,19, 22,6-10.

Apokalyptiker auf das ihm zugänglich gemachte Wissen mit entsprechender Exaltation: Sein "Herz blieb jählings - wie getötet - stehn", und "Von tiefstem Ekel und von Furcht gebannt", versucht er zu fliehen (Steinberg 1). Schließlich ist das neue Wissen belastend; deshalb bittet das Subjekt: "Erschein ein letztes Bild aus dem kleinen Glück [...] dem gräßlich Wissenden" (Weber 4).

In der Regel sind es nur wenige Auserwählte, die sich durch die Seherfunktion auszeichnen, zum Beispiel die auf Erlösung hoffenden "Halbtoten", denen Verbesserung versprochen wird: "sie dürfen sehen. Sie sehen. / Sie sehen", "Die anderen sahen es nicht" (Rubiner 7). Der Auserwählte weiß um seine Sonderposition. Obwohl er mahnt "Wehe, wer nicht sehen wollte!", wundert er sich angesichts der Untergangserscheinungen: "Niemand hatte das Licht gesehen" - "Niemand sah", "Warum sieht niemand das Licht?" (Rubiner 5). Als "Prophet" sieht der Apokalyptiker der Bedrohung entgegen: "Wie weisser Stamm reckt er in harte Winde / Mit Händen sich, die wie Geweihte deuten." (Drey 1) Die Isolation des Apokalyptikers erscheint als Schwanengesang, der das letzte Aufleben des zu Ende gehenden Äons verkörpert: "Was wir wissen, ist schon lange vorgetan. / In trüber Nacht schreit singend der Schwan. / Es hört ihn niemand unter den Menschen" (Otten 5). Kurt Adler greift in einem Untergangsgedicht auf die traditionelle Vorstellung zurück, daß die Welt noch nicht reif sei für die Offenbarung, die bisher nur der Apokalyptiker empfangen hat. Sein Apokalyptiker kündigt eine neue Christusgestalt als den "Erfüllende[n]" an und fügt sofort die Einschränkung hinzu: "(den ich euch noch nicht nenne)" (Adler 3). Doch wenn die auf das Weltende bezogene Mahnung ausgesprochen wird, wird sie nicht unbedingt geglaubt: "Herz! O Herz! Du dennoch Sieger, / Ob ihr spottet, wenn ich mahne" (Kraft 1), tröstet sich dann der Apokalyptiker.

Im Unterschied zu den traditionellen Vorbildern fungiert der Apokalyptiker in den säkularisierten Versionen vom Weltuntergang kaum noch als Sprachrohr Gottes, sondern er ist autonom geworden und kann egozentrisch verkünden:

Erlösung breche schier aus meinem Munde [...] in mir ist immer Mittagshöh und Sternenflug. [...] Und groß aus östlich hergewehten Winden / erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag. / O jüngster Tag, aus himmlischen Gedröhn gewittert, / O Strahl, der feurig durch das Morsche fährt, O Schlag, der jäh des Baales Babelturm zersplittert / Und was verzweifelt gärt, zur Wahrheit klärt [...] (Zech 2)

Selbst wenn die Existenz Gottes noch vorausgesetzt wird, ist der Mensch meistens selber in der Lage, das Ende herbeizuführen: "O Gott, vergib uns, aber wir können deinen starken Arm, deine Irrsinnskraft / Nicht mehr ertragen." Deshalb ruft der Apokalyptiker die Menschen zum Umsturz des alten Äons auf: "Nieder mit der Technik, nieder mit der Maschine! [...] Fluch dir, Zeitalter, glorreich lächerliches, der Maschine". In Erwartung der Wende - "Wann tönt dein Gruß, dein Lied, dein

Glückschoral?" - soll der Untergang beschleunigt werden: "Die wahre Front ruft, der wahre Luftsieg, der heilige Schützengraben, das erlösende Trommelfeuer!" (Otten 4). Der Visionär motiviert jetzt nicht mehr zum Aushalten, sondern er appelliert an die Menschen, über die Bewegungskraft des Schmerzes "die alte, die elende Zeit" zu zerstören (Werfel 6).

Allmachtsvorstellungen, die Apokalypse steuern zu können, werden gehäuft ausgespielt, wenn der Dichter in der Rolle des Apokalyptikers spricht. Schließlich empfanden sich die expressionistischen Künstler als "Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit", deren "Werke [...] in einer nur erst ihnen bekannten Sprache" tönten.³³ Vor allem Johannes R. Becher macht den Dichter in der Rolle des autonomen Apokalyptikers zu einem Hauptthema seiner Gedichte. Vereinzelt tritt der Dichter hier zwar noch als "Knecht" Gottes (Off. 1,1) auf - so wenn er sich "An Gott" wendet: "Du schmeißt die Völker brüllende zusammen. / Abhobelnd mit Blut-Lawinen den Berg der innersten Geschwüre. / Voranschreitend aber labyrinthischen Weg / Tönt immer dir der Dichter" (Becher 10) - doch meistens hat er selber die Macht, die Apokalypse herbeizurufen: "Einst kommen wird der Tag! ... Es ruft ihn der Dichter, / Daß er aus Ursprungs Schächten schneller her euch reise!" (Becher 4). In Hybris gestaltet sich der expressionistische Dichter gottgleich ("ich, Dichter der Leben, schreiender Gott") und schmückt sich mit Christus-Attributen ("Meine Schritte sind heilig, / die Schritte des Dichter, / und auf Wasser sinken sie nicht ein"); so gelangt er nach vollzogenem Weltende triumphreich in die Himmelsstadt: "Der Himmel dreht sich mir wie ein Teppich entgegen, / er verblättert zu Zweigen unter meinen Füßen, / und die Fanfaren des befreiten Jerusalem / stehen als brennende Kugeln den Weg" (Tagger 4). Allmächtig, wie er sich fühlt, bedroht der Dichter sogar Gott mit apokalyptischen Vernichtungs- und Erlösungsattacken und stellt sich deutlich über ihn: "Über Gott und Gottes Thron / Donnern meine Wort=Orkane, / Wirbelt meiner Güte Fahne" (Kraft 1). Er hat die Macht, Gott im Himmelskampf zu besiegen: "Ihr Dichter meiner Zeit [...] Ihr grauseren Himmels Turnier über Gottes Sturz. / Unter den Trümmern des Mondes - Mitten im Urwald der Nacht. / Euer Wort schmelz die kläffenden Höllen ein!" (Becher 7)

Diese religiös überhöhende Stilisierung der eigenen poetischen Existenz wird vor allem von Becher zum sozial engagierten, dann zum politisch-revolutionären Agitationsaufruf benutzt. Der Dichter motiviert zur Vernichtung des Alten - "Laßt uns die Schlagwetter-Atmosphäre verbreiten!" - und konturiert den neuen Äon: "Gegen mein noch unplastisches Gesicht -: / Falten spanne ich. / Die Neue

³³ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 125.

Welt / (-eine solche: die alte, die mystische, die Welt der Qual austilgend-) / Zeichne ich, möglichst korrekt, darin ein". Göttliche Dreifaltigkeit wird ihm zu "Trinität des Werks: Erlebnis, Formulierung, Tat." Er folgert: "Der neue, der heilige Staat / Sei gepredigt [...] Restlos sei er gestalte. / Paradies setzt ein" (Becher 6). In einem anderen Gedicht war der Dichter als apokalyptischer Visionär "hinabgestiegen[,] und er schaute" auf die zahlreichen Anzeichen des Weltuntergangs. Danach erwies er sich als Creator des Neuen Äons: "Nun trieb, was heulend er oft nachts gedichtet, / Heraus - : es scholl: Der Neuen Welt Programm. / Du Himmelreich in grauser Schlacht erreichtet. [...] Er tönt, eine Riesenhorn, den Psalm der Tat. [...] Lang tobte Chaos in des Angesicht. / O neue Welt! An jetzt uns Freiheit bricht!!!" (Becher 29) Nach dem Untergang kommt des Dichters große Stunde: "Verfall hat ausgetrumpft. Man zielt nach Lust. / Nach Wetter-Zorn. [...] Nach blankem Satz. Geschliffenstem Wort. Perioden, / Die magisch platzten. Aufruf. Endlichst -: Tat!" (Becher 13) - hier mischen sich vitalistische Zielvorstellungen mit dem Wunsch nach der Textproduktion, die dem Untergang als eine Facette des neuen Äons nachgelagert ist. Auch Walter Hasenclever stilisiert den "politische[n] Dichter" als die Apokalypse auslösenden Gott, der schließlich den neuen Äon herbeiführt. Nach Gewalt, Aufruhr, und Tumulten Sorge Revolution für den Untergang der alten Zeit der Ausbeutung, so daß die ersehnte Weltenwende eintreten könne:

Von Firmamenten steigt der neue Dichter / Herab zu irdischen und größeren Taten. / In seinem Auge, das den Morgen wittert, / Verliert die Nacht das Chaos der Umhüllung. / Die Muse flieht. Von seinem Geist umzittert / Baut sich die Erde auf und wird Erfüllung. [...] Die Macht zerfällt. Wir werden uns vereinen. [...] Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten. [...] Sein Fuß bedeckt die Leichen der Veruchten. / Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten. / Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden. / Die Flamme seines Wortes wird Musik. / Er wird den großen Bund der Staaten gründen. / Das Recht des Menschentums. Die Republik. (Hasenclever 3)

Manchmal verleiht der Apokalyptiker dem neuen Paradies in den aktivistischen Gedichten auch konkretere Konturen. Der neue Äon kündigt sich dann aus dem "Osten" mit "Licht" an, und es wird gefordert: "Der Dichter streue / Sich schwelend dir entgegen". Der Dichter ist jedoch nicht nur Vorreiter auf dem Weg ins neue Paradies, sondern motiviert auch die anderen, die Wende herbeizuführen: "Der Dichter ruft euch: *hart!*". Er spricht explizit aus, wo das Himmlische Jerusalem, "Das heilige Reich. Das Paradies", zu finden ist: "Der Dichter grüßt dich -: Sowjet-Republik!" (Becher 11).

Die weitverbreiteten pathetischen Gesten des gottgleich stilisierten Dichters in der säkularisierten Apokalyptik bieten sich an für eine Parodie auf die kommerzialisierte Apokalypse der modernen Welt: Gustav Sack läßt den "Dichter" als

Apokalyptiker mit Tassos Worten sprechen: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide", um dann den Schwanengesang deutlicher zu bewerten. Der Feststellung, es "glummt in seinen Klagen [...] wie tiefe Freude, / das Sprachrohr der geplagten Welt zu sein, / ihr Kunder, ihr Erlöser, er allein", ist mit dem ironischen Nachsatz versehen: "doch dieses Sprachrohr löst klingendes Geld" (Sack 1).

Schließlich kann das Motiv des Apokalyptikers auch der Besonderheit der modernen Apokalypse, die erstmals im Expressionismus in breiter Form auftritt, nämlich ihrer negativen Version, angepaßt sein. Der Visionär weit dann, daß dem Untergang keine neue Welt mehr folgen wird: "Ich gestehe es: ich / Habe keine Hoffnung. / Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich / Sehe" (Brecht 1). Angesichts dieser Hoffnungslosigkeit hat es keinen Sinn mehr, das geheime Wissen in paränetischen Reden zu verbreiten. Seine Schilderung der Kriegsoffer beschließt ein lyrisches Subjekt mit dem Selbstvorwurf: "Ich sehe, sehe, bleibe stumm" (Toller 2). In einer besonderen Variante drückt Otten die Rettungslosigkeit gerade in dem Motiv des fehlenden Apokalyptikers oder Propheten aus: "Kein Sehender schwingt sich auf Feuerwagen / Von seiner Erde Bord gen Himmel, Gott zu wecken" (Otten 3).

Vor allem durch Dürers Holzschnittfolge wurde das biblische Bild der vier **apokalyptischen Reiter** (Off. 6,1-8) berühmt,³⁴ das vermutlich auf Sach. 1,8; 6,1-8 zurückgeht und meist als Abfolge von Volkerkrieg, Bürgerkrieg, Hungersnot und Tod bzw. Seuchentod gedeutet wird.³⁵ Durch diese populäre Deutung vermischt sich dieses Bild mit zentralen Endzeitmotiven der synoptischen Apokalypsen, die Kriegswirren, Hungersnöte und Seuchen als den "Anfang der Wehen, die der Endzeit vorangehen"³⁶, ankündigen. Diese den Weltuntergang begleitenden Strafen Gottes fehlen auch beim expressionistischen Finale nicht, und vereinzelt werden sie durch unheimlich wirkende Reitergestalten ausgelöst: Sack läßt die Androhung eines Untergangs, der "rettungslos" ist -"in Kot nach deinem Himmelsritt!" - von drei lyrischen Subjekten aussprechen, die sich selbst als "die Welt: Not, Brot und Brunst" vorstellen. Die Assoziation zu den apokalyptischen Reitern gibt der Dichter schon mit dem Titel vor; er nennt das Gedicht "Die drei Reiter" (Sack 2). Bildmischungen mit den Elementen 'Pferd' und 'Himmel' sind aufgrund des Bekanntheitsgrades des apokalyptischen Reitermotivs prädestiniert dafür, ein Gefühl existentieller Bedrohung zu evozieren. Insbesondere im Kontext weiterer

³⁴ Vgl. Bee: *Apocalipsis cum figuris*, S. 69f.

³⁵ Vgl. Böcher: *Johannesapokalypse*, S. 47-56.

³⁶ Mat. 24; Mark.13; Luk. 21.

apokalyptischer Motive vermitteln sie, sogar wenn sie primär Wetterphänomene umschreiben, den Gedanken des Weltuntergangs:

Am großen, kalten Winterhimmel drohn / Vier Wolken, welche Pferdeschädeln gleichen. (Boldt 2)

Die Pferde bleiben auf dem kahlen Sattel stehen. / Es hat der Schweiß die Tiere wolkenweiß gemacht. [...] Ist das der Tag in alter Blutgewimmelschlacht? / Die Pferde auf dem Sattel wittern nach Westen [...] Nun stehn die weißen Rosse dort, den Tod zu trinken. / Die frohen Wolken spiegeln sich als lila Leichen. / Die Sonne wird in einer Blutpfütze versinken. (Däubler 3)

Am Fliederhimmel zucken gelbe Peitschen, / Und graue Pferde rücken dröhnend an. / Unter dem kalten Tritt ihrer Hufe / Schauern die müden Bäume zusammen [...] Gelb ist die Luft von den mächtigen Ritten, / Durchschwärzt die Erde, durchwühlt [...] (Hardenberg 1)

Dämonische Qualität haben aber nicht nur Himmelsritte³⁷, sondern auch zahlreiche Untergang bringende Reiter auf der Erde, die im Kontext weiterer apokalyptischer Motive erscheinen:

Dunkle Meldereiter galoppieren / mit neuen Mordbefehlen. (Kanehl 3)

Schon Peitschen knallen durch die falben Nächte, / Und Rosse wiehern. Von den dünnen Beinen / Rinnt schon der Schweiß wie Quellen in die Schächte. (Goll 3)

[...] vier Reiter nahen: jeder ist ein Tod ... (Hatvani 1)

Es sprengt durch den dreifach gefallenen Schnee / Noch immer Gott Wahnsinn in knirschendem Weh / Und reitet die Menschheit zu Schanden. (Falke 1)

Gezückte Rhapsodie berittener Schergen / Jagt quer durch Löcher, leer von Pflastersteinen. (Hasenclever 3)

Oft reicht es aus, das Motiv der apokalyptischen Reiter anzudeuten, um einen allumfassenden Untergang zu suggerieren: Wenn "Rot aufspringt, aus Horizonten Reiter steigen / Und der verheißene Sturm in die Gebeine fährt", dann ist das Weltende da (Werfel 8).

Ebenfalls eindeutig ist der biblische Ursprung bei Motiven zu erkennen, die sich auf die vom Blut der Märtyrer trunkene **Hure** auf dem scharlachroten Tier beziehen oder allgemein auf die **Stadt Babylon** als Inkarnation der endzeitlichen Stadt (Off. 17,1-18,24). Plakativ macht Hatvani von dem negativen Ausdruckswert des herausragenden apokalyptischen Einzelbildes der Hure durch deutliche Zitate Gebrauch: "Da kommt ein Flammentier, im Mantel Purpurrot / ein Weib

³⁷ Zum Beispiel auch, wenn über das verwüstete Land "nur die Winde reiten / mit schepperndem Hoi!" (Koch 2).

darauf. Aus tausend Lastern aufgebaut ein Buch; / Die Hure Babilon ruft einen geilen Fluch [...]" (Hatvani 1). Apokalyptischen Anstrich erhält das in der expressionistischen Lyrik häufig im Rahmen der Ästhetik des Häßlichen und des Spiels mit Tabuthemen eingesetzte Motiv der Hure, wenn es mit dem der lasterhaften Stadt oder mit weiteren Motiven des Weltuntergangs zusammen erscheint:

Stadt du der Qual: [...] Der König ist versoffen in der Huren Gosse.
(Becher 23)

Stadt zerwühlt im brennenden Abend schwimmt. [...] Krach in Trümmer Leib verquollener Hure! / Schminke leuchte um in Morgenrot!
(Becher 5)

Berlin ! [...] Orchester der Äonen! [...] Die alten Huren mit den ausgefransten Fressen, / Sie schleichen in den bleichen Morgen, den zer-rauften ... (Becher 4)

Wien weint hin im Ruin. / Wien, du alte, kalte Hure, / Ich kauerte an deines Grabes Mauer, / Da du noch locktest, / Ein mürbes Goderl dieser Welt, / Und hurtig hurtest mit Hurradämonen [...] Ich rufe Weh! über die Stadt [...] (Ehrenstein 21)

Die Popularität dieses Bildes liefert Zündstoff für groteske bis absurde oder parodistische Varianten:

Die Huren schrien in den Kasematten. / Soll nun die Welt wie ein Ballon zerplatzen? (Goll 3)

Häuser im Himmel. -- Dirnentrab. [...] Mägdelein muß heute Hure sein! (Flesch-Brunningen 2)

[...] in Neapel / betuern tausend Kuppler ihre Unschuld, / denn ihrer aller Hure sei gestorben. (Kraus 1)

Auch einzelne Attribute der bibischen Buhlerin können die Assoziationen steuern. So signalisiert vor allem die Koppelung der Farbe Rot mit den Elementen 'Hure' und 'Stadt', daß es sich um die "mit Purpur und Scharlach" (Off. 17,4) Angetane handelt: "Nun funkeln alle Häuser wie die Huren / Fiebern vor Lust, und ihre nackte Scham / Glüht purpurn aus dem Zifferblatt der Uhren" (Wegner 2). "Babels Türme glänzen! / Gemäuer: Purpur-Brut" (Becher 20). An der Stirne des bibischen Prototypen "stand ein Name geschrieben, ein Geheimnis: 'Das grosse Babylon, die Mutter der Buhlerinnen und der Greuel der Erde.'" (Off. 17,5). Diese Requisiten begegnen im expressionistischen Gedicht bei "Frauen im Café": "Ströme von Purpur-Mänteln rascheln in den Gängen da. / Die alten Huren. [...] Gekrönt mit seltnen fremden Namen", stellen sich zur Schau (Becher 9). Den die Offenbarung durchziehenden Kontrast zwischen Babylon und Jerusalem greift Bechers "Die Neue Welt" auf: "Doch in den Städten hausen schöne Huren. / Geschminkt mit Blut die Wangen. Grabwind fegt / Aus deren Poren", wogegen der dritte Teil des Gedichts den lichtgeprägten Äon setzt und verkündet: "Antike

Städte unter Dröhnen knittern. / Melodisch schwingt schon nächstes Paradies" (Becher 29).

Generell ist mit der modernen Lebenswelt die häufig als bedrohlich empfundene Großstadt zu einem bedeutenden Bildspender für apokalyptische Untergangsvisionen geworden; doch direkte Bezüge zu dem biblischen Babylon sind ausgesprochen selten, eher wird die Großstadt unter dem Blickwinkel allgemeiner "dämonisierender Allegorese gesehen"³⁸. Vereinzelt jedoch lassen sich expressionistische Stadtmotive auf das biblische Babylon beziehen, auch ohne daß das Signalwort 'Hure' vergeben wird, denn schon die Bibel erklärt das Bild: "das Weib [...] ist die grosse Stadt, die die Herrschaft über die Könige der Erde hat" (Off. 17,18). Die Übertragung, eine Stadt als Repräsentantin Babylons zu markieren, gelingt, wenn eine Stadt als Inkarnation der Verführung oder als am Ende des Äons im Untergang begriffen geschildert wird. An das schon im Alten Testament als Repräsentantin des Götzendienstes dienende Babylon erinnert Heyms "Gott der Stadt":

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal, / Die großen Städte knien um ihn her. / Der Kirchenglocken ungeheure Zahl / Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer / Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik [...] Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik / Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut. (Heym 3)

Der Dienst am Götzen Mammon verrät die Stadt des alten Äons, "die Kaufleute der Erde sind von ihrer gewaltigen Ueppigkeit reich geworden" (Off. 18,3). Das expressionistische Babylon ist die "stolze Stadt der Gierde! / Ihr Elend und geschmähter Überfluß / Und schwerer Straßen sehr verzerrte Zierde" werden beschrieben (van Hoddiss 4). So schildert auch Wolfenstein "einen Haufen Stadt, / Darin liegt auch am Tage Nacht verborgen"; in den "Taschen" der Bewohner "liegt Eisen eng mit Gold verkrallt, / Der Schlüssel harte Bärte träumen / Vom Schloß der Türen, Reichtum und Gewalt" (Wolfenstein 2). Zech prangert die "Stadt in Eisen" an, wo "Das Kruzifix verschimmelt in den Hureneckeln / Der Kathedrale. Vor dem Altar kniet / Die Jüngerschar des Goldes, und der Engel Mammon sieht / Schlitzäugig scheel auf den Tribut im Weihrauchbecken. / Die Stadt reißt auf den roten Schoß der Gier [...]" (Zech 11). Die endzeitliche Stadt erkennt man überdies daran, daß sich hinter ihrem äußerlichen Glanz moralischer Verfall und Abfall vom Glauben - die "Unzucht", mit der sie die "Könige der Erde" besticht (Off. 18,3) -

³⁸ Silvio Vietta: Großstadterfahrung. - In: Ders. (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 30-33; hier S. 31. Beispiele für den weiteren Einsatz des Stadtmotivs innerhalb der Apokalypsen finden sich vor allem in der Gruppe der dämonischen Motive; siehe S. 234-238 der vorl. Arbeit.

verbirgt: "Die Hafenstadt steht da: behängt mit Glocken / Im oberen Teil. Im unteren mit Flüchen" (Becher 12).

Immer geht das apokalyptische Babylon dem sicheren Untergang entgegen: "Mit Lärm, mit Unrast und dröhnenden Brücken / Erstarb die Stadt der Menschen im Mord" (Wegner 5). Berlin erscheint als dämonisch personifizierte Stadt am Ende des Äons: "Berlin! [...] Orchester der Äonen! Feld der eisernen Schlacht" [...] Europas mattes Herze träuft in deinen Krallen! [...] Der Menschen Schlamm umwoget deine wurmichten Knöchel. [...] O Stadt der Schmerzen in Verzweiflung düsterer Zeit!" (Becher 4). Ein lyrisches Subjekt apostrophiert das untergehende "Wien": "du dümmste Stadt, der Hölle ärgste Schmach" (Haringer 1). Ebenso wie Babylon versenkt wird, erscheint Bechers "Stadt der Qual", "erbaut an des Verfalles Ende", an deren Stirne "Fluch klebt" wie das Sigel auf der Stirn der Hure, "in Höllenschlunde eingeschlossen / Von eherner Gebirge Ring und Festungswalle", und sie wird "einst auf Flammenteller hochgereicht / Zu Gottes Speise" (Becher 23). Statt der im Schlager vor Capri versinkenden Sonne verschwindet in der Parodie die Insel selbst wie das biblische Babylon im Meer: "Signore! rief der Wirt, und subito / sank Capri, hastenichgesehn, ins Meer" (Kraus 1). In ekklektizistischer Mischung spielt Heym gleichzeitig auf Babylon und auf Gomorrha, eine weiteren Stadt, die Gottes Zorn traf, an: "Eine große Stadt versank in gelbem Rauch, / Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch" und vollzieht damit die apokalyptische Vernichtung in Eigenregie, während der Krieg "Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh" (Heym 5).

Bei allem Ekel vor den Degenerationserscheinungen der Großstadt können sich die Expressionisten deren Faszinationskraft indes oft genug nicht entziehen, was bei Becher dazu führt, daß das biblische Motiv pervertiert wird. Aus dem "Frohlocken im Himmel über den Fall Babylons" (Off. 19) wird ein Panegyrykus auf den Moloch Stadt: "Der irdische Dämon Hölle und Feuer schürt ... / Und doch-: singe mein trunkenstes Loblied auf euch ihr großen, ihr rauschenden Städte! / Von euch verdorben. In euch verirrt. Von euch verführt. / Doch sterbend vom Schein himmlischen Lichtes berührt...", ohne daß auf Gnade zu hoffen wäre: "Höret die alte, die ewig Bitte um die lichte, die himmlische Gnade / Verhallen im Strudel der Wasser als Schlummer- und Todeslied!" (Becher 21)

Repräsentanten der himmlischen und der widergöttlichen Mächte durchziehen die traditionellen Apokalypsen und liefern beeindruckende Bilder, die auch die expressionistischen Lyriker offensichtlich zur Aufnahme entsprechender Motive angeregt haben. Eines der bizarrsten Bilder der Johannesoffenbarung ist das der mit Sonne und Mond bekleideten Frau am Himmel, die unter Schmerzen gebiert (Off. 12,1-3), während schon der Drache wartet, um das "Kind zu ver-

schlingen" (Off. 12,4). Auf dieses Motiv verweisen verschiedene Geburtsmetaphern in den expressionistischen Apokalypsen:

Ich sah das Weltall, das gebärend schrie [...] (Goll 3)

Es gebiert die Erde, sie spreizt ihre Bergbeine und gebiert den Rächer /
Den Herkules, den Giganten, den Abgott der Rache! (Otten 4)

Mutterland, / Gebärt Kampffelder, / Wo das Gebein ragt [...] (Ehrenstein 18)

[..] und hohe Häuser gären, / und lange Straßen schrein. / Sie sollen
schwer gebären / und tote Mütter sein. (Kuhlemann 4)

Heym koppelt das Bild der qualvollen Geburt wie die Johannesoffenbarung mit der satanischen Gegenpartei: "In einer Stube voll Finsternissen / Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn. / Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen, / Um den herum die großen Teufel stehn. [...] Ihr Schoß klafft rot und lang / Und blutend reißt er von der Frucht entzwei./ Der Teufel Hälse wachsen wie Giraffen. / Das Kind hat keinen Kopf". Der Schock der Mutter über diese Mißgeburt - "In ihrem Rücken klaffen / Des Schrecks Froschfinger, wenn sie rückwärts fällt" (Heym 2) - erinnert in Steigerung dieses apokalyptischen Szenarios an die Froschdämonen der Johannesapokalypse (Off. 16,13f.).

Auch andere Repräsentanten der Hölle sind in den expressionistischen Untergangsgedichten vertreten. So läßt sich die satanische Trias der Offenbarung erkennen: Die "Unterteufel" von Ares, dem Kriegsgott, herrschen "auf Erden, / Sie heißen Unvernunft und Tollwut" (Ehrenstein 10). Auch der Himmel, der sich über der zivilisierten Menschheit wölbt, wird von satanischen Mächten beherrscht: "Ein Teufelslachen bleckt am blauen Himmel" (van Hoddis 1). Das Subjekt fühlt sich ihnen ausgeliefert: "Uns Gefesselte umringen / Teufel, die uns tierisch zwingen" (Ehrenstein 13) oder rechnet mit ihrem Auftreten: "Vielleicht erscheint inmitten düstrer Feuer / Der Teufel selbst in Gestalt des Schweines" (Lichtenstein 12). Doch es wird auch respektlos gefragt: "Hat nicht den Teufel mit den Schwefeldämpfen / Sich Gott zum Zeitvertreib einst angestellt?" (van Hoddis 6)

Überdies haben der Drache der Offenbarung (Off. 12,4) und das Horn des Ziegenbocks aus dem Buch Daniel (Dan. 8,10) in den expressionistischen Gedichten Spuren hinterlassen. Auch hier fegen ähnliche Ungeheuer die Sterne vom Himmel: "In diesen Nächten wohnt ein Ungeheuer, / Das frißt die Sterne auf, die wir pflücken wollten, / Schwelt in die Himmel seines Atems Feuer" (Roth 3). Dieselbe Funktion kann ein dämonischer Riese übernehmen, der schließlich Gott tötet:

[...] mitten in dem Strom des Todes stand / Ein Riese. Mit entweihter Hand / Riß er von der zerstörten Himmelswand / Die Sterne weg und warf sie in die Flut. / Dann schwang er [...] Ein mächtig Beil. [...] Die

Waffe [...] braust / Tief in den Himmel - [...] Aus dem zerrißnen
Himmel aber schlugen Flammen. [...] Und aus den letzten Finsternissen
/ Schwankte ein Greis - / Aus der zerbrochnen Stirne rann ihm
leuchtend weiß / Ein Strom zum Bart - [...] der zerbrochne Gott [...]
(Steinberg 1)

Das Bild eines dem Drachen ähnelnden Ungeheuers soll das Allvermögen der
"Sprache" in Szene setzen:

Ein wildes Ungetüm mit tausend Zungen, / mit Augen, die wie Feuer-
räder schwingen, / und wehendem Gebläse heißer Lungen / läßt seine
staubigen Riesenflügel klingen [...] Und plötzlich türmt es sich, die Erde
bricht, / die Sterne taumeln unter seinen Nüstern, / es streift des Herrn
ehrwürdig Angesicht. Schäumt, lästert, brüllt auf in wilden Sturm-
registern [...] (Klemm 4)

Das expressionistische Kriegsgedicht macht aus dem Drachenkampf am Himmel
den "Lindwurm Front":

Dann aber spie der Wurm dem Tag ins Auge, / Ein Feuer barst und
schmolz das Fahnen Silber [...] und der Drache schrie. / Von tausend
Nüstern glatten Stahls zerblasen / Entstob der Dunst von den gehürnten
Flanken / Und seine Stimme rollte [...] Zu Häupten der Kolonnen, die
er fraß. [...] Und seine Orgel rief ihn aus zum Baal. [...] Da sammelten
sich stumpfe Prozessionen [...] Und hinter ihnen schlossen sich die
Zähne. (Keller 1)

Der Drache verfolgt die Menschen: "Rotes Gedonner entsetzlich schwillt. /
Drachen, Erde speiend. / Aufgerissener Rachen, die Sonne brüllt" (Becher 27). So
fühlt sich das Subjekt bedroht von "ein[em] Mensch[en] mit aufgehobenem
Kragen, und er [...] spreizt sich, ein Drache, vor mir aus" (Tagger 1). Die Rolle
des Drachen als Widersacher Christi kann auch die vom Menschen geformte Erde
übernehmen: "Den nackten Jesu Christ / hat die Erde im Schauder ihrer Drachen-
haut / hoch auf ein Felsengrat gehoben" (Koch 2). In "Die Nachtgefangenen"
wünscht sich das lyrische Ich: "Wenn rollend kommt himmellang gefahren / Der
Gottheit Drache, [...] Ich will den Blitz in mich!" (Ehrenstein 15). Und ein hell-
sichtiger Apokalyptiker durchschaut die verdorbene Zeit, der er das typische
"wehe" androht: "Und deine Wahrheit ist / Des Drachen Gebrüll nicht" (Werfel 5).

Schließlich wird die Menschheit in den modernen Gedichten auch von Dä-
monenheeren bedroht, die ihre Vorbilder aus der Offenbarung nicht verleugnen
können. Wie dort Heuschreckenheere aus der Unterwelt über die Menschen her-
fallen (Off. 9,3-11), produziert hier die der Zivilisation entgegen- und ausgesetzte
Natur verderbenbringende Dämonen: "Und aus den Sümpfen stieg mit grünbraun
unterwühlten / Augen eine Pest und überspie Tat und Plateau / Und hatte schwarze
Zähne, und diese stanken so / Bei ihrem Biß, daß ihre Opfer schon wie Aas sich
fühlten" (Goll 4). Der Mensch hat die Aufgabe seiner Vernichtung selbst über-

nommen: "kein Stein, / Darunter nicht im Dunkeln das Gebein / Der Mensch=Skorpione dorrt" (Becker 1). Die Pferde der Kriegsheere der Offenbarung töten die Menschen "durch das Feuer und den Rauch und den Schwefel, der aus ihren Mäulern herauskam" (Off. 9,18). Angstzustände des modernen Menschen faßt Zech in ein entsprechendes Bild: "Schon höre ich aus Tiefen krummer Hufe Stampfen, / und wittre Brand, der gelb aus schwarzen Wolken schwärt" (Zech 2), und in apokalyptischer Nacht kommt die Frage auf: "Ist er bedroht vom roten Strahl der Speere / und rohen Panzern? Zieh hier Satans Heere? / Die gelben Flecken, die im Schatten schwimmen, / sind Augen wesenloser großer Pferde" (van Hoddis 5).

Vereinzelt führt der drohende Untergang den Menschen auch in den expressionistischen Gedichten wieder zu Gott. Dieses symbolisieren in einem Gedicht Julius Maria Beckers Anklänge an die vier Cherubim, die ursprünglich als Vertreter des babylonischen Tierkreises die vier Weltecken symbolisierten und in der Johannesoffenbarung Gottes Thron zugeordnet sind (Off. 4,6f.). In der expressionistischen Apokalypse fließen sie im Menschen zusammen (der in der Offenbarung nur einem von ihnen das Antlitz gab): "Wie würgten Adler, Löwe ja und Stier / In uns, o Gott, und knien vor dem Lamm, / Der weißen Wolke, die aus Nacht herfür / Die Sonne deckte am gekreuzten Stamm!" (Becker 1)

Häufiger erscheinen Engel als Vertreter der Himmelsmacht: "Die himmlischen Legionen, / Sie wimmeln aus der Wolken Ritze" (Becher 4). Van Hoddis beispielsweise kontrastiert sie mit dem Bild einer apokalyptisch gezeichneten Stadt: "Durch Wolken pflügen goldne Engelflüge" (van Hoddis 2). In den biblischen Prototypen besiegen die himmlischen Gestalten die satanischen Mächte.³⁹ Deshalb erwarten einzelne Menschen auch in den modernen Apokalypsen von ihnen Hilfe: "Gebete kneten Fraun in dünnen Händen: / Der Herr Gott möge einen Engel senden" (Lichtenstein 17). Doch die Hoffnung auf ihre Hilfe erweist sich meistens als trügerisch, denn die Engel vollziehen die apokalyptische Vernichtung der Welt. "Böse Seuchen, Ängste vor Hungersnöten" werden von einem "Schwarze[n] Engel ins Land" getragen (Stoecklin 1), und "Der Mond blitzt krumm. Ihn schwingt als Beil der Schlächter, / Ein Engel schwarz in blendender Orifeuer Kreis" (Becher 23). Es erfolgt die Bitte an Gott, die Schalenengel der Offenbarung zurückzurufen: "Nimm doch zurück, o Gott, [...] Der Kräfte, Mächte, Engel Siebenzahl, / Die auf uns geußen Schalen wilder Qual" (Becker 1). In den modernen Apokalypsen löst der Mensch den Weltuntergang selber aus, indem er Gott entmachtet: "Jetzt wüten Engel und Teufel und alle Elemente, / Zu Bestien verzaubert, gegen ihn" (Otten 3). Nur selten werden Engel noch zur Errichtung

³⁹ Vgl. Off. 19,11-20,7 und Dan. 12,1.

eines neuen Äons vereinnahmt, beispielsweise wenn sie als Kämpfer für den Kommunismus agieren: "Der Engel steht auf Barrikaden. / Aus dem Tumult der Kanonaden / Schwingt ewigen Friedens Melodie" (Becher 11).

Manchmal sind die Engel selber von der allumfassenden Degeneration erfaßt und können nicht mehr wirksam werden. So durchziehen zwar auffällig viele Engelsingestalten Trakls Gedichte, doch erloschen und verschmutzt, können sie ihre positive Wirkung kaum noch entfalten. Als Zeichen für die Symbiose aus Bedrohung und Schuld erscheint "der schwarze Engel" (Trakl 4) oder auch der "erloschene Engel" (Trakl 19). Daneben begleiten weitere deformierte Engelsingestalten den Weltuntergang:

Und aus schwärzlichen Toren / Treten Engel mit kalten Stirnen hervor
[...] (Trakl 26)

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. (Trakl 17)

Ruft der tote Soldat zum Gebet. / Ein bleicher Engel / Tritt der Sohn
ins leere Haus seiner Väter. (Trakl 7)

Die ganze Welt rollt bergab [...] Verirrte Engel folgten der Spur / des
Heiligen. Erinnerungen stieben / vorbei! (Klemm 6)

Auch die berühmte **Himmelsschlacht**⁴⁰ wird in den expressionistischen Gedichten geschlagen:

Die himmlischen Legionen, / Sie wimmeln aus der Wolken Ritze mit
Geschmetter. (Becher 4)

Aus Wolken tauchen schimmernde Alleen, / Erfüllt von schönen
Wägen, kühnen Reitern. / Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen
scheitern. (Trakl 27)

Der gläsern tiefe, nackte Himmel / klirrt unter dem Schwallen der
Haubitzen, / die brüllend rings am leeren Erdsaum blitzen... (Koch 2)

Europa [...] Nichts als ein schwarzer Knäuel, ein rauher / Krampf der
Erde gegen den Himmel. (Goll 7)

Getragen von dem "Schwanenflügelpaar" eines Engels gerät ein Subjekt in den Kampf am Himmel: "Da fällt mich, den sein Schutzgeist trug, / Ein Nachtgespenst, / ein fledermausgeflügeltes Untier an. / Der Krallen Zwölfzahl - Monde sind's, die aneinanderklirren - Stürzt sich gleich Sicheln in mein trübes Fleisch. / Die Nüstern qualmen stinkendes Gewölk, / Das Maul bespeit mich frech mit Eiter, Schleim und Galle". Das Subjekt erkennt in "grauem Hundsgesicht [...] Die schlankgestreckte Landschaft [s]einer Sünden, Frevel Süchte": "Um mich tobt der Zweikampf" zwischen dem Bösen und dem guten Geist; "Die müde Luft erklingt von hellem

⁴⁰ Vgl. Dan. 10,13f. 20; 12,1; Off. 12,7. Diese Schlacht erscheint ebenso als Götterkampf in der nordischen Mythologie. Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 52-103.

Kampf. / Um die Erstandnen rast die Schlacht entzweiter Mächte" (Becker 3). Der himmlische Endkampf kann im Expressionismus als Luftkampf der Kriegsflugzeuge erscheinen:

Da - ein Meteor sich ab die Bombe löste. [...] Er aber brüllte an den Engel, daß er höre [...] Bald fliegend neben ihm, bald bog er auf. / Verfolgend ihn. Ah, klirrendes Gerenn. / Propelleratem steift ihn, Höllensturm. [...] Dann schrieten sie in wirrester Diskussion / Einander zu. Da schäumt von Bein und Fetzen / Gestrüpp um ihn. Tragflächen schmolzen. / Aufkreischt der Motor. Dessen Brust klafft schon / Entzweigeekreuzt. Es kippt der Apparat / Und saust und bohrt. Und e i n e s Rauches Säule / Steht mitten auf. [...] Jehovas Wächterengel aber rauschend schwebt / Durch Lüfte quer. (Becher 25)

Klar erkennbar kristallisieren sich aus der Masse der apokalyptischen Bilder im Expressionismus auch **Motive des Endgerichts** heraus. Sie erinnern an die biblischen Bilder des allgemeinen Weltgerichts,⁴¹ oft dargestellt als Gerichtsernte,⁴² nach der die Sünder dem Feuersee übergeben werden,⁴³ die wahren Gläubigen aber das ewige Leben erlangen.⁴⁴ Auch in den expressionistischen Gedichten droht der "Tag des Weltgerichts" (Koch 1):

Wachsend ballt sich Gericht [...] (Janstein 1)

Diese Nacht ist dem Gericht gerettet. (Baudisch 1)

Der Tag wirft helles Licht auf Mörder und auf Richter. [...] Wir halten dich fest. [...] Du bist das Gericht. (Huelsenbeck 1)

Dabei kann das Gerichtsurteil als Drohung eingesetzt werden, so wenn das "Weh" gegen "Deutschland, Reich der breigestampften Knechte! / Reich Barbaren, stinkend Blut-Kot-Reich!" ausgesprochen wird: "... anklagt dich die Menschheit vorm Gericht" (Becher 5). Andererseits wird es auch sehnsuchtsvoll als "melodische Spule des Gerichts" (Becher 15) erwartet. "Trost an den Mann" spendet dann der Gedanke an das Gericht: "In das Erwachen des Angesichts / Trete über allen Verfall, / Über Götter und Weiber der rollenden Trommel dröhnender Schall, / Der Tag des Gerichts" (Flesch-Brunningen 3).

Während noch der Krieg tobt ("Draußen verreckte der Heiland eiternd in Stacheldrähten"), kommt der "Henker von Morgen. Richter des jüngsten Gerichts" (Angel 3). Manchmal ist die Richterrolle in traditioneller Weise mit Gott besetzt: "Führ uns, mein Gott, und lehr uns deine / große Gnade [...] In Flammen starrt der

⁴¹ Vgl. Off. 20,11-15; Luk. 21,22f.; Jes. 24,21. 26,21; Dan. 7,9-14. 12,2; Joel 3,12-14; Sach. 14,1-21.

⁴² Vgl. Off. 14,15-20; 19,15; Joel 3,13f.; Jes. 24,13. 27,12.

⁴³ Vgl. Offb. 19,20; 20,10.14; Jes. 30,33; Dan. 7,11.

⁴⁴ Vgl. Off. 21,1-5; 1. Kor. 15; Jes. 25,8. 26,19; Dan. 12,2.

Tag. Die Wunder rasen. / Wir halten dich fest. [...] Du bist unser Halt in unseren Ekstasen. / Die Erde erdröhnt. Du bist das Gericht" (Huelsenbeck 1). Auch wenn in der säkularisierten Version der "Denker" das Signal zur Weltenwende gibt, kann Gott noch chiffrenhaft als Richter genannt werden: "Throne bersten. Gott greift aus den Schlünden. / Throne neu an Ärmster Brust entzündend", und wird aufgefordert: "Gott wende!" (Becher 18). Dann erkennt der Mensch dessen Allmacht zumindest scheinbar an - "Dein Geist des Schwerts nur braust, dein Geist der Härte" (Loerke 7) - und versucht allenfalls, sein Urteil zu beeinflussen: "Ruf an den Greis! Zerschmilz das Eis / Vor seinen Ohren. [...] Er muß sich deinem Donner stellen, / Dem Blizzard kreideweiß. / Und wenn die alten Brunnen wieder quellen, / Aus seinem Mund Gericht -: Sintflut ist nicht genug!" (Zech 1) Die unvorstellbare Allmacht eines göttlichen Richters kann auch in einem abstrakten Bild erscheinen: "Eine Stimme steht im Dunkel wie ein verschleiertes Licht. / An ihren blauen Knien liegt der Blütenbäume Gesicht" (Meinhard 1).

Da es sich bei den meisten der expressionistischen Untergangsgedichten um säkularisierte Apokalypsemodelle handelt, ist Gott als Richter nicht unbedingt notwendig: "Euch alle stürzt der Zeit Gericht [...] Schon steigen an die Sklavenscharen / Und ihre alte Fessel bricht" (Becher 11). Doch der moderne Apokalyptiker geht noch einen Schritt weiter und nimmt den Gedanken Nietzsches auf, daß der Mensch Gott getötet habe. In völliger Pervertierung der biblischen Ordnung setzt er sich selbst als Richter über Gott und inszeniert mit dieser Vorstellung einen Höhepunkt neuzeitlicher Weltuntergangsstimmung. So lautet der Untertitel des Gedichtes "Jüngster Tag" von Ernst Riser: "Ich aber sage euch, nicht Gott richtet die Seelen, / sondern die Seelen werden Gott richten". An den angeklagten Gott wird hier von der "Endvergeltung" die Frage gestellt: "Was bleibst Du stumm vor dem Gericht? / Warum?", bevor Gottes Untergang die Apokalypse auslöst: "Gott stürzt, Gott fällt, / Mit ihm das All. / Aufflammt die Welt [...] Sein Werk zerschellt, / Gerichtet durch / Warum" (Riser 1). Angesichts der im Untergang erstarrten Erde will ein anderes das Subjekt "Gott, den reichen Bettler" bestrafen, "Ihn töten, töten, töten!" (Ehrenstein 5). In eklektizistischer Bilderklitterung erscheint das pervertierte Richtermotiv bei Tagger: "Ich fahre / in euren bettüberzogenen Himmel, / ich reiße die Laken des lieb'n Gottes herunter, / er soll nicht schlafen, wenn ich leide, / und nicht sitzen, wenn ich komm", er soll "zittern vor dem Weltgericht, das hinter / meiner Stirn auffährt - / und wenn meine gebeulte Faust aufschlägt / soll er sich verteidigen, der Angeklagte, der Hauptangeklagte unaussprechlicher Vergehn, / und der Einsame wird Richter sein / über ihn und seine vorgetäuschten Leben" (Tagger 1).

Beim Gerichtsakt geht es um die Aspekte Schuld und Bestrafung; mit Gnade, die Trakl als Ausnahmefall in das Bild "Schweigsam über der Schädelstätte

öffnen sich Gottes goldene Augen" (Trakl 17) projiziert, rechnen die wenigsten der expressionistischen Apokalyptiker. Sie fühlen sich "Euch Richter und uns selbst Geschick" ausgeliefert (Wolf 1) und erwarten Bestrafung von Gott oder einfach nur von einer höheren Macht, die durch einen Gottesbegriff symbolisiert wird:

Hoch auf Wolken türme sich, o Gott, dein nah Gericht! / Wehe Völker recken tausend Arme / Brünstig deinem flammennahen Blitz entgegen, / Gieren Nacht und Tag um Gnade der Zerstörung, / Auszutilgen, was sich selbst mit Gram belud, / Auszurotten, was sich selbst sein Gift gebar, / Auszulöschen, was sein eignes Fleisch geschändet. (Becker 5)

Die Himmelsberge Lavastürze beugen / Im Donnerfall Gerichtes Stimmen Grabeswände. (Otten 2)

Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen. (Trakl 25)

Und keiner möchte / Der Erste sein vor dem Blitz aus der goldenen Wolke, / [...] Jenseits aber ist Stürzen in klaffende Tiefen, / Girlanden aus wirrvoll verschlungenen Körpern / Ranken aus helleren Tiefen ins Dunkel hinab. / Sünder haben die Hände vors schreiende Antlitz geschlagen, / Knie zerbersten, Rücken zerbrechen im schwindelnden Fall. / Loderndes Haar flammt züngelnd dem Feuer entgegen. (Becker 4)

Wie in der Bibel erscheinen als Strafe am "Ende" die "Flammenpein" (Hardekopf 1) und der Sturz in den Abgrund, der jetzt vom Menschen selbst geschaffen sein kann: "Stadt du der Qual: - in Höllenschlunde eingeschlossen" (Becher 23). Am Ende ist die "Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt" (Trakl 13). "Es reckt die Hölle / Mit gräßlichem Gähnen / Ihr Antlitz empor", und die Natur erstirbt "Am höllischen Tor!" (Grafe 1). Ein Synonym für den Schwefelsee ist das Bild der "Höllengänge, wo Entsetzen Odemgift / Aus dickverknäulten Brüdermassen zeugt" (Becker 1). In Kraus' Parodie erscheint der apokalyptische See des Feuers als "Grotte", das berühmte Capri-Attribut: "gelb vom Schwefel eines Fremdenführers / befremdet auf der Stelle sie den Fremden" (Kraus 1).

Neben dem Sturz in die höllische Tiefe ist auch auf die Erde herabregnendes Feuer eine beliebte Strafversion des Jüngsten Gerichts. In "Der Krieg I" übernimmt Heym ein Motiv apokalyptischen Untergangs aus dem Alten Testament:⁴⁵ Ähnlich wie in 1. Mos. 19,24f. der strafende Gott "Schwefel und Feuer auf Sodom und Gomorrha regnen" läßt und "so die Städte und den ganzen Umkreis und alle Bewohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war" vernichtet,

⁴⁵ Parallelen zwischen Heyms apokalyptischen Bildern und den Bildern der alttestamentlichen Propheten zeigte schon Mahlendorf: *Myth of the Evil*. Ausdrücklich betonte sie: "Heym works out the pejorative aspects of allusions to the Judaic-Christian tradition. Where he found that this tradition supplied him with apocalyptic and evocative images he felt no need to alter it" (ebd. S. 192). Vgl. auch Vietta, Kemper: *Expressionismus*, S. 57.

erscheint bei Heym der personifizierte Krieg, "Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht, / [...] Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr, / Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh", die Inkarnation großstädtischer Saturiertheit (Heym 5). Zahlreiche weitere Motive des vom Himmel regnenden Feuers finden sich unter den Motiven des kosmischen Infernos⁴⁶ und in der Gruppe der Motive, die von der Zerstörung des Lebensraums⁴⁷ zeugen.

Die dritte große Strafkategorie wird von Erntemotiven symbolisiert: Wie aus der "Kelter des Zornes Gottes" (Off. 14,19) überschwemmt das Blut der bestraften Menschen das Land:

Der erste Blutstropfen hatte dick und schwarz die Erde erreicht [...] O kleine Erde, [...] Aus deinen Wunden bricht in Blutsäulen der himmlische Zorn. (Rubiner 8)

Meere gekelerten Bluts, die Ströme, die Schaum krönt [...] (Becker 2)

Abendlich blutet das Feld, [...] Rot umblüht euer Blut / Meinen Schlächterarm, / Wie freut mich der Anblick! (Ehrenstein 10)

Wir decken ja mit blutbestrümtem Leib / Das Kraterland der Erde; Blut ist Tau, / Der alle Kelche füllt, aus Keltern träuft. / Geschlecht der Sünde ward zum Tod gehäuft [...] Warum schrieb / Dein Finger eine Sichel nur ans Firmament? / Zulang die Ernte! - Ende ohne End. (Becker 1)

Raffiniert gesteigert erscheint das Erntemotiv, indem gleichzeitig mit dem Strafgericht die Bedeutungsvariante des Gerichts als Mahlzeit angesprochen wird: "Es ist als wolle der Schoß des Meeres [...] sich öffnen und schlingen [...] Die schwarzen Gondeln und bunten Lampione / und lüsternen Menschen, wie ein Gericht." (Henkl 2)

Mit dem Gerichtsmotiv verknüpft ist das Motiv der **Auferstehung**: "Und das Meer gab seine Toten (wieder), und der Tod und das Totenreich gaben ihre Toten (wieder); und sie wurden gerichtet", heißt es in der Johannesapokalypse (Off. 20,13), und dem Buch Daniel läßt sich entnehmen: "Und viele von denen, die schlafen im Erdenstaube, werden erwachen, die einen zu ewigem Leben, die andern zu Schmach, zu ewigem Abscheu" (Dan. 12,2). Diese Beschreibungen regten die Expressionisten zu skurrilen Bildgruppen an:

Da öffnen sich Gezücht und Grab. / Und Hilfe fällt, und Staub schält ab. / O Auferstehung wunderbar. / Ein goldener Helm aufstülpt sich Haar. [...] Der Mensch stand auf. [...] Zur Tat! Zum Glück! (Becher 24)

⁴⁶ Siehe Kap. 5.4. der vorl. Arbeit.

⁴⁷ Siehe Kap. 5.7. der vorl. Arbeit.

Auf den geborstenen Gräbern selbst die Toten / am Hügel sitzen,
atmend, aufgedeckt, / wie Kinder früh am Bettrand, starr, mit rotem,
zerbrochenem Mund, das Antlitz aufgebleckt. (Werfel 4)

Schutt und Straßen öffnen Gräber / Wie am Tag des Weltgerichts!
(Koch 1)

[...] Loggien, posauengeschwängert, [...] Kanäle wie Mäuler öffnen
die Gründe, / Galeeren speien und in Säcken Ertränkte, / Die gleichen
Verpuppten, die auskriechen sollen / Als Riesenschmetterlinge beim
jüngsten Gericht [...] (Henkl 1)

Quandt würdigt die neuen Gedanken der Menschen in einem Auferstehungs-
gedicht: "Wie sich's aus Grab und dunklen Grotten / arbeitend hebt [...] Sie heben
atmend ihr Gesicht, / Kraft gärt in allen ihren Adern. / Und langsam rücken sie die
Quadern, / Bis ihre dumpfe Decke bricht." Doch es handelt sich nicht um die To-
ten, sondern um "die Gedanken, / Die nur in Nacht und Not genährt, / Nun auf-
wärts wirbeln", mit dem Endziel: "Dann feiert in dir, der dich bricht, / Ein neuer
Mensch die Auferstehung" (Quandt 1). Eine groteske Verarbeitung der christlichen
Auferstehungshoffnung liefert Golls Gedicht "Mond": Vom Blut des Mondes und
des Krieges überschwemmt, geht die Erde unter; es "war keine Heil im Himmel
noch auf Erden". In dieser Situation wird der Mond bezichtigt: "Doch da [...] be-
freitest du die Gräber, Säulen barsten, / der Marmor klirrte, Kränze lösten sich. /
Aus deinem Schwelen gläsern stieg ein Christ, / und blau bemalte, blecherne
Marien / erstrahlten mitten in Geranientöpfen." Eine kuriose Schlußwendung er-
folgt in der letzten Apostrophe an den Mond: "O Tänzer, der die Toten all erlöste,
/ indessen wir [...] hinschnarchten und ein Glück verschmähten: / Die Toten lebten
und wir waren tot" (Goll 2) - die Menschen haben die Auferstehung schlichtweg
verschlafen! Neben dieser verpaßten Chance gibt es auch die Variante, daß die
Auferstehung rückgängig gemacht wird, was als Gradmesser für das Grauensvolle
der eigenen Zeit gewertet werden kann: Das Subjekt fordert ausdrücklich: "Nicht
Auferstehung, nein, der letzte Gott / Des All und Nichts, er war, er soll gewesen
sein!" (Anonymus 1). Dieser gewünschte Zustand wird in einem anderen Gedicht
als realisiert beschrieben: "Die Toten meiner Jahrtausende / Sind auferstanden. [...] es wandelte / Leicht die Nähe der Erwachenden. / Im Abend aber entschliefen sie / Plötzlich [...] ihres Atems Stille griff / Nach meinem Herzen" (Weissmann 3).

Ein unerläßliches Requisit für das Gottesgericht ist die **Posaune**; traditio-
nell das Kriegsinstrument Jahwes,⁴⁸ kann sie - ebenso wie Heimdals Blasen auf
dem Gjallarhorn in der Völuspá -⁴⁹ den universalen Weltuntergang herbeirufen.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Psalm 47,6; Sach. 9,14.

⁴⁹ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 116.

⁵⁰ Vgl. Off. 8,2.6-8.10.12; 9,1.13; 11,15; Jes. 27,13.

Schließlich sticht die Posaune in positiver Bedeutung auch als Instrument der Auferstehung hervor.⁵¹ Das Motiv der Gerichts-Posaune - die durch ähnliche Blasinstrumente vertreten sein kann - verbindet mehrere expressionistische Gedichte mit den biblischen Apokalypsen:

Es werden sich die Posaunen des Gerichts erheben. / Aus einer Wolke,
die sich erdwärts neigt, / Ragen die schlanken, zuckenden Rohre [...] Ihr Schall trifft lanzensteil, schwertschlank [...] Schall der Posaunen nimmt sie [Ganze Völker] auf stählernen Rücken [...] (Becker 4)

Nun braust der Himmel als Posaunenmeer, / Triumphtrompeten schnellen drunterher [...] Und golden durch mich donnert jüngster Tag! (Werfel 1)

Dort im Aufgang blasen die Posaunen. / Zeiten stürzen um der Engel Staunen. (Baudisch 1)

Nach Nord, Süd, Ost und West vier Tuben beben. (Werfel 4)

Heulend, tosend tönen die Fanfaren, / Die den Tod der Erde offenbaren [...] Und über allem brausen die Fanfaren, / Den Tod der Erde grell zu offenbaren. (Drey 2)

Posaunen rast ihr einst, o Höllentrichter! (Becher 29)

Terrassen Brudervölker steigen psalmend: / Posaunenchöre ob verworfener Zeit. (Becher 22)

[...] Trompetenmund des gelben Mondes gellt - und taumelnd Erde hängt / Am Rand der Welt, aus Sternenwelt verdrängt. (Wolfenstein 6)

Es tönt der "Schall des Endes, wenn erhobene Posaunen / Aus vier Winden letzten Gang verkünden" (Becker 5). Der apokalyptische Endkampf erfolgt, "Wenn drunten dunkel die Posaunen brausen" (Becker 3), denn "Dunkler Trompetenruf" leitet den Untergang ein (Trakl 8). So ist auch das Bild "Das Wachthorn blies..." als Verkündigung des definitiven Untergangs zu verstehen, denn statt der in diesem Zusammenhang vom Subjekt erwarteten "Heilands Flotte" kommen ein Schiffswrack und eine Wasserleiche heran, die die Frage "Ist Gott nicht tot!?" als eine rein rhetorische entlarven (Becher 12).

Das akustische Signal für den Untergang wird nicht nur erwartet,⁵² sondern in vielen Fällen geradezu herbeigesehnt. Da gibt ein Subjekt seiner Sehnsucht nach einem Untergang, der ihn aus der schlechten Endlosigkeit befreien soll, mit den Worten Ausdruck: "Trompetenstöße vom verfluchten Berge - / Wann sinken Land und Meer in Gott?" (van Hoddis 3). Ein anderes Subjekt wünscht sich: "O möchte doch Aufruhmusik erklingen" (Drey 2), oder es wird der Wunsch ausgesprochen:

⁵¹ Vgl. Matth. 24,31; 1. Kor. 15,51f.; 1. Thess. 4,16.

⁵² Beispielsweise wartet das verfallende Venedig "des furchtbaren Tags," der "posaunengeschwängert" das Ende "beim jüngsten Gericht" bringt (Henkl 1).

"Töne bald" (Becker 5), denn "eh nicht die Gerichts-Posaunen tuten, / Ist nur Verzweiflung, was der Mensch besitzt" (Werfel 10). Metonymisch erhält die Gerichtsposaune die kathartische Funktion der Gesamtapokalypse: "Tritt mit der Posaune des Jüngsten Gerichts / Hervor, o Mensch, aus tobendem Nichts! [...] Vertrau auf Gott: / Daß in der Menschen Mord, Verrat / Einst wieder leuchte die gute Tat" (Hasenclever 2). Aufgrund dieser Symbolqualität der Posaune kann Zech einen Aufruf an die Menschen, die Weltenwende von Gott zu erzwingen, in das Bild "Posaune Wind in deine Säuferkehle" reduzieren (Zech 1). Der Wunsch, das Instrument des Weltgerichts zu hören, kann sich speziell auf die Wende beziehen, die der expressionistische Mensch der Welt bringen sollte: Insbesondere Becher erwartet das Posaunen- als Aufbruchssignal von der geistigen Elite: "Marschbereit versammelt euch ihr Denker! [...] Worte Sätze stemmend sich Fanfaren" (Becher 18).

Doch häufiger, als daß die Posaune als Bild für eine gewaltlose Wende fungiert, verschwimmt das biblische Bild mit der Vorstellung der Kriegstrompete der Menschen:

Wir horchen auf wilder Trompetdonner Stöße / Und wünschten herbei
einen großen Weltkrieg. (Becher 3)

Die Dünen schmettern helle Kriegstrompeten [...] (Goll 3)

Trompeten zucken feurig durch die Wälder. (Rheiner 1)

Die Luft trinkt Knattern von Maschinengewehren. [...] Trompeten
flattern, Fahnen schreien grell [...] (Nowak 2)

Doch kommt ein Krieg. [...] Trompeten kreischen / Dir tief ins Herz.
(Lichtenstein 5)

Rot gellt eine Trompete / wie Dolchstoß ins Herz. (Friedländer 1)

Trompete stößt mir in den Nacken, / gellt Hurras, / die flattern an den
Flügeln des Bataillons. (Vagts 1)

Noch blasen die Trompeten. / Der Erde Bauch bricht Blut.
(Hasenclever 1)

Auch aktivistischer Umsturz erfährt gleiche akustische Untermalung und wird so als apokalyptische Wende gewertet: "Durch das betäubende und stumpfe Hämmern / Des aufgeputzten Wahnsinns tobender Zeit / Zuweilen schon Fanfaren-schreie dämmern .. / Wir wissen uns zum Sturz der Macht bereit!" (Weber 1). Werfel klagt die Zeit an: "Und deine Trompeten, / Und trostlosen Trommeln, / Und Wut deiner Märsche, / Und Brut deines Grauens, / Branden kindisch und tonlos / Ans unerbittliche Blau" (Werfel 5), und Stadler charakterisiert seine aktivistische Vision des Aufbruchs mit den Bildern von "Fanfaren", "Trompetenstöße[n]" und "Tamburmarsch [...] Und herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen" (Stadler 5). Eine solche Bildercollage steigert Becher in "Verfall" zu

einem apokalyptischen Crescendo: "Unter wimmelnder Himmel Flucht / Furchtbarer Laut ertönt: / Pauke. Tube Gedröhn. / Donner. Wildflammiges Licht. / Zimbel. Schlagender Ton. / Trommelgeschrell. Das zerbricht. [...] *Wann erscheinst du, ewiger Tag?* Wann ertönest du, schallendes Horn [...] Rufend die Schläfer her?" (Becher 27); schließlich "hallelujen Explosionen" (Becher 4).

5.3. Naturkatastrophen

Wesentlich variabler als die Motive, die erkennbar auf singuläre Einzelmotive der biblischen Apokalypsen Bezug nehmen, sind die Motive der allumfassenden, das Ende auslösenden Naturkatastrophen, weil sie als empirisch begründbare Ereignisse auch unabhängig von der richtenden Instanz eines Gottes gedacht werden können. Doch darüber hinaus geben die "Apokalypsen aller Religionen und Mythologien [...] ein Rahmenrepertoire von Tieren, Plagen, Bränden, Fluten und anderen Katastrophen vor", deren Fragmente sich in neuzeitlichen diffusen Bedrohungssituationen zu neuen Vorstellungskomplexen zusammensetzen lassen.⁵³ Den Vorhersagen nach wird unser Planet am Ende von fürchterlichen Erdbeben erschüttert,⁵⁴ so daß "die Grundfesten der Erde erbeben. Es zerbricht, zerbirst die Erde, es zerspringt, zersplittert die Erde, es wankt und schwankt die Erde. Hin und her taumelt die Erde wie ein Trunkener und schaukelt wie eine Hängematte"⁵⁵. Zu dem Arsenal der endzeitlichen Naturkatastrophen gehören ferner verheerende Stürme,⁵⁶ Blitz und Donner,⁵⁷ die traditionelle Gottesattribute sind,⁵⁸ und gewaltiger Hagel,⁵⁹ der wie die alttestamentliche Plage⁶⁰ mit Feuer vermischt sein kann und auch mit Blut.⁶¹ Gesteigert wird dieses Gewitterinferno durch Feuer, das - ebenfalls wie im Alten Testament -⁶² zur Vernichtung auf die Erde geschleudert wird.⁶³ Dementsprechend künden verheerende Feuersbrünste vom nahen Welt-

⁵³ Pfeiffer: *Apocalypse: It's Now or Never*, S. 186.

⁵⁴ Vgl. Off. 6,12-14; 8,5; 11,13,19; 16,18; Mark. 13,8; Luk. 21,9.

⁵⁵ Jes. 24,18-20. Vgl. auch Jes. 13,13; 24,1; Joel 3,16; Sach. 14,4f.

⁵⁶ Vgl. Dan. 7,2.

⁵⁷ Vgl. Off. 8,5; 11,19; 16,18.

⁵⁸ Vgl. Off. 4,5.

⁵⁹ Vgl. Off. 11,19 16,21.

⁶⁰ Vgl. 2. Mos. 9, 23-26.

⁶¹ Vgl. Off. 8,7.

⁶² Vgl. 1. Mos. 19,24.

⁶³ Vgl. Off. 8,5; 8,8; 8,10; 20,9.

ende.⁶⁴ Doch das Weltenbrandmotiv, mit dem in Deutschland beispielsweise der Erste Weltkrieg gedeutet wurde,⁶⁵ muß nicht ausschließlich über die Assoziation mit der Macht des jüdisch-christlichen Gottes evoziert werden,⁶⁶ sondern es kann ebenso an der Völuspá orientiert sein, in der Surtr das alles vernichtende Weltenfeuer entfacht.⁶⁷ Allerdings wird der Einfluß der nordgermanischen Mythen vor allem über Wagners "Götterdämmerung" gewirkt haben.⁶⁸ Außerhalb der biblischen Apokalyptik kann es überdies eine sintflutartige Überschwemmung sein, die das Ende bringt - zum Beispiel, wenn sich in der Völuspá die Midgardschlange in dem Weltmeer bewegt -⁶⁹ oder der Fimbulwinter, eines der großen Ereignisse der nordischen Eschatologie,⁷⁰ dem die im Expressionismus zentrale Erstarrungs-metaphorik korrespondiert.

Die Neigung der Apokalyptik, den Untergang sehr häufig in Bilder von Naturgewalten zu kleiden, bleibt auch in den expressionistischen Apokalypsen bestehen. Doch hier speisen sich die Motive nicht nur aus einer direkten Rezeption der biblischen Quellen, sondern ihre Verwendung unterliegt zusätzlich anderen Einflüssen. Säkularisierte literarische oder kunsthistorische Apokalypsedarstellungen mögen die Präsenz der Naturkatastrophenmotive ebenso mitgeformt haben wie weitverbreitete Vorstellungen des Aberglaubens⁷¹. Daneben könnte das Material dieser Bilder von populären wissenschaftlichen Theorien beeinflußt sein, wie zum Beispiel der Katastrophentheorie Cuviers, nach der die Lebewesen periodisch durch universale Katastrophen vernichtet und danach neu erschaffen worden sein sollen.⁷² Doch in erster Linie spielt die menschliche Erfahrung eine Rolle. Es ist unbestreitbar, daß Bilder von Naturkatastrophen auch durch die Erinnerung an eigenes Erleben evoziert werden oder durch die Erinnerung an Nachrichten von Katastrophen.⁷³ Schon die Naturkatastrophen in den traditionellen Apokalypsen

⁶⁴ Eine ganz anders in der Empirie verankerte Grundlage haben diese Motive in den Weltendevorstellungen von Völkern des Äquatorialbereichs. Vgl. dazu Olrik: Ragnarök, S. 43-46; 368-398; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 157.

⁶⁵ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 268f.

⁶⁶ Wie zum Beispiel in Jes. 26,11; Dan. 7,9f.; Joel 2,3.

⁶⁷ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 43.

⁶⁸ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 268f.

⁶⁹ Vgl. Martin: Weltuntergang, S. 18.

⁷⁰ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 15-22.

⁷¹ So verzeichnet das Handbuch des deutschen Aberglaubens verschiedenste Elementar-katastrophen als Vorzeichen des drohenden Endes. Siehe Artikel "Jüngster Tag". - In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 4, Sp. 859-884.

⁷² Vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 3f., 76; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 156f., 197-211.

⁷³ Die Erfahrungen zerstörerischer Naturerscheinungen, die den Weltendemotiven zu-grundeliegen, hat Olrik für das nordische Ragnarök zusammengefaßt. Siehe Olrik:

sind vermutlich durch entsprechende Erfahrungen motiviert.⁷⁴ Bis in unsere Zeit können Naturphänomene für apokalyptische Stimmungen sorgen, und das Zeitungswesen führte schon zur Zeit der Expressionisten die Dimensionen auch weit entfernt geschehener Naturkatastrophen vor Augen. Man geht beispielsweise davon aus, daß Ludwig Meidners Gemäldereihe "Apokalyptische Landschaften" durch das Erdbeben von San Francisco (1906) oder das von Messina (1908) inspiriert wurde.⁷⁵ Gerade die in den meisten Apokalypsen dominierenden Bilder von Naturkatastrophen können also aus allgemeinemenschlichen Urängsten heraus evokiert werden, die aus dem kreatürlichen Verhaftetsein des Menschen mit dem ihn umgebenden Lebensraum erwachsen; und katastrophische Erfahrungen aus dem Bereich der Natur liefern - zusammen mit den biblischen Assoziationen - reichlich Material für den bildhaften Ausdruck gegenwärtiger Zukunftserfahrung.⁷⁶

Unter den Motiven der allumfassenden Naturkatastrophen, die den Weltuntergang ankündigen und durchführen, dominieren die **Motive des Sturms**. "Der Sturm ist da" (van Hoddis 7), "der verheißene Sturm" (Werfel 8), der "Sturm, / Der über dieses welkende Land fährt" (Gregor 1). Es ist der "Sturm", der weht, "wenn die Zeiten untergehn" (Hasenclever 2). Selten dient der apokalyptische Sturm lediglich als Kulisse für einen sanften Untergang,⁷⁷ eher ist er selbst die aktive Zerstörungskraft, die das Debakel bewirkt: "Die wilden Stürme sausen" (Barthel 1). "Ein starker Wind sprang empor. / Öffnet des eisernen Himmels blutende Tore" (van Hoddis 2). Lichtenstein läßt einen apokalyptischen Visionär die tödliche Wirkung des Windes prophezeien: "Einmal kommt - ich habe Zeichen - / Sterbesturm aus fernem Norden [...] Sturmtod hebt die Klauentatzen" (Lichtenstein 10). Diese bekannte Funktion des Sturms, den Zusammenbruch auszulösen oder zumindest zu begleiten, sorgt dafür, daß eine Zeile wie "Ein großer Wind ist aufgestanden in der Nacht" ausreicht, um am Anfang eines Gedichts eine apokalyptische Atmosphäre herzustellen; das Subjekt warnt entsprechend dieser Bedrohung: "Mensch, Mensch, steht auf! Draußen ist Wind! / Erde stürzt sausend anderer Erden zu" (Rheinhardt 4).

Ragnarök, S. 399-420. Vgl. auch Reitzenstein: Weltuntergangsvorstellungen; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 157f.

⁷⁴ Insbesondere die als traumatisch erfahrenen Erdbeben und Vulkanausbrüche haben immer wieder die Vorstellung eines allgemeinen Weltuntergangs hervorgerufen. Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 399.

⁷⁵ Vgl. Gassen: apokalyptische Landschaft; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 271.

⁷⁶ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 144.

⁷⁷ Beispielsweise wenn es heißt "Wind weint, Regen weint" (Otten 5) oder, als Bild des Untergangs in gottloser Zeit, "Immer tönt / An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind" (Trakl 3) oder wenn der Totentanz der "Dohlen" auf den "Gräbern unterm Sturm" stattfindet (Heym 6).

Entsprechend bedrohlich wirken im Kontext des Untergangsgedichts sogar kurze oder relativ harmlose Varianten des Sturmmotivs, wie beispielsweise:

Wälderwinde blaken. (Lichtenstein 17)

Der Wind singt im Abendrauh [...] Nur ein Windstoß / wacht.
(Klabund 1)

Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist [...] (Trakl 16)

Und Pole stürmten wütend, sich zu gatten. (Goll 3)

Den ganzen Tag schwer stürmte die Erde. Luft brach furchtbar
zusammen [...] (Ferl 1)

Doch im dunklen Glanz der Wälder [...] Streicht der Wind der Ferne,
[...] Du! brüllt ein kalter Hagelwind [...] (Otten 4)

Doch es gibt auch genügend ausführliche Varianten dieses Motivs, in denen der Sturm, mit böswilligem Eigenleben ausgestattet, ausschließlich destruktive Absichten zu verfolgen scheint. Der Winde Brut pfeift in den hellen Eichen", und die das Neujahr Feiernden im Schloß, die "Apostel", sind "Umstellt vom Sturm, der auf den Dächern tost" (Boldt 2). "Aber wir Winde, lange geduckt, gepreßt / wie ein Wurm, / sprengen die Fesseln in Stücke / und schreiten wie Mörder fest. [...] Wir müssen uns sputen / und in die Straßen Ströme bluten" (Zech 8), lautet das Programm, das in verschiedener Weise ausgeführt wird:

Ein böser Wind sich auf die Landschaft hängt. (Zech 13)

Winde stürzen sich mit Stickigem aus den erwürgten Gärten. / Fenster
um sich auf und speien alten Geruch wohnenden Hingangs.
(Rheinhardt 3)

Das Rohr der Seen saust. Der Winde Pfad / Durchwühlte es [...] Der
Nordsturm steht im Feld wie ein Soldat / Und wirbelt laut auf seinem
Trommelfell. (Heym 4)

Manchmal ist der dämonisch personifizierte Sturm Requisite des allgemeinen Verfalls:

[...] laut weint der Wind ums Haus. [...] Der Sturm johlt durch die
Gänge / Und wirft die Türen auf. (Quartner 1)

So schmerzhaft hat der Wind noch nie geweint, / Wenn er an uns're
abendlichen Fenster fällt. / Es ist, als trüge er in seinem Weh'n / Das
Weinen aller Mütter dieser Welt. (Wiedmer 1)

Ein Wind singt wie zersprungener Kehlen Geigen. (Förste 3)

Der Herbstwind gräbt / mit hohlen Händen in sein Grab sich wieder.
(Herrmann-Neisse 3)

Häufig werden die Auswirkungen der Zerstörungskraft des Windes deziert beschrieben; dann wird besonders deutlich, daß es sich bei dem Wind nicht um ein amoenes Naturmotiv handelt. Prägnant bezeichnet ist seine Qualität in dem

Bild "Wüstes Gewirr der vier Wirbelwinde über Wut-Wassern" (Ehrenstein 7), das sein Vorbild in den vier Winden hat, welche die sechste Posaune der Offenbarung auf den Plan ruft.⁷⁸ Meistens ist die Stadt von den Verheerungen dieser Naturkatastrophe betroffen, was Becher zum Thema seines Untergangsgedichts "Sturm" macht: "Der Sturm frißt durch die Nacht. Kaputt / Der brüchige Mensch. Die Stadt in Schutt. / Der Sturm frißt durch die Nacht. [...] Taifun zerbeult sich. [...] Sturm frißt" (Becher 24). "Ein Sturm zerschmeißt der Bösen morschen Damm" (Becher 29). Beim Untergang der Fabriken wird aus dem endzeitlichen Sturm "Sauseluft um eiligen Ölgestank" (Rubiner 7). Mit "Harsch heult der Wind um steile Fördertürme [...] In den Gestängen bleibt der Nordwind stehn" kreiert Haas ein Bild, das ins Grotteske kippt: "Der Nordwind will nun länger nicht mehr hängen: Entsetzt kriecht er hinaus aus den Gestängen / Und fällt auf ferne mond-gemähte Wiesen" (Haas 1).

Schließlich wird auch der Mensch ein Opfer des Sturms: "Des Winters Sturm riß uns aus wohlichtem Verstecke" (Becher 4). "Der Wind schoß über die Menschen, sie trieben scheppernd nach Geld" (Rubiner 6). Es droht der Absturz: "Wir stehen vorgebeugt an steiler Küste. / Wir müssen uns durch Nachtorkane drehn" (Weber 1). Otten schildert "in Not des Sturmes auf Salzwogen umhergekugelte / kotzende erstarrende Matrosen. / Denen die Sterne zwischen die steifen Lider geklemmt wurden / und der Mond in der Kehle würgt" (Otten 6). Doch auch verweste Leiber sind "Nachtsturm- und meerverscharrt" (Becher 27), und "Über gekrümmten Wurm / Des Leichenzugs fegt Sturm hin als Choral: Seele dies lässest du nun" (Wied 1). Der Sturm macht auch den kleinsten Hoffnungsschimmer auf eine bessere Welt zunichte: "Wohl wacht manchmal / Ein Knabe auf / Und findet die blaue Blume - Aber der rauhe Wind / Wirft ihn die Klippe herab" (Kasack 2).

Manchmal steigert sich der Wind zum apokalyptischen Feuersturm: "Ein zorniger Sturm beruft das himmlische Orchester, / Das stöhnet auf mit Flammenschrei und Donners Glocken" (Becher 23). "Ein Wind brennt" (Buschbeck 1), "Wind, der atemgleich um Flammen loht" (Brod 1), und "der Winde Glühn" bringt Verderben (Wegner 3). Der "Feuerwind" (Becher 27) entflammt den Tod, deshalb kann Abendrot bedrohlich wirken: "Gewaltig ängstet / Schaurige Abendröte / Im Sturmgewölk" (Trakl 1). "Die Wälder rauschen wie ein Feuermeer" (Heym 15), und "Die zerflackenden Bäume mit Trauer zu schwärzen, / Brauste ein Sturm" (Heym 13). "Fernen sind in Flammen. / Die Winde zucken" (Lichtenstein 14). In plakativer Form begegnet das Weltenbrandmotiv bei Lichtenstein, der ein Weltuntergangsgedicht "Der Sturm" betitelt und es mit dem Bild beginnen läßt: "Im

⁷⁸ Vgl. Off. 7,1; 9,13.

Windbrand steht die Welt. [...] Halloh, der Sturm, der große Sturm ist da" (Lichtenstein 16).

In entgegengesetzter Bedeutung, aber mit ebenso tödlicher Konsequenz, wird der Sturm mit Bildern von Finsternis und Winter gekoppelt. Der Wind verbündet sich mit der Dunkelheit:

Das Abendgold ist eine Fahne, / Die von den Winden schon erbeutet wird. (Boldt 6)

Kurz ist das Licht, das Stürme jetzt verdecken. (Heym 15)

Aber nimmermehr wird die Landschaft klar, / ein Schleier trübt den himmlischen Kristall [...] unrein ist der Wind [...] (Sonnenschein 1)

Stürme gehn in dunklen Tagen [...] (Koch 1)

Die Schwärze hat ein wilder Wind gebraut. (Schnack 1)

Die Winde schlagen / Dir schwarze Fratzen in den tiefsten Traum. (von Hoddis 1)

Der Fuchtelwind der Angst ist irr hereingeschlagen [...] Nur schwarze Last, / Windflut der Nacht [...] (Loerke 4)

Schließlich bringt der Sturm die apokalyptische Nacht über die Welt: Das Motiv "Stiemen. / Der Wind stürzt hin, springt auf in wüstem Irren" steigert sich zu der Formel "Schon Nacht. Nichts mehr als Sturm" (Loerke 1).

Die Zeit des düster und stürmisch endenden Tages oder gar Jahres bringt vernichtende Kälte mit sich: "Eisige Winde im Dunkel greinen" (Trakl 18), "Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind" (Trakl 24), und "In die Winterkälte, in der die Nächte weinen und ächzen, / jagt mich ein Sturm" (Nowak 1). "Den wilden Orgeln des Wintersturms / gleicht des Volkes finstren Zorn, / die purpurne Woge der Schlacht, / entlaubter Sterne" (Trakl 15). Wieder ist es der Kontext des Gedichts, der in Einzelfällen aus dem konventionellen Naturmotiv ein Anzeichen der Apokalypse macht: So wird eine subjektiv empfundene Untergangsstimmung eingeleitet mit der temporalen Bestimmung "während dieser Nordwind bles / Und unsre Stadt zum Norden machte" (Viertel 1). Diese Naturmetapher erhält ihre apokalyptische Färbung erst durch ihr Umfeld, denn in diesem Text sind auch andere Requisiten des Weltuntergangs - Verlöschen der Gestirne, Todeswünsche, andauernde Nacht, degenerierte, erstarrte Menschen, Erstarrung der negativ empfundenen Zeit - vorhanden, die dem kalten Wind die Bedeutungsnuance allumfassender Vernichtungsqualität zukommen lassen.

Die kraftstrotzende Vernichtungsgewalt des Sturms kann metaphorisch auf jeden Bereich übertragen werden: Es braust der "Sturm auf Eisenschienen" (Klemm 7). "Ein fremder Wind riß an Vergangenheiten." (Adler 2) Die Sprache erscheint als endzeitliches "Ungetüm mit [...] wehendem Gebläse heißer Lungen", das "brüllt auf in wilden Sturmregistern" (Klemm 4). Die Kraft des Sturms, das

Alte zu vernichten, wird metonymisch dem Dichter "Dostojewski" zugeschrieben: Der apokalyptischen Einleitung "Es donnert Wind. Gewaltige Bahnen ziehen. / Denn deine Flächen, Erde, sind durchbraust" folgt die Auflösung "Stern der Legende: Der Gewalt-Gedanke / Verfärbt im Blitz-Sturm Deiner Ewigen Schrift" (Becher 8). Im Kriegsgedicht ist es "Der Tod von Polen", der "kam knisternd [...] in dem gestäubten Winde der Geschosse", worauf "alle Bajonette klirren ans Gewehr: zum Sturm" (Vagts 1). "Todwind fließt im Mordhirn der Barbaren" (Becher 18), und "Wie Sturm bewußtlos schmettern unsre Kehlen / Einander hin mit finsternen Befehlen." (Wolfenstein 6)

Auch der Todessturm muß beim Weltende letztlich aufhören: "Wind schrie aus und Sonne brannte leer" (Rheinhardt 1), "Zerbrochen liegt der letzte Wind [...] Wie hin ist Sinn und Blick wie blind. / O stirb" (Angel 1); übrig bleibt allenfalls "Sturmsatter Berg" im "Kriegsland" (Ehrenstein 11). Die vom Sturm hinterlassene Zerstörung schafft jedoch auch Raum Neues, und deshalb ist der Sturm für die Expressionisten ein willkommenes Symbol. Sie forcieren seine apokalyptische Reinigungskraft, die über die träge Zeit des Vorkriegs hereinbrechen solle, indem sie das führende Publikationsorgan, die von Herwarth Walden herausgegebene Zeitschrift, auch in Assoziation an die Stürmer und Dränger, "Der Sturm" betiteln.⁷⁹ Ebenso wird in zahlreichen Gedichten ein apokalyptischer Sturm herbeigewünscht, der die festgefahrene Ordnung durcheinanderwirbeln möge. Ein Subjekt will aus der saturierten Ereignislosigkeit des Sommerurlaubs ausbrechen, indem es inbrünstig wünscht: "Wär doch ein Wind ... zerriß mit Eisenklauen / Die sanfte Welt. Das würde mich ergetzen. / Wär doch ein Sturm ... der müßt den schönen blauen / Ewigen Himmel tausendfach zerfetzen" (Lichtenstein 14). Der jüngste Tag wird herbeigesehnt: "Es muß ein steppenheißer Wirbel kommen, / Der zischend in die trägen Straßen stößt! / Daß Männer sich besinnen [...] Und Häuser stürzen" (Weber 2), und die degenerierte Stadt erzeugt den Wunsch: "o bräche Sturm / Der Habgier Pfeiler um, der Roheit Turm" (Wolfenstein 4).

Der Sturm wird begleitet von **apokalyptischen Gewittern**. Dieses Motiv kann beeindruckende Wirkung erzielen, weil Gewitterbilder zugleich eine optische und eine akustische Ebene ansprechen und weil das Gewitter auch nach der tatsächlichen Erfahrung der Menschen über eine gefährliche Zerstörungskraft verfügt. Zunächst begegnen im expressionistischen Gedicht vom Weltuntergang Blitz und Donner, die in den biblischen Apokalypsen auch Gottesrequisiten sind:

Aufpfeifend riß / Ein gelber Blitz die Finsternis / Entzwei. (Steinberg 1)

⁷⁹ Vgl. [Hans von Weber:] Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 423f.

[...] schwarzer Regen der Länder Stirnrund verdüstert, / während wie Schlange ein Blitz voll feurigen Knisterns / quer der Himmel totes Gebirge durchrennt. (Becher 26)

Und als die Horizonte Dunkel schöpfen, / Wirft sich der Blitz heraus, der blanke Aal. (Boldt 4)

Orangewolken mit zitterndem Bauch, / Die nachts den Flächenblitz gebären sollen. (Boldt 5)

Die Wetterfahne schreit im gelben Blitz, / Gewitter stürmen ihren Feuersitz. (Schnack 1)

Blitze können in modernen Untergangsvisionen auch menschliche Erfindungen bezeichnen: Verursacher von "Feuerschein" sind "Rasende Automobile" (Becher 21). Otten kombiniert: "Gelb Paragaphenblitze schneiden Horizonte / Kommandodonner der Kanonen Wolken rollt" (Otten 2). Anders kann der Blitz auch die subjektive Apokalypse eines Geisteskranken verdeutlichen: "Da fuhr ein greller Strahl durch sein Gehirn. Es gellte" (Becher 14), und "Zackige Blitze erhellen die Schläfe" (Trakl 1). Immer ist der Blitz in apokalyptischen Texten ein Zeichen der Strafe und des Untergangs. Die Menschen auf der ins Weltall fortgeschleuderten Erde fühlen "den Blitz im Wolkenflore / Langsam fallen" (Brod 2), "Und lästernd in den grellen Blitzen / Steht Luzifer, der Kanonier" (Barthel 1). Deshalb kann auch der Wunsch, daß die verdorbene Menschheit untergehen möge, in dem Bild "Blitz spreng der Brust verquollenen Fels!" konzentriert erscheinen (Becher 20), und der Aufruf an die "*Kameraden der Erde*", die Wende herbeizuführen, verweist auf die Hilfestellung durch apokalyptisches Gewitter: "elektrischer Faden / Zieht hilfsbreit zuckend durchs All" (Wolfenstein 2). Ebenso appelliert das Subjekt an die Vernichtungskraft des Gewitters, wenn es wünscht: "Wind des göttlichen Frühlings, Säure werde den Wehn, gerbe, beiße die zwanzig Felle um unsere Seele. / Sonnenstrahl sei Blitz, er ist Blitz, zündend! / Niederprassele auf Pflaster den Kadaver der vergaß!" (Otten 4).

Auf akustischem Wege erschreckt das Gewitter mit Donnerrollen, das Macht und zur Vernichtung fähige Gewalt symbolisiert: "Donner rast" als Anzeichen des drohenden Untergangs (Becher 2). Wie Gottes Stimme werden des Propheten "Donner weitertönen" in der Endzeit (Drey 1). In der säkularisierten Apokalypse können ebenso Errungenschaften der Zivilisation das endzeitliche Donnern erzeugen. So lautet eine Impression von der Schlacht: "Rings reißt elektrisches Krachen / Und wimmernd bricht alles entzwei" (Lichtenstein 18). Die "Zeit" des Endes fährt hin "Auf einem Sturm von falschen Worten, / Umkränzt von leerem Donner das Haupt" und erfährt die apokalyptische Drohung: "Dir aber wehe, / Stampfende Zeit! / Wehe dem scheußlichen Gewitter / Der eitlen Rede!" (Werfel 5).

Es kann auch der Oberbegriff 'Gewitter' genannt werden, um furchterregende Assoziationen von zerstörerischem Blitz und Donner zu gewinnen:

Es rascheln gewitternd Horizonte fahlgelb. (Becher 3)

Gewitter stürzen. (Lichtenstein 17)

Nacht und Gewitter mischen sich groß [...] (Picard 1)

Gewitternd fährt der Mond nun aus der Wolkenhaube. (Zech 7)

Durch das Gewitter kann der Zeitpunkt des Weltuntergangs definitiv markiert sein: "O jüngster Tag, aus himmlischem Gedröhn gewittert, / O Strahl, der feurig durch das Morsche fährt, O Schlag, der jäh des Baales Babelturm zersplittert" (Zech 2), lautet eine Apostrophe an die Apokalypse. An anderer Stelle wird Gott, der die Apokalypse angedroht hatte, beschrieben: "Brütend über der Wolken / Eingegrabene Drohung / Vergaß er die Tat. / Die Zeit griff den Blitz / Den Geraubten der großen Hand / Blind", worauf die Vernichtungsaufgabe der Naturgewalt zugesprochen wird: "Ihr Gewitter der Erde, / Mit willigen Drohnen / Ruft ihr zur Nacht" (Buschbeck 1).

Letztlich entbehrt das Inferno am Himmel jedoch nicht einer gewissen Faszinationskraft, wovon beeindruckende Bildergruppen zeugen:

Klirrend stößt der Wind in Scheiben [...] Blitze grelle Wolken treiben [...] Feuerreiter sprengt vom Hügel / Und zerschellt im Tann zu Flammen. (Trakl 5)

Ein ungestümes Sausen / Sticht fassungslosen Raum [...] Schlug Blattwald zu Schaum. / Weiß hagelt Himmelhöllentausendschlit. / Alpschwer zornbrüllt Urdonner [...] Fern fährt Gelbaderblitz, / Bis sich, unmenschlich irres Töten! / In Feuerflammennöten / Zu Fackeln Bäume röten. (Ehrenstein 8)

Und durch die Nacht frißt Regen grau. / Und Hölle tobt um Turm und Bau. / Wie Geißel zuckt der Regen. [...] Taifun zerbeult sich. Blitz und Gift! / Und Donner bellen. (Becher 24)

In zahllosen Publikationen der Zeit um den Ersten Weltkrieg dient die Gewittermetapher dazu, die Atmosphäre in Deutschland zu umschreiben oder den "Krieg als scharfe Kur und Entsühnung", als "das gewaltige Gewitter, das die Luft reinigt"⁸⁰ zu legitimieren. So auch in einigen apokalyptischen Gedichten: Die Stimmung am Vorabend des Untergangs wird als "gewittrig schon, zum Absturz und zum Aufstieg schon bereit" (Leonhard 5) beschrieben. "Mordgewitter rasselnd aus Südosten her", und "*Deutschland*, einer Bestie Bauch" wird aufgefordert, weiter zu quälen "Bis erstickest du im Donnerknall, in deiner Blitzesbrände Pfuhl und Rauch" (Becher 5). Plakativ bringt Klambund die fatalen Folgen des Krieges auf

⁸⁰ Busse: Einleitung, S. IX.

den Punkt: "Der Himmel donnert, Wolke kracht / Ein Blitz knallt nieder durch die Nacht / Und schmeisst die Welt in Scherben" (Klabund 2).

Apokalyptischer **Regen** drückt Lebensfeindlichkeit und Destruktivität aus und kann im Kontext des Untergangsgedichts furchterregend wirken:

Der Regen rauscht, vertauscht das Tal. (Zech 13)

Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle, Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen / Und lila Quallen liegen - bunte Öle [...] (Boldt 8)

Der Regensturz will alles übertönen ... (Lichtenstein 12)

Ein Regen fällt. / Es stürzt der Thron den Kaisern / Zusammen. (Goll 3)

Insbesondere der Kriegstod kommt häufig "In regenbitterer Nacht" (Ehrenstein 10). Das kosmische Inferno am Himmel verursacht dann unheilbringenden Regen: "nieder regnet Aschengräue, Sturm und Schlacht" (Wolfenstein 2). Auch die gedrückte Stimmung beim Gang zum Schützengraben drückt sich im Bild des "Sturmregen[s]" aus, der "klopft mit Totenfingern / An faulende Türen" (Toller 1), und der Tod des Menschen, der die Welt vernichtet hat, spiegelt sich in dem Bild "Und unser Herz von tausend Regenpfeilen / An dieser Erde schwarze Wand genagelt" (C. Goll 7). Der Zweifel, ob dem Untergang in der Nacht, die "dem Gericht gerettet" ist, ein neuer Äon folgen wird, erscheint in der Frage: "Weiß ich, wenn die Welt aus Wolken regnet, / Ob dem Tag die Ewigkeit gelungen?" (Baudisch 1) Wie bei anderen Naturmotiven auch könnte der Satz "Regen rauscht nieder, grau, aus Ewigkeit. [...] Und Tropfen trommeln traurige Synkopen / Auf schwarze Schirme" einen vermeintlich normalen Regentag schildern, jedoch macht der Kontext ihn zu einem Motiv der Apokalypse, denn das Gedichtende fokussiert den Sturz der "Welt hinab ins Chaos" und versieht ihn mit dem Attribut "Regen rauscht aus Ewigkeit. / Wolken ballen sich zu Hauf, / Engelsflügel silbern auf" (Wied 1). Der Regen kann auch mit dem Motiv der Tränen vermischt sein und die Trauer über den Untergang ausdrücken. In die Aufzählung apokalyptischer Visionen wird die Formel eingereiht "Aber ich sah - und Tränen entstürzten dem Tag - " (Ehrenstein 15), beim Untergang "knallt Gewitter auf in berstendem Labyrinth", und die "Ebene" ist "von stechender Hagel Tränen / aus klobiger Wolken Schaff grau überschwemmt" (Becher 28). "Und ein müder, müder Regen floß / Und beweinte das begrabne Werk von Jahren", das ein apokalyptisches Erdbeben zerstört hatte (Goll 4). Dem Tränenmotiv entsprechend, empfindet ein Apokalyptiker "in den Leichenzügen, / vom Regen hingepitscht", "im kalten Regenwind der Einsamkeiten", sein "Leben" als "ein Regnen und ein Klagen" (Goll 8).

Wie in den biblischen Apokalypsen werden die Regentropfen auch in der expressionistischen Lyrik durch grauenvollere Strafinstrumente ersetzt. "Kreise bleiche Körner, / Hagelgurt" (Einstein 1) prasselt auf die Erde nieder, oder es sind

"Wolkenbrüche krauser Kupferspäne", die die "Fräser" verletzen können (Zech 4). So beklagt sich ein Subjekt über die Qualen der Endzeit: "Warum warum muß immer wieder anrennen ich [...] Hagel und Schwefel zusammenraffen / Über der frohlockend keimenden Unschuld meines Weizens -?!" (Becher 15). Am eindrucksvollsten wirkt wie in den religiösen Vorbildern der Blutregen. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf, wenn "Der erste Blutstropfen [...] dick und schwarz die Erde erreicht" (Rubiner 8). "Es regnet Blut, es regnet Eiter" (Otten 2). Dann ertrinken die Menschen im Blut, dem Zeichen ihrer Schuld:

Wir müssen uns durch Nachtorkane drehn [...] Zerrissenes Herbstgewölk Blutregen speit / Und wirft uns hin in schwefligen Gewittern [...]
(Weber 1)

Wir taumeln einher im Blutregenmeer [...] (Ehrenstein 18)

Über uns Millionen Soldaten sinkt Regen. / Wolken und Tote hauchen dumpfen Geruch, / Blutrieseln singt. / Sternloser Himmel plätschert in Trichter und Gruben, / Trostloser Wind weht Nebel und Stöhnen in Schlaf. (Hartmann 2)

Der Bekanntheitsgrad des Blutregens als Anzeichen für den Weltuntergang prädestiniert das Motiv auch für groteske Verfremdung. Die zum Gericht strömenden "Halbtoten", die zu "sehen" vermögen, "stürzten heraus, als gäbs Kinderfest, gelbe Luftballons mit buntem Bonbonregen" statt - wie man doch weiß - Blutregen, als "Um die ganze Erdkugel [...] tief durch die Winkel wie ein Klingelblitz das Licht [schwäng]" (Rubiner 7).

Schließlich bringen sintflutartige Überschwemmungen den Tod. Man "liest" zumindest schon, daß an den Küsten die Flut steigt, denn "die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken" (van Hoddis 7). Goll schildert die Apokalypse als hausgemacht, indem er die Menschen als Verursacher der **Flutkatastrophe** brandmarkt, die versuchten, die Ströme Südamerikas einzudämmen: "Nie ertrugen sie die falsche Gewalt der Dämme! Und sie stauten sich und spieen, / Stürzten die Berge von Lehm und füllten sie wie Schwämme [...] Würkten die angewachsenen Häuser und Schleusen nieder" (Goll 4). Doch auch Erdbeben oder Regengüsse können die Flut bewirken. In jedem Fall drohen verheerende Folgen:

Flüsse lohn / In Straßen über. Meere schon. (Becher 24)

[...] verschwemmt / Die Furten im Überswall aller Fluten!
(Ehrenstein 18)

Kein Boden trägt mehr, / Kein Land ruht mehr / In Flut und Getöse. / Weggerissen in Brandung von Schrei und Angst / Zerbricht das Gefüge der Welt. [...] Verzweiflung zerrüttet den Bau der Welt. (Hartmann 1)

Und über schmutzigen Gewürmes Brut / Schwillt hoch und brandet bis zu Gott die Flut! (Birnbäum 1)

Über Europa, / Aus Urzeiten kommend zu Zeiten, / Ergießt sich
grollend das Meer. (Ehrenstein 4)

[...] das Meer erhebt sich [...] das Meer schwemmt über Menschen /
Menschenwoge überschwemmt die Welt / die Leichen schwimmen in
den Mund der Tiefe [...] (Schreyer 1)

Schließlich zerfließt die Erde selbst: "Die Erde kam, ein grauer Strom, geflossen. /
Kein Damm, der ihre Flut zusammenhält, / Sie hat sich über Berg und Tal und
Haus ergossen" (Weissmann 1). Die Überschwemmung ist nicht nur Vernich-
tungsinstrument beim Weltende, sie kann auch als Gesamtmetapher für apokalypti-
sche Degeneration fungieren - "Der Strom ist ins Schlechte gelenkt; [...] Die Über-
schwemmung blieb Sieger" (Adler 3) - oder für den Aufbruchswillen einer neuen
Generation stehen: "Wie Sturmflut haben wir uns in die Straßen der Städte
ergossen / Und spülen vorüber die Trümmer zerborstener Welt" (Lotz 1).

Auch die für die traditionelle Apokalyptik so wichtigen **Motive der Erd-
beben** und Vulkanausbrüche sorgen in den expressionistischen Gedichten für Un-
tergangsstimmung:

Erdbeben nächtlich durch Provinzen saust. (Hasenclever 5)

Die Luft erzittert, / die Erde bebt [...] (Koch 2)

Der Erde Leib erzittert wie ein Tier. (Förste 2)

Da Erde Todesnähe spürte [...] Fern zittert Erde ewig wach [...] (Otten 3)

Da schwankte wie ein Schiff das Fundament. (Becher 29)

Die Erde schwankte, wurde glasiger Schaum. (Becher 12)

Der Boden schwankt wie Schädel voller Träume [...] (Wolfenstein 1)

[...] die Erde bricht [...] (Klemm 4)

Erde bricht wehschreiend auf. (Kühn 1)

Das Erdbebenmotiv wird zu beklemmenden Bildercollagen verarbeitet: "Die
Erdenschale blätterte zitternd [...] ab, ein Schlammgeschwür schwoll auf, klebrige
Barrikaden liefen ins Dunkel um", die Menschen "stießen an die mächtige Mauer
von grau zitterndem Brei, / Ein Schleim floß wie fette Aale nächtlich um sie und
vergurgelte ihr Geschrei" (Rubiner 8). Die Midgardschlange aus der nordischen
Eschatologie scheint ihr apokalyptisches Werk zu vollziehen, wenn es heißt:

Rings auch bäumte die Erde sich vor all dem Frevel, / Und ihr rindiger
Leib, ihr dürstender, wand sich gequält / Wie eine Natter, wenn sie neu
sich schält, / Bis aus rauchigen Schluchten stieg gelbbeizender
Schwefel. / Gebirge, voller Licht und Schrei und Lauf, / Fielen wie Gips
und Gebälk, Lehmlawinen / Untergruben Menschen, Schienen und
Maschinen [...] Nicht ein Zeichen hatte das Beben angesagt [...] Aber
Eidechsenrisse hatten die Mauern plötzlich benagt, / Dächer stürzten,
Boden barst, Stangen und Steine wurden zersplittert. (Goll 4)

Weder Natur noch Zivilisation halten der Erschütterung stand:

Der Boden brüchig öffnet sich [...] Es knicken um der eisigen Berge
Ränder. / Gell springt der Meere flüssiges Gestein. (Becher 28)

Traum vom Weltuntergang [...] Dort wanken Baum und Stein [...]
(Picard 1)

[..] das Meer erhebt sich / Berge wandeln [...] Städte fallen über
Menschen / das Meer schwemmt über Menschen [...] (Schreyer 1)

Städte und Berge rollen taumelnd im nächtlichen Rund. (Rubiner 3)

Und dann bebt die Stadt. (Köppen 4)

Erdbeben donnert durch der Städte Schoß [...] (Heym 2)

Gasse schwankt auf und torkelt im Lichtwind. (Rheinhardt 3)

Aus der Ebene sind bebende Häuser geflüchtet, / weit, wo sie am
glühenden Horizont durcheinanderstürzen, / der die kreischenden
Bäume schüttelt [...] (Oehring 1)

Mondgoldene Kathedralen im Schlamm, unter Euch Moskau bebt wie
ein roter Menschenwald von vielen Glocken [...] (Rubiner 6)

So ist die Endzeit geprägt von "den zerbrechenden Gebirgen, / Den keuchenden
Straßen, / Und den Toden, tausendfach, nebenbei, ohne Wert" (Werfel 5). Der
Apokalyptiker offenbart: "Aber ich sehe / die beulende Landschaft aus Pappe, /
schiefe Häuserfronten erzittern leinen und wild" (Tagger 1). Wie im Buch Daniel
die Bestandteile des Standbilds "zermalmt und zerstoßen [waren] wie im Sommer
die Spreu von den Tennen" (Dan. 2,35), so läßt auch die expressionistische Apo-
kalyptik den Boden spurlos verschwinden: "Bett wankt und Haus. Grund fliegt wie
Spreu", wenn "Der Fuchtelwind der Angst [...] irr" zuschlägt (Loerke 4). Als Me-
tapher für bodenlose Irritation steht das Erdbeben, wenn das lyrische Ich verkün-
det: "Tiefertaumelnd stand ich in schwankender Landschaft, im Schwindel geheimer
Erdbeben, und rief: Wo bin ich?" (Werfel 7).

Wenn sich das Innere der Erde zerstörerisch regt, kann dies auch
Vulkanausbrüche zur Folge haben. Dann schildert das apokalyptische Gedicht
"der Nächte schwarze Welt, / Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt" (Heym
5). Beim "Aufbruch" in den neuen Äon "der Berg sich aus dem Nebel schält / Mit
Feuerschlund und waldigem Altane" (Zech 1). "Die Welt einäschernd, wie wenn
Berge speien, / Wogt Untergang in allen Himmelsstrichen" (Lachmann 1). "Steine
fallen" (Gumpert 4), und "Der Himmelsberge Lavastürze" vernichten schließlich
die Welt (Otten 2). Wieder wird die Erde in Blut ertränkt: "Die weißen Felsen
rattern in das Meer", "Wie Dreck, gespien aus den Riesenbäuchen / Der Welt, sind
Städte", und "Vulkane öffnen sich und bluten schwer" (Goll 3). "Ein breiter Lava-
strom quoll zäh heran / Und zündete die Dunkelheiten an, / Und wälzte leuchtend
Flut und Flut / In ein gewaltig Meer von dunkelrotem Blut" (Steinberg 1). Der

infernalische Charakter dieser Katastrophenbilder liefert Material für grauen-
erregende apokalyptische Mixturen: "Es kreiset um das Land der Berge Flammen-
runde [...] Lawinen übertünchen uns [...] Wildbäche überblitzen hoch der Brücken
Drahte. / Geysire platzen aus der brüchigen Felsen Köcher [...] Es sauste nieder
des Erdrutsches Keulenhammer. / Des Winters Sturm riß uns aus wohlichem
Verstecke" (Becher 4).

Die Vulkanausbrüche vernichten Städte, Erdteile oder die ganze Welt:

Berlin, aus spitzen Plätzen, grauen Nebenstraßen, quoll das Blau der
Vulkane. [...] Die Friedrichstraße fiel zu Boden. [...] Um die Erde
sprühte der südliche Schweiß des Vulkans. [...] Berlin schmatzte
rollend. (Rubiner 5)

Manchmal knirscht die alte Schicht Europens. Vulkane grollen. / Heiße
Quellen geifern. Berge bersten, vor Alter gespaltne Täler blasen Rauch.
(Leonhard 3)

[...] in der grünen Südsee platzte die Erde und das Wasser, [...] zog
Feuer durch die Luft. / Die Schwärme des Feuers flogen um die Erde.
(Rubiner 5)

Ebenso kann jede idealische Welt von diesen Naturkatastrophen betroffen sein. So
vermischen sich das Bild des "Erlösers" und das der von Erdbeben zerstörten Welt:
"Aus der Brust, die plötzlich aufgebrochen / rot Vulkan ist, sprengt das Herz Ver-
bluten / unter den entbrannten Dornenruten / seiner schmerzhaft steilgebäumten
Knochen" (Herrmann-Neisse 2). Der Aktivismus spiegelt sich in dem Bild "Der
Taten Gott erzürnt aus Lavagrüften schlug." (Becher 4) Unter dem Donner des
Propheten "Kommt Menschenmasse [...] Stumm fließend, dick, [...] Ein Lava-
strom [...]" (Drey 1). Auch in dieser Motivgruppe verursacht die moderne
Lebenswelt dieselbe katastrophale Vernichtung wie das Vorbild der Natur: "Die
Hafenstadt: sie ist der Rote Brand. / Die Flammenströme reisen hin durchs Land
auf Gleisen. / Wie Lava wälzt. Baut Dämme hoch! Umsonst ... Brand / Ist die
Welt!" (Becher 12). Aktueller Eindruck vom Kriegsangriff wird in dem Bild ver-
arbeitet: "Vulkane berstend. / Und Glied um Glied auffahrend qualmte die Front."
(Ferl 1) Schließlich läßt der Rückblick auf die Untergangerscheinungen das Sub-
jekt zwischen Untergang und Neubeginn konstatieren: "Vulkane lauern / Nicht
mehr" (Wolfenstein 4).

Groteske Varianten liefern die Bilder "Und unten fiedelt ein Geiger, / bis
aus Gebirgen ein Krater kracht" (Zech 8), und "Es dröhnen Ziegel, öffnet sich ein
Spalt, / Und Nächte speien laue Wasserratten" (Huelsenbeck 3). Doch das Motiv
eignet sich auch hervorragend zur ironischen Parodie, denn parodiert werden kann
nur ein Ausdruckswert, der sonst eine einheitliche, bekannte Intention hat - hier die
des Erregens von Furcht. Kraus erzielt eine parodistische Wirkung, indem er das
Motiv mit gegenteiliger Intention, dem Erzeugen von Amüsement, nachahmt: "der

Vesuv [zeigt] der Welt die Zunge [...] es regnet Blut und ich hab keinen Schirm [...] Jetzt springt die Flut, die Flamme brennt ins Meer" (Kraus 1).

Diese Gruppierung der Textzitate hat gezeigt, daß die Dichter von dem Ausdruckswert der Naturkatastrophenmotive für die Darstellung verschiedenster Lebensbereiche Gebrauch machen. Dabei vermischen sich Elemente des modernen Lebens mit den traditionellen Requisiten des Untergangs. So entstehen expressionistische **Mischformen**, die Motive archaischer Naturkatastrophen mit Bildmaterial aus der neuen Lebenswelt koppeln. Auf diese Besonderheit soll hier noch einmal ausdrücklich hingewiesen werden: In der expressionistischen Apokalypse "blitzt" die Nacht "mit den Feuerkronen / Der Anarchie durch eure Träume blutig grell [...] Hin rauscht ein Wind und drückt euch lind die runden / Demütig großen Hundeaugen zu" (Zech 11). Das moderne Arbeitsleben hat seine Spuren in den apokalyptischen Motiven hinterlassen: "Im schwankenden Flackerblitz des Grubenlichts [...] Sprengschüsse dumpf wie Donnerschläge rollen" (Zech 5). Vor allem aber die Großstadt, ein Lieblingssujet der Expressionisten, liefert Bilder aus historisch neuen Erfahrungsbereichen, die das Repertoire der apokalyptischen Naturkatastrophen anreichern. Ihre "Straßen sind Ströme und Plätze wie Meer" (Zech 8). "Und fern erdröhnt die Stadt im Donner der Automobile" (Stadler 2). "Autos, eine Herde von Blitzen, schrein [...] Und sehr weit blitzt Berlin" (Boldt 1). Der Eindruck ungewohnter Geschwindigkeit bei nächtlicher Bahnfahrt wird mit apokalyptischem Feuer verglichen: "Feuerkreis / Von Kugellampen [...] nur sekundenweis.. / Und wieder alles schwarz" (Stadler 1). So fühlen sich die Menschen "zerfetzt vom wilden, heißen Licht" statt von apokalyptischen Blitzen, und sie klagen "unsre Nerven flattern, irre Fäden, Im Pflasterwind, der aus den Rädern bricht" (Lotz 2). Darüber hinaus liefert der Erfahrungsbereich des Krieges neues Bildmaterial für die Apokalypse. Lange bevor der Weltuntergang aus Menschenhand aufgrund atomarer Technologien tatsächlich machbar wurde, haben die Expressionisten ihrer Furcht vor der Vernichtungskraft der Kriegstechnik in Bildern apokalyptischer Katastrophen Ausdruck gegeben: "die Winde ächzen / aufsternend himmelnde in den Schrei!", und der Granatenfetzen wird "der blinden Sonne / peitschenquer / ins Abendgesicht" geschleudert (Heynicke 5).

Somit zeichnet sich schon nach der Zusammenstellung der ersten Motivgruppen ab, daß das fünfte Spezifikum der säkularisierten Apokalyptik, die Erweiterung des Metaphernrepertoires,⁸¹ in den Untergangsvisionen der Expressionisten deutlich zu erkennen ist. In gleicher Weise läßt sich aus den im folgenden zusammengestellten Motivgruppen ablesen, daß die problemlose Anreicherung der traditionellen Motive mit modernen Elementen die Apokalypse als ein literarisches

⁸¹ Vgl. S. 118f. der vorliegenden Arbeit.

Modell von ungewöhnlicher Flexibilität und immer wieder neuer Aktualität erweist.⁸²

5.4. Kosmisches Inferno

Das Katastrophengeschehen der biblischen Apokalypsen weitet sich auf den gesamten Kosmos aus. Die Gestirne, Lichtquellen der Welt und traditionell Sinnbilder der Transzendenz, verfinstern sich in Analogie zur Plage der Verfinsterung in 2. Mos. 10,21.⁸³ Auch die nordische Eschatologie kennt die Vorstellung, daß sich die Sonne vor dem völligen Weltuntergang schwarzfärbt.⁸⁴ In der Endzeit dominiert das Dunkel, das im Kontrast zum helleuchtenden neuen Äon eindeutig mit dem Negativen assoziiert ist; diese Verknüpfung setzt sich bis in die Farb- und Lichtmetaphorik aller Untergangsvisionen hinein fort. Doch es existiert noch eine weitere Steigerungsmöglichkeit. Die Gestirne werden nicht nur durch die Verfärbung oder Verfinsterung in ihrer positiven Funktion beeinträchtigt, sondern sie werden auch völlig entfernt; die Sterne fallen vom Himmel.⁸⁵ Hierdurch wird entweder göttlicher Zorn demonstriert, oder die Macht Gottes wird im Gegenteil angegriffen, wenn die widergöttlichen Mächte die Sterne vom Himmel fegen, wie es der Drache in der Offenbarung⁸⁶ mit seinem Schwanz praktiziert und der Ziegenbock des Danielbuches mit seinem Horn: "Und es hob sich bis an das Heer des Himmels hinan, und es warf etliche von dem Heer und den Sternen zur Erde hinab und zertrat sie"⁸⁷. Vermutlich durch die biblische Apokalyptik beeinflusst, ist die Auslöschung der lebenspendenden Sonne durch einen Vertreter des Bösen auch eines der wichtigsten Motive des Weltuntergangs in den nordischen Quellen: Der Fenriswolf verschluckt die Sonne und löst dadurch den Fimbulwinter aus.⁸⁸ Wenn die vom Himmel gerissenen Gestirne jedoch auf die Erde fallen, können zu den negativen Bedeutungen, die diesem Vorgang per se anhaften - Zerstörung der lebensnotwendigen Energiequelle oder Transzendenzverlust auf einer tieferen

⁸² Vgl. Kap. 2.5. der vorliegenden Arbeit.

⁸³ Vgl. Off. 6,12.13; 8,12; 9,2; 16,10; Mark. 13,24; Matth. 24,29; Luk. 21,25; Joel 2,10; 3,15.

⁸⁴ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 22f., 36-43.

⁸⁵ Vgl. Off. 6,13; 9,1; Mark. 13,25; Matth. 24,29.

⁸⁶ Vgl. Off. 12,4.

⁸⁷ Dan. 8,10.

⁸⁸ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 36-43.

Ebene -, zusätzliche katastrophale Auswirkungen kommen. Der Stern "Wermut" vergiftet die Gewässer,⁸⁹ und ein fallender Stern öffnet den Schlund der Unterwelt, der daraufhin neue Plagen entläßt.⁹⁰ Der Weltuntergang läßt sich offenbar nicht denken, ohne daß auch die scheinbar unverrückbaren Fixpunkte des Lebens auf dieser Erde angetastet werden, die der Mensch am Firmament beobachtet: Verfinsterung der Sonne und das Herabstürzen der Gestirne gehören zu den auf der gesamten Welt verbreiteten Vorstellungen vom Weltende.⁹¹

Dementsprechend zahlreich sind in den apokalyptischen Visionen der expressionistischen Lyrik Motive eines kosmischen Infernos vertreten. **Kometen**, die traditionell als unheilverkündende Gestirne gelten,⁹² treiben ihr bedrohliches Unwesen. Um die Bedeutung dieser Motive richtig erfassen zu können, muß man bedenken, daß auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kometen in weiten Kreisen der Bevölkerung noch als ernsthafte Bedrohung für die Erde und als Boten eines nahe bevorstehenden Weltendes galten. So vermochte der 1910 wiedererwartete Komet Halley reale Weltuntergangsängste zu schüren.⁹³ Entsprechende Motive verarbeitet die Literatur der Zeit.⁹⁴ "Kometen mit den Feuernasen" schleichen auch in den Gedichten bedrohlich umher (Heym 7), sie ziehen "lautlos" am Himmel entlang (Heym 16). Optisch ähnliche Phänomene - wie "Lichtschnuppen [die] um verbrannten Mist [gaukeln]", (Trakl 23) - sorgen für entsprechende Assoziationen und ängstigen die Menschen: "Boston, Chicago, über nackte Arme und Zylinderhüte hin zischt das Licht wie Riesenfunken von elektrischen Schnellbahnen" (Rubiner 6). Kometen signalisieren den Anfang vom Ende: "Kometen fielen aus allen Horizonten herab. Kometen gingen rund und rot zwischen Menschenarmen und Erdeschloten auf. / Die Revolte begann" (Goll 5). Auch in dieser Motivgruppe reichern Instrumente moderner Kriegsführung das Arsenal der Apokalypse an: "Da - ein Meteor sich ab die Bombe löste" (Becher 25). Die Erde wird an ihrem Ende in den "Kosmos" geschleudert, und das Subjekt schildert diese apokalyptische

⁸⁹ Vgl. Off. 8,10f.

⁹⁰ Vgl. Off. 9,2f.

⁹¹ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 424-429.

⁹² Vgl. Baasner: Aberglaube und Apokalypse.

⁹³ Weil die für den 19. Mai 1910 erwartete Wiederkunft des Kometen Halleys die Angst vor einem tatsächlichen Weltuntergang in weiten Kreisen verbreitete, sah sich F. S. Archenhold, Leiter der Treptower Sternwarte, Mitte März 1910 genötigt, eine Schrift zu verfassen, die mit diesem Aberglauben aufräumen sollte. (Siehe Archenhold: Kometen.) Auch diverse Zeitschriftenartikel vom April und Mai 1910 versuchten auf ähnliche Weise, die offenbar massiv vorhandenen Befürchtungen der Bevölkerung zu zerstreuen. (Siehe Schutte: Berlin - Hauptstadt der Moderne, S. 38f., insbes. Anm. 3.)

⁹⁴ Beispielsweise verarbeitete Werner Scheff 1917 die Untergangsspekulationen, die mit dem Halleyschen Kometen aufgekommen waren, in seinem Untergangsroman "Die Arche". Vgl. Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 435.

Himmelsreise: "Von des Weltenraumes Eis versengt, [...] Fahren wir zu fernen Strahlenbildern, / Drohenden, gleich bösen Wappenschildern, / Fühlen um die Haare Meteore / Grünen und den Blitz im Wolkenflore / Langsam fallen" (Brod 2). Das Mahnmal des Kometen darf nicht übersehen werden, sonst drohen fürchterliche Konsequenzen: Der Dichter hat "Den Komet [übersehn], der schweflicht sich am Himmel wand. / Was uns bleibt?! Auf Flur der Leichen gehen. / Ach, nicht trocknet mehr vom Blut die Hand" (Becher 2). Dennoch versuchen einige Zeitgenossen, dem drohenden Unheil zu entgehen: "Wir wollen aber nicht nach oben sehen. / Vielleicht, daß schon am nächtigen Himmel steht [...] Ein riesiger, entsetzlicher Komet" (Blass 1), "Stürm glühend fort Komet!" (Lotz 4).

In Umkehrung bekannter literarischer Motive werden **Himmelskörper dämonisiert** und avancieren dadurch zu akuten Zeichen für die Apokalypse.⁹⁵ Das Weltende beginnt, wenn "Gewaltige Eos kommt" (Werfel 4). Die "feurige Abendsonne" jagt "Tote Straßen [...] mit grausamem Schwert" (Heym 14), oder die Sonne rollt "düstrer" über das totgeweihte Schlachtfeld hinweg (Trakl 6). Der Herr, "der mit der Sonne rot im Westen zieht [...] treibet heim das blutgeschwollene Tier, / das schlang die Städte über Tag und fraß / sich satt an Hirnen und mit böser Gier / riß es den Boden auf, bis Büschelgras, / bis Wiesen flammten, spitz die Wälder schrien, / die Dächer barsten und der Flüsse Schaum / aufkochte" (Becher 1). "Die Sonne schreit" (Huelsenbeck 1); "Sonnen drehten Girandolen" (Goll 3). Der "Abendstern, der schnaubte, / Spie Feuer" (Becher 14). "Die Abendsonne [...] Schwang / die grellen Fackeln feierlich, / daß Glut zu Gluten übersprang" und die ganze Welt in Brand gesetzt wird (Kölwel 2). Deshalb klagt ein Subjekt: "O banges Unheil, das trüb die roten Planeten entzünden!" (Brügel 1). Ein anderes fragt ironisch: "Erwartungsvoll gespreizt die Wolken dämmern. / Wird nun der Schrei die große Welt beglücken?" (Goll 3).

Derartige Apostrophen an das Firmament sind jedoch eher die Ausnahme; fast ausschließlich wird nämlich der Mond, der schon in der Offenbarung "wie Blut" (Off. 6,12) erscheint, mit einem dämonischen Eigenleben ausgestattet. Er schweift "durch ausgestorbne Gassen" (Däubler 4) und jagt "ein rotes Tier / Aus seiner Höhle" (Trakl 21), "Von blutenden Stufen jagt der Mond / die erschrockenen Frauen" (Trakl 15). Er ist in seinem Wüten unberechenbar:

Gewitternd fährt der Mond nun aus der Wolkenhaube. (Zech 7)

Ins Sterngeflacker fliegt / aus Abendrot der irre Mond. (Hermann-Neisse 7)

⁹⁵ Vgl. Huber: Mythos und Grotteske, S. 227.

Wild stiert der Mond über ein Fensterkreuz. [...] der Mond hört nicht auf zu scheinen; / unversiegt / stürzt er blaues flutendes Weinen / auf einen nackten Leichnam [...] (Leonhard 2)

"Der Mond hat seine Sichel scharf gemacht" (Haas 1), um wie der Sensemann zu mähen. Ähnlich heißt es: "der Mond, ein krummer Haken, / Flitzt in der Luft" (Becher 12). Die Henkersfunktion des Mondes hat Heym zum Thema seines Gedichtes "Luna II" gemacht: "Schon hungert ihn nach Blut. In roter Tracht / Steht er, ein Henker [...]. Er springt auf einen alten Kirchen-Turm" und läßt Todesvögel "springen [...] Zu seiner Flöte weißem Totenbein" (Heym 6). Voller Raffinement vermag der Mond variantenreich zu töten:

Aus Wolken schwangerm Mond beißt Rächerhand, Menschenhand-
kyklop / Zeigt sein spitzer Finger, bohrt auf Herz und Nieren! (Otten 4)

Das Mondlicht war die Fieberfurcht von Pflanzenteichen. (Däubler 3)

Drüse des Monds / Magischen Gift-Saft absonderst du hinein / In das
reine Blau meiner wahren Himmels-Speise. (Becher 15)

[...] Schläfer, die bewacht / der kalte Mond, der seine Gifte träuft / wie
ein erfahrener Arzt tief in ihr Blut. (Heym 12)

Immer wieder erscheint der Mond als Symbol des Todes:

Der Tod [...] ein fletschend Tier / Aus Mond [...] (Boldt 2)

Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle [...] (Trakl 1)

[...] der große Mond durch Dünste drängt / und sinkend an dem niedern
Himmel hängt, / ein ungeheurer Schädel, weiß und tot [...] (Heym 16)

Ein weißer Totenschädel / scheint der Mond. (Kanehl 3)

[...] winkt / der Mond leichenfarb [...] Leuchtest mir zum frühen Tod.
(Kanehl 5)

Entsprechend ist "O Todesnot um Mondesaufgang groß" (Otten 3). Eher grotesk wirkt ein Vergleich, den eine Apokalypse Oskar Kanehls liefert: "Und durch ein Leichentuch blinkt / rot umrandet, gequält, / wie ein entzündetes Auge / der Mond" (Kanehl 1). Die Rolle als Begleiter der Leichen kommt dem Mond jedoch häufiger zu. So soll er "tief" in die "leeren Augen" der Skelette "schaun" (Heym 4), und ein Bild eines verwesenden Menschen ist kommentiert: "Der Muttermond wird dies Gesicht aufzehren" (Becher 26).

Auch wenn er nicht dämonisch personifiziert, meist als Todesgestalt, auftritt, so ist der **Mond** als Nachtgestirn in den apokalyptischen Gedichten **ein Zeichen für drohendes Unheil**: "Der giftige Mond" (Lichtenstein 9), "Der große Mond, der in dem Osten dampft" (Heym 4), "der Mond bedeutet nur Verderben" (van Hoddiss 3). Er gibt die Kulisse ab für Greuelthaten - Gefängniszellen liegen "im grinsendknochigen Mondlicht" (Otten 6), oder Auf- und Untergang des Mondes verlaufen "Im Bogen schwer von Schlaf und Blut" (Otten 2) - oder dient gar als

Mordinstrument: "Der Mond blitzt krumm. Ihn schwingt als Beil der Schlächter, / Ein Engel schwarz" (Becher 23). "Doch wenn der Mond [...] endlich nur als schmaler Strich am Himmel stand, / War er ein Dolch, den ich mir in die Seite stieß, / Weil mich die Angst um dieses Leben nicht verließ", führt Klabend eine Nachdichtung chinesischer Lyrik fort (Klabund 3). Der Mond behütet die Nacht der Erde nicht mehr: "Die Erde tat am Mond Verrat, / Nun kann ihr keine Obhut sein" (Gumpert 6). Anstatt zu leuchten, verdunkelt ein "vergilbte[r]" (Zech 7) Mond die Welt, oder er tropft ekelerregende Sekrete auf die Erde: "Vom Himmel tropft ein Eiter, Mond" (Kanehl 4). Der "Mond" läßt seine "Flammen / in roten Federn niederfallen [...] Und eines Nachts troff Blut auf unser Antlitz: / Dein Blut, zu unsres Krieges Blut gemischt, / rann um die Erde wie ein runder Ring" (Goll 2). Schließlich führt Mondlicht zu tödlicher Erstarrung: "Erbarmungslos Mondlicht [...], mit kalten Hieben warf es unsre Erde /- das weiße Schneeland, das um Sonne trauert - / wie einen Toten in den fahlen Grund", "Und harter Mondschein starrte alle Brunnen Blutes, / und fror gespenstisch auf der Leiche Welt" (Schürer 1). Oder der Mond erstickt die Erde: "Ein riesengroßer weißer Mond löst sich [...] Senkt sich / Und kreist / Und legt sich flach auf meine Erde / Deckt meine ganze Erde zu / Ein riesengroßer weißer Mond liegt auf der Erde" (Lacour-Torrop 1).

Durch die dominierende semantische Besetzung des Mondes mit dämonischen Qualitäten kann eine per se harmlose Sequenz, beispielsweise "Mein Geist schwebt in roten / sehr fernen Gluten im Dunsthof um einen verborgenen Mond" (Loerke 3), in Kombination mit weiteren apokalyptischen Motiven Untergangsstimmung erwecken. Ähnliche Assoziationen erreichen Bildercollagen wie

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein; / Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung. (Trakl 19)

Tollkirschen trägt dir dieser Monde Baum. / Nur Ängste steigen auf. (van Hoddis 1)

Es furcht der Mond durch eine letzte Nacht. (Becher 8)

Kalt silbert der Mond [...] Mit fühlloser Sichelgebärde. (Falke 1)

Diese Textzitate zeigen, daß der Mond als Requisit romantischer Naturlyrik ausgedient hat, ein Faktum, das Claire Goll folgendermaßen poetisiert: "Fort [...] unsre Frühlingssehnsucht, die den Mond / Als blonde Aster in den Gürtel steckte" (C. Goll 7). Am deutlichsten spiegelt die Verwandlung des traditionell in der Lyrik völlig anders eingesetzten Bildes das Gedicht "Mond" von Iwan Goll: Zunächst wird hier mit der ursprünglichen Bedeutung des Bildes gespielt: "Wie unerbittlich aber schwellest du / kleiner Modistinnen einsames Herz / und poltern der Klaviere Himmelssehnsucht", und "die Menschen [...] starben dran, daß du so schön gewesen." Doch "plötzlich", beim Weltuntergang, ändert sich die Qualität

des bisher so menschenfreundlichen Planeten: "als du plötzlich, wie ein wunder Vogel, / vom Himmel flattertest und deine Flammen / in roten Federn niederfallen liebest: / Wie gräßlich fuhr dein Strahl über die Erde! / Die Tiere hatten Phosphor in den Augen, / die Häuser brannten ab wie Scheiterhaufen." Der Mond erscheint jetzt als ein "roter Mund, der sündig sich verzerrte" und die Erde wie in der Johannesoffenbarung mit Blut verseucht: "Und eines Nachts troff Blut auf unser Antlitz: / Dein Blut, zu unsres Krieges Blut gemischt, / rann um die Erde wie ein runder Ring. [...] und Sterbende eroffen an dem Trank." Doch schließlich läutet der Mond "als Tänzer und geschminkte Maske" mit der Auferstehung die zweite Phase der Apokalypse ein, dann ist er ein "Tänzer, der die Toten all erlöste" (Goll 2).

Im Prinzip wirken alle Gestirne zerstörerisch auf die Erde. Auch wenn sie nicht personifiziert sind, können **überaktive Gestirne** Verderben bringen. Gleißende Sonne überstrahlt den Weltuntergang: "Sonne gebar sich" (Ehrenstein 7). "Sonnen brannten / Umschwirrt von der Gestirne Donnerflug" (Becher 29), ein Bild, das Stramm verfremdet zu "Droben schmettert ein greller Stein" (Stramm 4). "Sonnenflecken überschatten die Erde" (Ehrenstein 14), so daß der "Frühverstorbene" beim Untergang "die Schatten in purpurner Sonne sah" (Trakl 4). Der "Fieberhauch" des faulenden Bodens produziert Träume, die "Zu giftigen Schwaden wurden, von weißer Sonne umbleckt" (Goll 4). Die "Flucht aus der Welt" wird ausgelöst durch "Granit und Schüsse, Felsen / Blind vor Sonnen" (Flesch-Brunningen 1), wie auch der "Wald [...], / über dem schreiend Feuer-sonnen bersten" (Köppen 2) das Subjekt im Kriegsgedicht ängstigt.

Ebenso wie der Mond wirkt das Tagesgestirn destruktiv auf alle Lebensformen ein: Lichtenstein beschreibt den Untergang des Individuums durch den "Montag auf dem Kasernenhof" mit apokalyptischer Bildlichkeit: "Die Hitze ist ganz klebrig [...] Sie sticht die Augen aus. Kein Ding blieb unbesontt. / Die Mannschaft trieft [...] in dem Brand" (Lichtenstein 6). Als scheinbar konventionelles Naturbild eingeführt - "Durch die Waldung schimmern / Tücher sanfter Rötung hin und her" - verdichtet sich das Motiv der untergehenden Sonne zu dem des apokalyptischen Gestirns: "Stürmische Sonne umsticht mich, / daß ich wirrend fliehe, schreiend, mein Herz verweiß" (Tagger 4). Das Subjekt gibt seinem Leiden Ausdruck mit entsprechenden Bildern: "ach, die brennenden Tumulte der Sonne wirren mich" (Tagger 3). "Bin in der Sonne stürzender Lava verbrannt" (Becher 1). Auch hier kann der peinigende Aspekt des Bildes auf die ambivalent erfahrene Stadt übertragen werden: "Du, ich halte [...] die rote Häusersonne [...] Nicht mehr aus" (Lichtenstein 3). Schließlich kann die Sonne den Planeten Erde völlig zerstören: "Die Sonne kommt, ein Glutgeschoß - kommt - schwebt - zerkracht - / Sie trifft, o arme Erde, nur das Dach der Nacht [...] nieder regnet Aschengräue, Sturm und Schlacht" (Wolfenstein 2). So stellt der Apokalyptiker fest, daß das "Ende" dieser

Welt entweder durch eine Sintflut erfolgen wird, "Oder es schluckt dich, Erde, die Sonne" (Ehrenstein 4). Die Vernichtungsgewalt der Sonne reicht den bislang Benachteiligten zum Vorteil - "und ihre Gruben, solange im Dunkel versunken, / hat des Weltunterganges Sonne geküßt" (Herrmann-Neisse 7). Selbstverständlich wird auch die Sonne mit Blut assoziiert: "Rot schwamm die Sonne in dem bleichen Meere / Des dichten Morgennebels" wie ein "Tropfen roten Blutes [...] Und als sie anfing, durch den Dunst zu glühn, [...] Da schien sie Blut in Tropfen auszusprühn, / Blut, das auf Stadt und Straßen niederträufte" (Birnbäum 2). "Der Süden wird verbluten in der Sonne Stunden" (Becher 4), deshalb kann auch "dumpfes Abendrot" als Bedrohung gelten (Heym 10). Heyms "Seefahrer" sahen ihre "Hände" an "und das schwere / Blut vor der Sonne, das dumpf in den Fingern zerrann" (Heym 13).

Selten findet man in expressionistischen Gedichten das Bild der Sterne in romantischer Manier positiv besetzt. Einige Ausnahmen finden sich bei Trakl, dem das Bild der Sterne zum Ausdruck der Rückerinnerung an heilere Zeiten dienen kann. Dann heißt es "O, die purpurne Süße der Sterne" (Trakl 4). Purpurne Sterne können bei Trakl jedoch ebensogut mit den blutfarbenen apokalyptischen Gestirnen assoziiert sein, zumal Sterne in Trakl Spätphase häufig auf einen individuellen Untergang verweisen:⁹⁶ "Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab, / Purpurner Sterne voll" (Trakl 21), lautet eine entsprechende Sequenz, die sicheren Untergang suggeriert. Oder er koppelt die Sterne als im traditionellen Sinne semantisch positiv besetzte Bilder mit Motiven, die eindeutig negative Assoziationen tragen, um Kontrastwirkung zu erzielen: "Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen / Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain" (Trakl 6).⁹⁷ In den meisten Gedichten droht jedoch von den Sternen Gefahr. Wenn sie in Unordnung geraten, geht die Welt unter. Entsprechende Anzeichen lauten:

Es ist in einer unbekanntn Frühe, / da letzter Stern anwächst zu riesigem Schein. (Werfel 4)

[...] vom Wolkengetriebe lösen sich los / und zittern werdende Planeten. (Picard 1)

Es raset [...] der Sterne Lüster. (Becher 28)

Lüster / sausender Sterne greifbar am Nachtfirmament [...] (Becher 26)

Die Sterne Haniolen wehn als Grüße / Auf einer Pestbaracke siechem Angesicht. (Förste 1)

⁹⁶ Vgl. Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 233-236.

⁹⁷ Das Schwester-Motiv, das hier überdies nur als düsterer Schatten erscheint, ist in Trakls Werk mit dem Schuldaspekt verbunden. Vgl. die Interpretation dieser Zeilen in Kap. 7.3., S. 494f. der vorl. Arbeit.

Ein Sternsturz malt am Himmel eine Gerte, / die einen Atem lang im Sturm dir gleißt. (Loerke 7)

Die auf das Endgericht Wartenden haben "Augen [...], in denen die Welt wie berstender Sternhimmel ineinanderstürzt, / Augen voll Schuld und traumvergessener Angst" (Becker 4). Die "feindliche" Erde, die "das Licht Gottes gefressen" hat, wird gewarnt: "Die Sterne wehren dein gieriges Kreisen mit strahlendem Dorn" (Rubiner 3). Sterne senden Blut und Feuer aus: "Ins Sterngeflacker fliegt / aus Abendrot der irre Mond [...] Sterne verströmen ihr Blut" (Herrmann-Neisse 4; so auch Herrmann-Neisse 7), "Feuerräder schleudernd sind die Sterne, die, zerschneidend, euch umkreisen" (Becher 12). Der Untergang einer nächtlichen Zeche vollzieht sich, "Indes die Sterne sonderbarer flimmern" (Haas 1). Der Untergang der Sterne sind die Menschen auf der Erde hilflos ausgesetzt; allenfalls unternehmen "Zauberer, [...] die einen Stern beschwören" (Heym 7), den hilflosen Versuch, die destruktive Kraft der Gestirne beim Untergang zu steuern.

Im Gegensatz zu diesen universalen Katastrophenvisionen⁹⁸ kann das verzweifelte lyrische Ich auch seine ganz private Untergangssahnung mit den globalen Bildern der Sterne ausdrücken. Dann empfindet es sich als verbrennend - "Ich aber brenn wie ein irrer Stern" (Zech 12), und "Feuerfluß der Sterne" überloht seinen apokalyptischen Traum (Gumpert 4) - oder umgekehrt als in Erstarrung begriffen: "und plötzlich starr ich groß und scharfgezackt, / im Haar die nasse Haut grüspaniger Sterne..." (Ferl 2) "Nachts fand ich mich [...] Starrend von Unrat und Staub der Sterne" (Trakl 16) versteinert. Der subjektive Untergang wird von den vermeintlich schicksalslenkenden Gestirnen ausgelöst - "Sternzacken schlugen in mein Hirn" (Brenck-Kalischer 1) - und erwünscht: "Sterne, schießt / mir euern Schleim ins Gesicht! / Überbricht mich, denn ich will nicht mehr leben, aber erstickt zugleich / vor meiner Wut" (Tagger 1).

Der Himmel kann auch in seiner Gesamtheit aktiv destruierend auf die Welt des Menschen einwirken. Dann erscheint er als "Dach der Vernichtung" (Grafe 1), droht als "Schwarze[r] Himmel von Metall" (Trakl 28), oder die Menschen fühlen sich "hilflos" gegenüber dem "unsinnig großen, / Tödlich blauen, blanken Himmel" (Lichtenstein 3). Wenn das Subjekt konstatiert: "Himmel helmt mein Haupt" (Klabund 1), dann ist in den Untergangsgedichten nicht ein Behüten gemeint, sondern ein Erdrücken, denn der Himmel umklammert das Szenario der Verwüstung. Stramm läßt alle sechs Strophen seines Kriegsgedichtes "Vernichtung" mit der Zeile "Die Himmel wehen" beginnen und verknüpft diese

⁹⁸ Der mit dem Sternenmotiv meistens verbundene Universalismus wird besonders deutlich in den Zeilen "Eine verfluchende Hand hat die Erde aus dem Weltall gerissen, / düster weggeschleudert; / alle Sterne haben sich schmerzhaft abgewandt" (Sonnenschein 1).

dann mit Bildern von Blut und Tod (Stramm 3). Dementsprechend taugen Wolken nicht mehr zur amoenen Naturkulisse, sondern "die kalten Wolken blasen schwarzen Trug" (Loerke 7), "Gewölke" droht "schwebend fürchterlich geballt" (Becher 26), "Gewölk schlägt schwer / wie nasse Segel auf das Wipfel-Meer" (Hermann-Neisse 7). Der Himmel ist zur ekelerregenden Masse degeneriert: "Er öffnet sich wie bläulich rote Wunde, / die brennt und brennt und will sich nimmer schließen" (Toller 3). An ihm "stehn wie eiternde Geschwüre / Die Wolken. / Drin klafft, wie wenn er ewig bluten werde, / Ein wunder Spalt von roter Fieberfarbe" (Loerke 1). "Der Himmel, das kalkweiße Geheimnis, droht zu bersten" (Klemm 3), und "fern, wo seine faulen Dünste platzen, / Gießt grüner Schein herab" (Lichtenstein 1).

Häufig läßt der Himmel Feuer und Blut auf die Erde regnen. Es dominiert der Himmel, an "dem schreiend Feuersonnen bersten" (Köppen 2) und so den Weltenbrand entfachen:

Ekstatisch schwillt ein unendlicher Brand. / Wasser stürzen. Rote
Flammenfangarme in die schwarze Nacht hineingreifen. / Millionen ver-
sinken. Tief glüht das Land... (Becher 21)

[...] brennendes Leben verloht, / feuerjauchzenden Tod / sprühen die
heiseren Lüfte. (Friedländer 1)

Vom gelben Himmel rollte ein funkelnder Treibriemen, helle Himmels-
säge hinein nach London [...] Der Fächer des Himmels, in sieben
Gluten, schlug auf [...] (Rubiner 6)

[...] Mohnrote Himmel [...] - Brennendes Tor - [...] (Fleisch-
Brunningen 1)

[...] ins Flackerfeuer roter Lüste / Fühlen wir kühl den Sternenwirbel
wehn. (Weber 1)

Rot Feuer fällt auf unsere Stadt / [...] Zweifach durch schwarze Nacht
gescheucht / Scharlachentzündet Firmament [...] (Gumpert 6)

Die Vorstellung des beim Weltuntergang Feuer vergießenden Himmels ist so populär, daß Drey das Bild auf einen Baum als Symbol für den Propheten übertragen kann. Er beschreibt "seines Leibes Rinde, / Die wie ein Himmel brennt nach allen Seiten" (Drey 1). Der brennende Himmel verkündet die nicht nur das Ende, sondern manchmal auch die Wende zum neuen Paradies. Deshalb wünscht sich ein Subjekt das erlösende Inferno dadurch, daß "eine große, rote Flamme lohend / Sich losbricht von dem allerhöchsten Dach!" (Weber 2), oder ein Subjekt verflucht die Gegner, es solle "ein strahlend Rot / [...] über Euren Häuptern stehn, / Und Wirklichkeit, die furchtbar droht, / Aus leeren Augen auf Euch sehn" (Gumpert 5). Daß dieses Rot gleichermaßen für Feuer und für Blut steht, wird häufig explizit gemacht: "Es rinnt um eine weiße Stadt herum. [...] Da bleibt der letzte Stein nicht herzlos stumm / und fängt das Blut in Schalen auf aus Glut. / Das Rot wird turm-

haft steigendes Gebet, / ein Dom von purpurner Musik durchdröhnt" (Zech 13). "Das Abendrot zerriß den blauen Himmel. / Blut fiel aufs Meer. Und Fieber flammten auf. / Die Lampen stachen durch die junge Nacht" (van Hoddiss 3). Schließlich kann das Bild des blutenden Himmels - "Da ahnen wir Himmel wohl gischtenden Blutes" (Becher 3) - dem Wissen des Apokalyptikers Ausdruck verleihen.

Das Motiv des Blut vergießenden Himmels, der beispielsweise "vom Morgenrot durchblutet" (Hatvani 1) ist, erfährt in den expressionistischen Apokalypsen phantasievolle Varianten. Nicht Eiter und Blut fließen dann aus den Wolken, sondern "Eitrige Silbe wölkt. / Zahn färbt rotgestotterten Dampf" (Einstein 1), und "Aus Wolkenfässern fließt Teer" (Zech 8). Von lädierten Engeln zeugt das Bild: "auf die Erde tropften wie Schatten / Fetzen zerschundener Flügel" (Becher 26). Auch fallen "Vögel [...] aus erschlafften Himmeln" (Rheinhardt 1), oder aus "ausgebrannten, mürben Himmel" sind "die Menschen wie Rußflocken gefallen" (Oehring 1).

Wesentlich häufiger als Bilder, die die Gestirne überaktiv oder überdimensioniert zeichnen, werden im Expressionismus Metaphern verwandt, die sich auf das **Verlöschen der Gestirne** beziehen, was fast immer auf unerbittliches Verstricktsein in ein nahendes Unheil verweist. Die Maxime "Es sind die Sonnen und Planeten, alle, / Die hehren Lebensspender in der Welt, / Die Liebeslichter in der Tempelhalle / Der Gottheit, die sie aus dem Herzen schwellt"⁹⁹ hat in den Apokalypsen ihre Gültigkeit verloren. Statt dessen gilt: "So blaß und kläglich war noch nie / Der Sterne, Monde und der Sonne Scheinen. / Es ist, als müßten ihre matten Augen auch / Das tiefe Elend dieser armen Welt beweinen" (Wiedmer 1), und die "Gestirne" finden nur noch "losen Halt" (Haas 2). Der Weltuntergang ist besiegelt, wenn "einst der Drache Mond und Mann verschlang, / Und Nacht wie dunkle Trauer niedersank. / Nein, schlimme Vögel sind dabei, die Sterne aufzupicken" (Klabund 3).

Vor allem die lebenspendende Funktion der Sonne, die als Zentralgestirn das Sinnbild Gottes ist, geht verloren. Häufig wird ihre Kraftlosigkeit betont:

Im Nebel / hängt tief die Sonne, ein vergilbter Mond. (Wegner 4)

In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod am Rand der Nacht.
(Meinhard 1)

[...] die Leuchteblume schwankt im blassen Himmel [...] (Schreyer 1)

Es bleibt nur noch "Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt" (Heym 10), eine "graue" Sonne (Lichtenstein 15), "Sonne, herbstlich dünn und zag" (Trakl 14), eine

⁹⁹ Theodor Däubler: Es sind die Sonnen und Planeten. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 314-316.

"Sonne, / Die uns nicht mehr wärmt" (Kanehl 2). Die Menschen leben in der Endzeit allenfalls noch unter "der blinden Sonne" (Heynicke 5), "der schwarzen Sonne" (Haringer 1), die sie apostrophieren: "Sonne, - die du schwarz und kalt / Hinweg schwebst über die Erde" (Wolfenstein 2).

Die Mahnung des Apokalyptikers "Es werden Tage kommen, / sonnenlose ohne Gelächter" (Klabund 1), erfüllt sich in den Untergangsgedichten, die das völlige Verschwinden der Sonne benennen. Dann heißt es beispielsweise: "Die Sonne verglüht vor Scham" angesichts der Kriegsgreuel (Ehrenstein 7). Der Zeitpunkt des Weltuntergangs wird in zahlreichen ähnlichen Bildern vom Verlöschen der Sonne fixiert:

Wind schrie aus und Sonne brannte leer. (Rheinhardt 1)

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat. (Trakl 17).

Die Sonnenheilige durch Dächerwildnis irret / Und hauchet aus in Todes rosigem Geschwür. (Becher 23)

Der große, abendrote Sonnenball / rutscht in den Sumpf, des Stromes schwarze Eiter, / den Nebel leckt. (Boldt 3)

Nachdem die Sonne apokalyptisch gewütet hat, wendet die personifizierte Stadt ihren "brennenrot verweinte[n] Blick nach Ost - / Entsetzlichem entgegen ohne Trost - / - Und es verlosch der Sonne Licht zu Rost!" (Birnbäum 2). Das Verhaftetsein in permanenter negativer Apokalypse faßt Rubiner in einem seiner apokalyptischen Gedichte in der Formel "Die Sonne ging immer unter" (Rubiner 5) zusammen. Ein deformiertes Subjekt sieht "Im Leuchten der Sonne Nacht ohne Sterne" (Ehrenstein 16) und gibt seiner Furcht, im Krieg zu fallen, Ausdruck in dem Weltuntergangsmotiv "Die Sonne fällt zum Horizont hinab. / Bald wirft man mich ins milde Massengrab" (Lichtenstein 2). In tiefster Verzweiflung fragt sich ein Subjekt: "Sonne fiel. Ist diese Nacht die längste?" (Baudisch 1)

"Die Sonne fällt" (Loerke 7) nicht nur einfach vom Himmel - "da stürzen in blanke Wasser zwei riesige Sonnen" (Wied 1), "Dann schwamm die Sonne in dem glatten Wasser" (Boldt 7) -, sie flieht auch vor dem Weltuntergang: "Die Sonnen fliehn!" (Anonymus 1). Schließlich wird die Sonne in einigen Gedichten angegriffen und getötet: "Nun sticht die Zwergin Nacht mit schwarzem Pfahl / das Sonnenauge aus der Himmelsstirne, daß es verblutend aus dem wehen Hirne / hintropft. / Erblindet schreit in ihrer Qual / die Erde auf" (Wegner 3), und "Die Wolkenstiere, die mit flackernden Nüstern / den giftig grünen Himmelsplan hinunterstoben, / haben die wehrlose Sonne gemordet" (Koch 2). Dann bleibt allenfalls eine funktionslose Sonnenleiche zurück: "Vom höchsten Schlotte aber hing die satte, / gestorbne Sonne drüber, groß und nah, / und fürchtete nicht mehr, was dort geschah." (Kuhlemann 2), und "In Wolken gleich verkohlten Stämmen / Riecht man die tote Sonne noch" (Boldt 6).

Die Menschen wissen um die Konsequenz der finalen Verdunklung, die droht, weil "Die letzte Sonne" sie "verließ" (Viertel 1), und klagen: "Die Sonne floh, um uns ist Nacht" (Gumpert 1). Die in der Endzeit Unterdrückten leben im Dunkeln, denn "ganze Städte [sind] von keiner Sonne geküßt" (Herrmann-Neisse 7). Das "unentrinnbar" in dem Untergang gefangene Subjekt fragt sich daher: "Wer weiß, ob nicht / Leben Sterben ist, [...] Sonne die Nacht?" (Ehrenstein 19) oder faßt seine persönliche Apokalypse in das Bild "Traurigkeit / Ward aus der Glut, da meine Sonne / Lang nicht mehr ist" (Gregor 1).

Drohender Tod des lebensspendenden Gestirns kann sich ausnahmsweise als Zeichen der positiv zu bewertenden Äonenwende erscheinen. So bei Benn, der nur wenige und eher untypische Apokalypsen verfaßt hat: "Glutgefälle / stürmt noch die alte Sonne; schon verhöhnt / Neu-Feuer sie und um Andromeda der frische Nebel schon" (Benn 1). Auch Becher markiert die Äonenwende mit dem Bild der sterbenden und neu erstrahlenden Sonne: "Wir grüßen Sonne dich! [...]" (... einst Blutschwamm übern Himmel ausgepreßt...) / Nun Scharlachlüster sprühenden Geästs" (Becher 29).

Einige Varianten des Motivs der verlöschenden Sonne lassen erkennen, daß der Mensch selber der Verursacher der modernen Apokalypse ist. Die durch Nietzsche so pointiert zusammengefaßte Erkenntniskritik spiegelt sich in Metaphern, die das Wissen des aufgeklärten Menschen als Auslöser des Untergangs bezeichnen: Sein "Wissen ist nördliche Wüste, / Darin die Sonne verdorrt" (Ehrenstein 21). Ähnliches formuliert Hermann-Neisse mit dem Bild des verlöschenden Sterns: "Im Sonnenaufgang stirbt mein Stern", denn "Erkenntnis ist ein Wald von Schnee um meine Stirn" (Hermann-Neisse 2). Ebenso wird das Gesellschaftssystem des Kapitalismus für den fatalen Untergang verantwortlich gemacht: "Preisstürze torpedieren Sonnenscheiben" (Otten 2). Daß häufig dem Weltkrieg diese Funktion, die apokalyptische Verfinsterung zu betreiben, zugeschrieben wird, verwundert nicht. Nur "Niedrig die kleine Sonne scheint / am Schlachtenhimmel wie des Roten Kreuzes Fahne" (Vagts 1); schließlich betreibt die personifizierte Kriegsgestalt die apokalyptische Verdüsterung der Gestirne: "Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut / Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut" (Heym 5). Der einzelne "Angriff" wird als Zerstörung der Welt empfunden: "Sonnen stieben in Scherben. [...] Die Himmelslichter sterben auf die Städte hinab, / Flammen flirren auf / Und fressen die Sterne" (Heynicke 1). Claire Goll greift die Schuldfrage durch Rückerinnerung an die "Raketensonne" auf, "die nicht mehr kreiset um die dunkle Welt, / Weil sie im Meere unsres Bluts erlosch" (C. Goll 7). "Schwefelig mit roten Blutspritzern / schwindet die Sonne", statt dessen suchen in unserer Zeit "Lichtläufer [...] am Himmel / feindliches Flugzeug" (Kanehl 3). "Im Verlöschen blaß und kühler Winterabendsonnen" erscheint "verräterisches Leuch-

ten der Rakete" (Weber 4). Und als Metapher für die Grauen des Krieges findet man "Flüsse, / wo der Kadaver der Sonne zu schwimmt [...] Rauch und Getöse löscht das Licht" (Huelsenbeck 2). Allerdings kann die "Morgensonne" auch "rußig" sein (van Hoddis 2) - eine Folge der Industrialisierung. Die grundsätzliche Schuld der Menschen am Untergang dieser Welt drückt Trakl in der Metapher aus: Die "Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald" (Trakl 19).

In ähnlicher Weise wird der Mond durch den Fortschritt beeinträchtigt. Er "riecht nächtelang nach Blut" (Zech 9), nur noch "Ein Fetzen Mondlicht schimmert in Kloaken" (Lichtenstein 17). Die Nacht der Apokalypse ist da, "Wenn schmutziges Wasser / Von vergilbtem, strähnigem Mondlicht / Träumt" (Korschelt 1). Im "Feuerschein" der "Rasende[n] Automobile" hat der Mond nur noch einen "falben Schein [...]" (Becher 21). Georg Heyms "Dämonen der Städte" betreiben die Verfinsterung aktiv: "Einer steht auf. Dem weißen Monde hängt / Er eine schwarze Larve vor" (Heym 2). Ähnlich der personifizierte Krieg: "den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand" (Heym 5).

Aber auch ohne daß die Gründe für seine Degeneration angegeben werden, wird der Erdtrabant als verlöschender Planet gezeichnet. "Des Mondes Bauch nimmt ab" (Ehrenstein 3), er erkaltet in "frierendem Weiher" (Trakl 19). "Hoch oben schwanket die Zitrone / verfallenden Mondes" (Becher 28). Schließlich ist "Der kahle Mond" (Heym 9) "vergilbt" (Becher 14), was auf fortschreitenden Untergang verweist: "Leise rollen vergilbte Monde / Über die Fieberlinden des Jünglings, / Eh dem Schweigen des Winters folgt" (Trakl 7). Schließlich erstirbt der Mond völlig

[...] Mond entwurde [...] (Ehrenstein 7)

Der Mond stirbt: sein Antlitz ist von Qualen verzerrt. / 'Der Mond ist tot!' sagt jemand [...] (Nowak 1)

[...] der Mond ersoff in unserem Graben [...] (Kulka 1)

"Untergang" der Welt erweist sich auch in einem Gedicht, das der Dadaist Huelsenbeck in expressionistischer Manier gestaltet hat, an dem Faktum "Der Mond ist tot. Der Welt Plazenta in die Nacht gekrallt" (Huelsenbeck 3).

Daß das Verlöschen des Mondes zu den omnipräsenten Requisiten des Untergangs gehört, zeigt sich an der Reaktion der "Menschen" beim todbringenden Strahlen des Gestirns: "sie glaubten [...] an [sein] Sterben / und feierten den Tod in dieser Nacht" (Goll 2). Sein Sterben verheißt nämlich zumindest das Ende der bisherigen Qualen und kann deshalb ungeduldig erwartet werden: "Warum [...] Dunkeln blutbeströmt beschämte Monde nicht?" (Becker 5). Manchmal kündigt es sogar die Wende zum Guten an: "Siehst du den Mond? Noch eine Drehung / So löscht auch er sein altes Licht", um die richtige Kulisse für die "Auferstehung" des "neue[n] Mensch[en]" zu gewähren (Quandt 1).

"Mit den 'Sternen' verbindet sich traditionellerweise die Welt der Ideale, der unwandelbaren Leuchtzeichen in der Dunkelheit, der Schimmer von Orientierung, Halt und Ewigkeit".¹⁰⁰ Doch von dem modernen Menschen werden die Sterne zu Beginn des 20. Jahrhunderts allenfalls noch unter dem pragmatischen Blickwinkel wahrgenommen, weshalb ein Subjekt klagt: "Die Sterne sind uns nur noch Schiffsfahrtszeichen!!" (Haringer 1) Als himmlische Orientierungsmarken für das menschliche Leben werden die Sterne in den Apokalypsen ausgelöscht. Zwar suchen einige Menschen noch verzweifelt nach ihnen - "In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt" (Trakl 19) -, doch die "Sterne / Sind lichtverwischt und zeigen sich nicht an", und das lyrische Ich findet um sich nur "lauter blasse, / Totmatte Augen. Keinen Augenstern", was zu völliger Entmutigung führt (Lotz 3). Von diesem Ausdruckswert macht Ernst Stadler Gebrauch, wenn er die beklemmenden Momente der nächtlichen Bahnfahrt mit dem Bild charakterisiert: "Kein Stern will vor" (Stadler 1). Die Menschen, die den Kontakt zu den Sternen verloren haben, verfügen nur noch über eine "verwusste Gestalt", die sich in scharfem Kontrast von dem Wunschbild für heilere Zeiten abhebt: "Strahlender hob die Hände zu seinem Stern / Der weiße Fremdling" (Trakl 106).

Wie auch bei den anderen Gestirnen ist die Bandbreite der Untergangsvarianten bei den ersterbenden Sternen groß. Sie produzieren allenfalls noch einen schwachen, zittrigen Lichtschein:

[...] ein blasser Stern die Flügel schlägt. (Heym 4)

[...] die Sterne taumeln [...] (Klemm 4)

[...] Jesu Christ [...] hat ausgespien das letzte, glühende Sternentor. (Koch 2)

Die Sterne haben sich abgedreht [...] (Ehrenstein 1)

Nachts, von harter Bettstatt, blickst du ins Licht versinkender Sterne [...] (Wied 1)

"Der Liebe Sterne blassen" (Barthel 1) ebenso wie die Sterne als Todesboten: "Rötlich umrändert schwanken der Gestirne Zeichen, / Die gelben Tode" (Förste 2). Anstatt zu verdämmern, können Sterne ebenso erkalten, um apokalyptische Wirkung zu erzielen: "kalte Sterne sind im Dunkel" (Heym 8), wenn das Ende droht, und "Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind" (Trakl 24).

In Steigerung ihres Funktionsverlustes hören die Sterne schließlich auf zu existieren; sie erlöschen völlig und verschwinden zum Ausdruck des absoluten

¹⁰⁰Drewermann: Wahrheit, S. 553.

Endes vom Himmel: Am apokalyptischen "Abend war es," da "fiel ein Stern" (Koch 1). Derartige Bilder stehen für den Zusammenbruch all der Werte und Ideale, auf die man bisher glaubte, unbeirrbar vertrauen zu können:

[...] Ein Riese. Mit entweihter Hand / Riß er von der zerstörten Himmelswand / Die Sterne weg und warf sie in die Flut. (Steinberg 1)

[...] ein Ungeheuer, / Das frißt die Sterne, die wir pflücken wollten [...] Aufzischen Lichter und verlöschen jähe, / Und Nebel tropft wie Gift auf jeden Pfad [...] (Roth 3)

Die Sterne, die an unserem Himmel blinken, / Sie Taumeln nieder in verwischter Glut [...] und lösen sich und löschen aus in Blut! (Birnbaum 1)

Das Nordlicht schmolz herab [...] (Becher 12)

Es stürzt ein Stern: / Wie hohl die Erde tönt! / Die Erde ruft die Sterne allzumal. (Zech 13)

Insbesondere in Trakls späten Gedichten häufen sich die Bilder von fallenden Sternen als Zeichen für eine untergehende Welt, für das allgemeine Verhängnis.¹⁰¹ "Zeichen und Sterne / Versinken leise im Abendweiher" (Trakl 3), und "fallende Sterne" assoziieren im Vergleich mit fallenden Apfelblüten absterbendes junges Leben (Trakl 21) oder stehen als globales Bild für allumfassende Vernichtung (Trakl 1). Herrmann-Neisse zeichnet die in der Endzeit Ausgebeuteten als derart vom Leben abgeschnitten, daß sie die "Sterne nicht einmal fallen" sehen (Herrmann-Neisse 7).

Bedrohliche Leere ersetzt den Sternenhimmel: "An den Wänden sind die Sterne erloschen / Und die weißen Gestalten des Lichts" (Trakl 7). Auch der Untergang durch "Krieg" wird markiert durch "Sternlose Nacht" (Stoecklin 1), denn "Die Sterne sind dem Himmel ausgekratzt" (Lichtenstein 16), wenn das Ende unwiderruflich gekommen ist. Die gewaltsam vom Himmel entfernten Sterne lassen auf die Zerstörung der göttlichen Ordnung schließen: "Es wacht kein Gott. / In Höhlen ausgestochener Sternenaugen / hockt dunkler Tod. / Und ist kein Licht" (Kanehl 4). Gleichermäßen kann auch der Planet Erde aus Gottes Schöpfung verdrängt werden: "Die Erde weicht, Trompetenmund des gelben Mondes gellt - und taumelnd Erde hängt / Am Rand der Welt, aus Sternenwelt verdrängt." (Wolfenstein 6)

"O meine Zeit ! So namenlos zerrissen, / So ohne Stern" (Klemm 7), lautet eine für viele expressionistischen Apokalypsen typische Klage. Da das Verschwinden der Sterne äußerste Verzweiflung auslöst, werden entsprechende Bilder häufig benutzt, um subjektiv empfundene Apokalypsen zu inszenieren. Daß das Entsetzen

¹⁰¹ Vgl. dazu Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 233-242.

vor der Einsamkeit ebensogroß sein kann wie vor dem Weltuntergang, zeigt sich in dem Bild: "Die Sterne fliehen schreckensbleich / Vom Himmel meiner Einsamkeit" (Lasker-Schüler 1). Ebenso subjektiv ist der Untergang von Trakls Gestalt Elis, der folgendermaßen kommentiert wird: "Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau, / Das letzte Gold verfallener Sterne" (Trakl 10), und ein selbst vom Ende bedrohtes Subjekt konstatiert: "Im Sonnenaufgang stirbt mein Stern" (Hermann-Neisse 2) oder "Licht: betend starrt' ich dich an, / Bis im gelben Sonnenspinnt die Augen starben. / Nun entsinkt nicht silberner Punkt / Zitterlicht keines Sternes der Nacht" (Ehrenstein 9). Dementsprechend wird ein Todeswunsch mit dem Verschwinden der Sterne begründet: "Der Himmel hat keinen Stern. / Ich stürbe so gern" (Ehrenstein 20).

Die Johannesoffenbarung schildert das Verschwinden des gesamten Himmels beim Weltuntergang (Off. 6, 14), denn in den letzten Tagen werden der "Himmel und die Erde [...] vergehen" (Mark. 13,31). Die verschiedenen kosmischen Katastrophen zerstören auch in den expressionistischen Gedichten den Himmel, das Sinnbild für metaphysische Geborgenheit; doch im Gegensatz zur traditionellen Apokalyptik folgt in vielen Fällen kein "neuer Himmel" (Off. 21,1) mehr. Zunächst verdunkelt sich der Horizont, und der letzte Tag verblaßt: "der Tag am Himmel wie ein Krake / Des blasses Maul die Wälder überschwemmt" (Boldt 5). "Finster wird der Himmelsklumpen" (Lichtenstein 10), der Himmel sieht "verheult" aus (Lichtenstein 1), und "Die letzten weißen Wolkenflotten fliehen" (Kanehl 1). "Der Himmel senkt sich nebelblind" (Lichtenstein 13), "ein Schleier trübt den himmlischen Kristall" (Sonnenschein 3). "Der Horizont [...] Vernebelt..." (Becher 24), "wie Schnee so fahl" (Heym 4). Es ist nur noch die Rede von "falbem Himmel" (Friedländer 1) und "verhängtem Luftkreis" (Ehrenstein 15). Die Wolken des Himmels strahlen nicht mehr weiß, sondern "Wolken, dunkel gebogen" (Lotz 1), markieren den Untergang mit ihrem "weichen Tod" (Rheinhardt 1) und geben das Zeichen zur Trauer: "Ach, alle Wolken brocken Dämmerung!" (Boldt 3). "Die frohen Wolken spiegeln sich als lila Leichen. / Die Sonne wird in einer Blutpfütze versinken" (Däubler 3). Diese Verfinsterung löst beim Menschen äußerste Verzweiflung aus: "ich stehe / selbstlos angedrängt und verzweifelt / wie eine zerwindete Fahne gezückt / gegen den zudunkelnden Himmel" (Tagger 4). Schließlich ist auch das letzte "himmlische Licht [...] verschwunden schräg zuckend über die spitzen Dächer hin" (Rubiner 8), und "Der Himmel rollte herum dunkel funkelnd im schwarzen hohlen Oval" (Rubiner 2).

Häufig wird der Himmel nicht nur verdunkelt, sondern völlig zerstört, und er fällt auf die Erde:

Da war der Himmel los [...] Und stürzte durcheinander. (Werfel 5)

Die Sonne stürzt. Die Weite qualmt. / Der Himmel ist zerrissen.
(Klabund 2)

Unter wimmelnder Himmel Flucht / Furchtbarer Laut ertönt [...]
(Becher 27)

Die weißen Himmel stürzen sich ins Meer [...] (Goll 3)

Himmel spannt gefasert [...] Ich stehe [...] gegen den zudunkelnden
Himmel, [...] Der Himmel dreht sich mir wie ein Teppich entgegen, / er
verblättert zu Zweigen unter meinen Füßen [...] (Tagger 4)

Gehäusig und verdichtet fällt / der Himmel ständig und ein Stein / auf
diese unerschöpflich dunkle Nebelwelt. (Tagger 2)

Es stemmen Häuser, steinerne Kyklopen, / Die schweren Himmel.
(Wied 1)

Diesen Motiven entsprechend, kann die Zeile "Der Himmel Finsternis stürzt grell entzwei" (Becher 13) nicht nur als Beschreibung eines Gewitterblitzes, sondern ebenso als eines Aktes der Zerstörung des Firmaments verstanden werden. Als Resultat solcher Zerstörungsakte präsentieren einige Gedichte die Überreste der einstigen Sphäre Gottes. Bei Richard Oehring sind es nur noch die Bäume, "die verkrallt den verschwelten Himmel festhalten, / den ausgebrannten, mürben Himmel" (Oehring 1). In anderen Texten heißt es:

Viel Himmel liegt zertrümmert auf den herben Dingen...
(Lichtenstein 8)

Der Himmel schwarz. Leer. Ausgebrannt ... (Ferl 1)

Der Himmel ist ersoffen. (Lichtenstein 12)

Von der Bedeutung des zerbrochenen Himmels als Signum für Welt(w)ende kann zwar auch das Kriegsgedicht Gebrauch machen,¹⁰² doch in den meisten Fällen signalisiert dieses Motiv das Ende des Übersinnlichen. Dabei wirkt der zerstörte Himmel ebenso schrecklich wie der dunkle, leere Himmel; beide sind stets auch ein Zeichen für nicht vorhandene Transzendenz. In der Endzeit sind "aller Himmel Höfe [...] verschlossen" (Heym 7), und "Der leere Horizont bläht sich empor" (Klemm 3). "Am Himmel hängt ein totes rundes Dach [...] steht drohend da, mit hohlen Augen blind, / und schwimmt davon" (Ferl 2).

Manchmal wird explizit ausgesprochen, daß es die Erfahrungen der Erkenntniskritik und der fehlenden Transzendenz sind, die sich im Bild des verlöschenden Firmaments ausdrücken: "Der ewige Tag wird eingescharrt / und die unsterblichen Gestirne: / was erlischt nicht die Sonne / an der Einsamkeit düsterster Erkenntnis" (Sonnenschein 2), lautet eine entsprechende Folgerung. Es wird

¹⁰² Dann heißt es beispielsweise "In meinem Rücken ist der Horizont zerbrochen / und brüllt; an meiner rechten Wange rasseln die Wolken und kochen" (Vagts 1).

deutlich gemacht, daß es die Sphäre Gottes ist, die in den Untergangsgedichten zerstört wird: "Und schwarz schwankt Gottes Himmel und entlaubt" (Trakl 23). "Der liebe Gott hat den Himmel versperrt / und weint" (Nowak 1). Herrmann-Neisse verbindet das Bild des Himmels direkt mit dem des Antlitzes des "Erlösers" und weist das Firmament damit als Inkarnation des Göttlichen aus: "Aber als ein Sturm mit den Gestirnen / unsanft spielt, birst seines wolkenbleichen / Angesichtes Schild und züngelt Zeichen, / die bedrohn, und Wunder welche zürnen" (Herrmann-Neisse 2). Wenn sich nun diese heilige Sphäre verschließt, ist es ein Zeichen dafür, daß Gott seine Schöpfung verlassen hat. Dies erkennt in Roths Gedicht "Am Abend" ein personifizierter Domturm: "Der Himmel schließt, gestirnt und stählern blau. / Da weiß er es, dies ist die schwere Stunde" (Roth 1). Ein anderes Bild dafür lautet: "Schon faßt es an das Herz, / Läßt schwarze Wolken schallen, / Löscht aus das Himmelshaus, / Tief in den Stauden allen / Weht Gott und blüht nun aus" (Loerke 2).

Weil er nicht mehr die Sphäre Gottes ist, kann der Himmel keinen Trost mehr spenden, auch den verfaulenden Leibern nicht: "Und allen sammelt sich im Blut der Schrei, / und alle Leiber brechen auf und gröhlen / und wollen ihren Schrei dem Himmel geben - und selbst der Himmel ist kein Trost dabei" (Kuhle- mann 1). "Aus Grab und Grabengewimmel / Hungert's um Hilfe zum Himmel, / Aber derlei bläht sich hoch über dem Blei, / Heute grau, morgen blau, / Blind". Weil dieser Himmel sich den Menschen versagt, wird er angeklagt: "Todhimmel, peitschwarzer und lastender," und Gott, der sich abgewendet hat, wird gefragt: "Bist du die mondgeschwängert fremde Wolke, / Geist uns ansprühend mit Gift?" (Ehrenstein 7). Gleichermaßen drückt sich Untergangssehnsucht in den Worten aus: "Himmel der Nacht krach uns ein" (Otten 4), denn die im degenerierten Äon Mächtigen kommen sowieso nicht in den Genuß der Transzendenz: "Ihre Stuben wissen vom Himmel nichts" (Herrmann-Neisse 7).

Die meisten apokalyptischen Gedichte suchen die Schuld für das Desaster beim Menschen, der sich von Gott abgewandt hat: "O kleine Erde, was hast Du vergessen! / Du feindliche hast das Licht Gottes gefressen" (Rubiner 8). Albert Ehrenstein beschreibt ein apokalyptisches Erstarren und Verlöschen der Welt - "Des Mondes Bauch nimmt ab, / Das Meer verrauscht, / Die Welt vereist, / Der Schleier der Nacht / Fällt mit den Sternen" - und läßt in direktem Anklang an Nietzsches Aphorismus "Der tolle Mensch" einzig die Frage des von den Menschen "kalt gemacht[en]" Christus übrig: "Wer wird die Sonne anzünden, / Wenn es Winter ist"? (Ehrenstein 3). In verschiedenen Versionen wird der Mensch für konkrete Beschädigungen des Himmels verantwortlich gemacht. Der Himmel ist jetzt "aus viel Zement gemauert, / Sehr nah. Und grell mit Tünche übermalt" (Weissmann 2). Auch die menschliche Kriegstechnik beschädigt den himmlischen

Kristall: "Der gläsern tiefe, nackte Himmel / klirrt unter dem Schwallen der Hautbitzen, / die brüllend rings am leeren Erdsaum blitzen..." (Koch 2).

Die Diskrepanz zwischen der Ursehnsucht der Menschen nach Transzendenz und den modernen Lebensbedingungen, die die Erfüllung dieses Wunsches verhindern, hat Gustav Sack zum Thema eines Gedichtes gemacht, das den Titel "Der Schrei" trägt. Hier klagt ein lyrisches Ich: "aus dieser lauten Totenstadt, [...] steigt meine Sehnsucht wie ein Schrei [...] nach einem grenzenlosen Himmel."¹⁰³ Die apokalyptischen Gedichte des Expressionismus zeigen deutlich, daß die Menschen mit dem Himmel die letzte Instanz verloren haben, von der sie sich angesichts des sicheren Untergangs noch Rettung erhofften. Schließlich ist das Chaos nicht mehr aufzuhalten: "Wir standen allein / Vor erloschenem Himmel und klaffendem Grab. / Aufscheuchend warf ein geröteter Schein / Uns schwer in das flutende Chaos hinab", lautet die erschreckende Konsequenz (Weber 3). "Im Schatten einer verfinsterten Sonne und eines verdunkelten Mondes zu leben, bedeutet Seelenumdüsterung und Traurigkeit in erbarmungsloser, ewiger und unentrinnbarer Nacht"¹⁰⁴, so deutet Eugen Drewermann das Motiv der verlöschenden Gestirne aus psychologischer Sicht. Unter dieser Prämisse läßt die Häufigkeit, mit der dieses Motiv in den expressionistischen Gedichten eingesetzt wird, in nuce erkennen, was für die gesamte Apokalyptik des Expressionismus gilt: Die Verbreitung der Weltuntergangsvorstellung, auch der Vorstellung der verlöschenden Gestirne, deutet insbesondere in der neuen Variante der negativen Apokalypse auf ein kollektives Leiden der Menschen an ihrer Zeit.

Der außerordentlich hohe Bekanntheitsgrad der Vorstellungen vom kosmischen Inferno in der Endzeit macht diese für **Übertragungen** fruchtbar. Ebenso wie die anderen apokalyptischen Motive können die Vorstellungen des in Unordnung geratenen Kosmos in den expressionistischen Gedichten mit Bildern aus völlig neuen Erfahrungsbereichen vermischt werden. Vor allem die so allumfassend zerstörerische neue Kriegstechnik hat Eindrücke hervorgebracht, die denen des traditionellen apokalyptischen Infernos gleichen. Ein Gedicht über eine "Ferne Granate" arbeitet mit einer abstrakten Bilderkollage, die apokalyptische Katastrophenbereiche vermischt: "die Winde ächzen / aufsternend himmelnde in den Schrei!" (Heynicke 5). Oftmals übernehmen Leuchtkugeln die Rolle der fallenden Sterne der Apokalypse:

Leucht-Kugeln platzend schossen kreuz und quer. (Becher 12)

Wie schön brennen die Leuchtkugeln hoch im Westen, die niederfallen wie müde Sterne und leisezappelnd verlöschen. (Ferl 1)

¹⁰³ Gustav Sack: Der Schrei. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 68.

¹⁰⁴ Drewermann: Wahrheit, S. 554.

Der Himmel zog, ein dunkler, weicher Vogel, / ganz feierlich und seltsam. / Unter seinen Schwingen fielen die Leuchtkugeln blaß zur Erde, / die nach ihm jagen wollten. / Da erfuhr ich -: DU bist ... tot. (Köppen 1)

Dabei kann auch die Stoßrichtung umgekehrt werden: "Kanonen schleudern neue Sterne in die Firmamente" (Rheiner 1).

Wie auch bei den anderen Motivgruppen vermischen sich Bilder aus der Großstadt mit dem traditionellen Material. Lampen ersetzen die Sterne - "Das Abendrot zerriß den blauen Himmel. / Blut fiel aufs Meer. Und Fieber flammten auf. / Die Lampen stachen durch die junge Nacht. / Auf Straßen und in weißen Zimmern hell" (van Hoddis 3) -, und auch "die rote Häuseronne" kann den Menschen bedrohen (Lichtenstein 3). Wenn Trakl einen Untergang beschreibt, bei dem "Laternen nachts im Sturm zerschellen" (Trakl 2), so erinnert dieses Motiv nicht nur an die Metaphorik der verlöschenden Laterne in Nietzsches "Der tolle Mensch",¹⁰⁵ sondern es transportiert überdies eine ähnliche Aussage wie die verlöschenden Gestirne in der traditionellen Apokalyptik.

Die ungewöhnliche Popularität der kosmischen Apokalypsemotive liefert auch reichlich Material für **Grotesken und Parodien**. Die grotesken Bilder des Monströs-Grausigen, das mit paradoxer Heterogenität verwirrt, erscheinen in expressionistischen Apokalypsen bis ins Karikaturistisch-Komische verzerrt, worin ein letzter verzweifelter Protest der Dichter gegen ihre Zeit des vermeintlichen Untergangs gesehen werden kann.¹⁰⁶ Manchmal ist es nicht zu entscheiden, ob es sich lediglich um unglückliche eklektizistische Bildermischungen handelt, oder ob groteske Wirkung beabsichtigt wurde - beispielsweise wenn es heißt:

Die Sterne standen, von Begierde blasser, / Mit dünnem Atem an des Ostens Kap. / Ein Stern sprang nach der Erde, sprang zu kurz. (Boldt 7)

Und eine Wolke droht den Mond zu schänden.[...] Der Winde Brut pfeift in den hellen Eichen, / Daraus der gelbe Geier Mond geflohn. (Boldt 2)

[...] Mond [...] Dessen blutige Rose / Entzündet äüget. (Förste 4)

Doch die meisten Pervertierungen der kosmischen Motive scheinen in eindeutig parodistischer Absicht verfremdet worden zu sein. "Die Sonne glüht als fette Feuerglatze [...] Und brütete Wanzen aus" (van Hoddis 6), oder sie erscheint als das "blutgeschwollene Tier", das "zwinkernd und voll wahrer Reue, / nicht murrend in der grauen Berge Stall [kriecht]" (Becher 1). In Paul Scheerbarts "Der Frack-Komet" "kam plötzlich / Eine schwarze Sonne an" und verwandelt das lyri-

¹⁰⁵ Vgl. Nietzsche: Der tolle Mensch. - In: KGW V,2, S. 158-160; hier S. 159.

¹⁰⁶ Vgl. Otten: Einleitung, S. 9, 12.

sche Ich in einen geschneiderten "Frack-Komet[en]" (Scheerbart 1). "Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich, / Als wäre ihm die Schminke ausgegangen", beschreibt Lichtenstein in seinem berühmten Gedicht "Die Dämmerung" die apokalyptische Verfinsterung auf groteske Weise (Lichtenstein 4). Aufgrund seiner Tradition in der Naturlyrik, insbesondere der romantischen, bietet sich der Mond in besonderer Weise für groteske Parodien an:

Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen / Der giftige Mond, die fette Nebelspinne. (Lichtenstein 9)

Der Mond bespuckt / Den blaßgrauen Jüngling / Mit sterbendem Licht. (Ehrenstein 2)

Der Mond die alte Totentante kaut / o Gott du Spinne die uns Mücken frißt! (Haringer 1)

Wie scheint mir dieses Mondtier blind und eigen, / Es klopft an Scheiben [...] Und liegt dann tot in Hainen unter Feigen. (Däubler 4)

Zwischen den Schornsteinen eines zerschossenen Hauses / sitzt der Mond und glotzt ins brennende Dorf / und heult. (Köppen 3)

Sieh, der Mond sitzt auf dem sanften schwarzen Telephondrahte. Rutscht ab... Fällt irgendwo nieder ... (Ferl 1)

In San Franzisko ist der Mond geplatzt. (Lichtenstein 16)

Die Stoßrichtung des apokalyptischen Szenarios kann sich auch umdrehen. Beim Erdbeben "fielen die roten Schiffe um, das Meer schlug vom Mond herab" (Rubiner 5), statt daß die Gestirne vom Himmel in das Meer stürzen. Oft verweisen derartige Verdrehungen auf die Problematik einer gestörten Wahrnehmung angesichts der Reizüberflutung in der modernen Lebenswelt: "sanfte Autordroschen [sic] fallen zu den Sternen" (Lichtenstein 8), oder das lyrische Ich ist Ausgangspunkt des Untergangsgeschehens. "Ich lasse mein Gesicht auf Sterne fallen, / Die wie getroffen auseinander hinken" (Boldt 9).

Ein buntes Sammelsurium der kosmischen Bilder vereint Karl Kraus in seiner Katastrophenparodie, in der das lyrische Ich gerade noch rechtzeitig zum Weltuntergang angekommen ist: "eine Riesenflamme stach herüber, / weil einer drüben noch am Gashahn spielte [...] oben schweift schon ein Komet, / der Mond ist übernächtigt und die Sonne [...] macht heute Überstunden", "Leuchtkugeln" vollenden das "Feuerwerk des Himmels". Dessen apokalypsotypisches Blutvergießen erregt jedoch in der Parodie kein Grauen, sondern das Subjekt konstatiert lakonisch: "es regnet Blut und ich hab keinen Schirm". Anschließend wird auch nicht wie in den anderen Apokalypsen der Himmel als Ort des neuen Äons verschlossen, sondern "man schließt das Kino", das die Illusion eines neuen Lebens vorspielt (Kraus 1).

Die grotesken Varianten haben dieselbe Funktion wie die anderen kosmischen Apokalypsemotive, wenn auch zunächst die vordergründigen Unterschiede in ihrer Wirkung auffallen. In den Motiven dämonisierter apokalyptischer Gestirne wie auch in deren grotesken Varianten versucht das Subjekt, seine persönliche Krise zu bannen. Manchmal wird dieser Zusammenhang explizit gemacht. Beispielsweise empfindet ein "Schmerzen" erleidendes Subjekt seine individuelle Situation, hier die Entfremdung von einer gesunden Körperwahrnehmung, als Weltuntergang und artikuliert dies: "Ich zerdrücke die Wolken und reiße die Sterne herunter [...] Ich decke die Sonne zu, daß es Nacht werden muß" (Jacob 1). Als Ausdruck krisenhafter Entfremdung transportieren die kosmischen Motive darüber hinaus fast immer auch ein zeit- und gesellschaftskritisches Moment, das sich in Kombination mit weiteren apokalyptischen Motiven zu verzweifelt Absagen an die Lebenswirklichkeit der Lyriker verdichten kann. In den gewaltigen Bildern von kosmischer Zerstörung läßt sich demnach die nach wie vor dominante Qualität der Apokalypsen als Krisenliteratur deutlich erkennen.

5.5. Dämonische Gestalten

Zusätzlich zu den Katastrophen, die Natur und Kosmos betreffen, plagen die Menschen in der Apokalyptik skurrile dämonische Tiergestalten.¹⁰⁷ In der Offenbarung überfallen das dämonische Heuschreckenheer¹⁰⁸ und die dämonischen Kriegsheere auf pferdeähnlichen Fabeltieren¹⁰⁹ die Menschen. Als Hauptgegner des Lammes und der Braut tritt Satan auf:¹¹⁰ als Himmelsdrache¹¹¹ oder als das "Tier" aus der Unterwelt¹¹². Er wird bezeichnet als der "Drache, die alte Schlange, die der Teufel und der Satan ist".¹¹³ Ihm zur Seite agieren das "Tier" aus dem Meer,¹¹⁴ auf das sich die Antichristtradition bezieht, und das "Tier" aus der Erde,¹¹⁵ der falsche

¹⁰⁷ Zu den mythischen Tiergestalten, die in der Apokalypse eine dominierende Rolle spielen, vgl. Halver: Mythos, S. 91-94.

¹⁰⁸ Vgl. Off. 9,3-11; vgl. auch 2. Mos. 10,12.

¹⁰⁹ Vgl. Off. 9,16-20.

¹¹⁰ Vgl. Jes. 27,1.

¹¹¹ Vgl. Off. 12,3.

¹¹² Off. 11,7.

¹¹³ Off. 20,2.

¹¹⁴ Off. 13,1f.

¹¹⁵ Off. 13,11; vgl. Mark. 13,22; Math. 24,24.

Prophet. Die drei Tiere zusammen gelten als eine Einheit, eine satanische Trias.¹¹⁶ In Erinnerung an die Froschplage in 2. Mos. 8,2-4 produziert diese satanische Dreifaltigkeit Froschdämonen, welche die Könige des ganzen Erdkreises "zum Krieg am grossen Tag des allmächtigen Gottes" versammeln.¹¹⁷ Im Buch Daniel beeindruckt vor allem die vier dämonischen Tiere, die aus dem Meer entsteigen,¹¹⁸ sowie die Gestalten von Widder und Ziegenbock als Versinnbildlichung der Königreiche Medien, Persien und Griechenland.¹¹⁹ Entsprechende Gestalten dominieren als Mächte der Unterwelt auch das Ragnarök.¹²⁰ Neben solchen grotesken Dämonengestalten finden sich aber auch Tierfiguren, die zwar nicht verfremdet sind, jedoch Funktionen erfüllen, welche den Menschen den Untergang bringen. In der Offenbarung sind dies der Adler, der als Bote Gottes das dreimalige apokalyptische "wehe" verkündet,¹²¹ die wilden Tiere, die die Menschen töten,¹²² sowie die Vögel, die die Leichname der Feinde fressen.¹²³ Überdies sind die Hunde den Zauberern, Unzüchtigen, Mördern, Götzendiener und Lügner gleichgestellt, denn wie diese erhalten sie keinen Eingang in das neue Jerusalem.¹²⁴

In den Untergangsvisionen der expressionistischen Lyriker wird zwar mit ähnlichen Mitteln eine vergleichbare dämonische Atmosphäre evoziert, jedoch lassen sich deutliche Verschiebungen beobachten. Während in den biblischen Apokalypsen monströse Fabelwesen dominieren, die oftmals ältere mythologische und astrologische Elemente zu grandiosen Metaphern verschmelzen, und auf reale Tiere bezugnehmende Motive nur am Rande vorkommen, häufen die expressionistischen Gedichte in erster Linie Tiermotive an. Diese haben meistens metaphorischen Charakter. Mit ihrer Hilfe wird der dämonische Einbruch des Bösen in die Welt der Endzeit - darunter fällt vor allem auch die Degeneration des Menschen, seine Entfremdung von der Natur und von sich selbst - in Szene gesetzt. Daneben finden sich jedoch auch einzelne Bilder von ausgestalteten Dämonenfiguren, die an

¹¹⁶ Vgl. Off. 16,13; 20,10. Zu der teuflischen Trinität siehe Böcher: Johannesapokalypse, S. 76-83.

¹¹⁷ Off. 16,13f.

¹¹⁸ Vgl. Dan. 7,4-8. Zur Verarbeitung von Dan. 7,3-8 zum Drachen der Offenbarung siehe Ritt: Offenbarung des Johannes, S. 70.

¹¹⁹ Vgl. Dan. 8,3-13. Vgl. dazu Koch: Vom profetischen zum apokalyptischen Visionsbericht, S. 430-446.

¹²⁰ Beispielsweise erscheinen das Schiff Naglfar mit den Riesen, Surtr und die Muspellsöhne, der Höllenhund, Fenrir und die Midgardschlange. Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 51-104; Neckel: Studien zu den germanischen Dichtungen; Artikel "Ragnarök". - In: Lexikon der germanischen Mythologie, S. 321.

¹²¹ Vgl. Off. 8,13.

¹²² Vgl. Off. 6,8.

¹²³ Vgl. Off. 19,17f. 21.

¹²⁴ Vgl. Off. 22,15.

konkrete biblische Vorbilder erinnern,¹²⁵ sowie eine große Anzahl von Dämonenbildern, die sich völlig von den Prototypen unterscheiden, da sie ihr sprachliches Material in für die modernen Apokalypsen typischer Weise aus den Objekten der modernen Lebenswelt rekrutieren.

5.5.1. Tiere

Die Bedeutungsvielfalt der Tiermetaphorik wird auch im Expressionismus polyfunktional verwertet.¹²⁶ Im Rahmen dieser Untersuchung interessiert die Verwendung, die dem Einsatz von Tiermotiven in der traditionellen Apokalyptik nahekommt; es geht also um Motive von Tieren, die den Menschen bedrohen oder zumindest deutlich Ekel und Grauen erregen.¹²⁷ Von den furchteinflößenden Ausdruckswerten des Tierbildes machen die expressionistischen Untergangsvisionen ausgiebigen Gebrauch. Es kann für unbewältigte Ängste und unerklärliche Mächte stehen, denen der Mensch hilflos ausgeliefert ist, oder es will Gefahrensituationen bewußt machen.

Quantitativ überwiegen Bilder von negativ erfahrenen Tieren, die den Engeln ähneln, indem sie, mit Flügeln ausgestattet, den Luftraum beherrschen, der dem Menschen von seiner körperlichen Disposition her zunächst verschlossen ist. In erster Linie sind dies natürlich **Vögel**; doch ihre Fähigkeit, fliegen zu können und den Menschen daher von oben angreifen oder ihm durch die Lüfte entkommen zu können, sowie ihr skurriles Äußeres und ihr Auftreten in der Dämmerung prädestinieren in gleicher Weise **Fledermäuse**¹²⁸ zu himmlischen Boten des Untergangs.

Noch spielerisch ästhetisiert, der Stimmung der *Décadence* verpflichtet, muten Bilder wie das der sanft klagenden Amsel (Trakl 21) oder des rufenden Herbstkranichs (Ehrenstein 3) eher harmlos an; aber auch diese Bilder sind ganz eindeutig einer Verfalls- und Untergangsthematik zuzuordnen und können somit

¹²⁵ Die entsprechenden Beispiele finden sich im Kapitel 5.1 der vorl. Arbeit.

¹²⁶ Vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 30.

¹²⁷ Zu den negativen Tierbildern des Expressionismus vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 30-36; Cosentino: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, S. 35- 90; Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 87-96; Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 255.

¹²⁸ Kayser führte die Fledermaus als Paradebeispiel des Grotesken an: „Das groteske Tier schlechthin ist die Fledermaus. Der Name weist auf eine unnatürliche Vermischung der Bereiche, die in dem unheimlichen Wesen konkret geworden sind. Und zu dieser befremdenden Gestalt gehört eine befremdende Lebensweise“. (Kayser: Das Groteske, S. 197.)

dazu beitragen, eine apokalyptische Stimmung zu konstituieren. Deutlich wird dies in der Wendung "Fortflog melodischer Schatten der Amsel [...] Schwarzer Vogel Musik" (Ehrenstein 7), in der sich das Ende jeglicher Harmonie und die Dominanz der Todesfarbe Schwarz ausdrücken.

Es überwiegen jedoch wesentlich krassere Motive, in denen die Vögel eindeutig als Indikatoren des Weltuntergangs markiert sind. Es überrascht nicht, daß sie dabei meistens durch die semantisch negativ besetzte Farbe Schwarz charakterisiert werden. Offensichtlich aufgrund ihres tiefschwarzen Gefieders werden meistens Raben, Krähen und Amseln mit dem drohenden Untergang assoziiert:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang. (Trakl 10)

[...] Kommt Menschenmasse wie ein Meer von Raben [...] (Drey 1)

Die Raben steigen in die Abendröte. (Heym 15)

Von Golgotha fliegen Raben auf und krächzen. (Nowak 1)

Auf dunkeln Schollen hocken schwarze Raben, / Die Lenz und Sommer sonderbar begraben. (Haas 2)

Die bedrohliche Wirkung wird intensiviert, wenn ein normalerweise weißer Vogel schwarz erscheint: "Matt sinkt Flügelschlag / Der Schwarzschwäne auf Blutflussesflut" (Ehrenstein 18).

Auch wenn die Koppelung der Unheil verkündenden Vögel mit der Farbe Schwarz auffällig gehäuft vorkommt, gibt es doch auch abweichende Varianten. Totenvögel beispielsweise können auch weiß sein, worin eine Assoziation an den Fimbulwinter gesehen werden mag: Leichen werden "Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt" (Heym 5). Weiße Vögel erscheinen ebenso als Zeichen des Untergangs, beispielsweise wenn Becher die Befindlichkeit eines "Idiot[en]" nach seinem Anfall in dem Bild konturiert: "Mövenschwärme schreckten auf. / Blütenwälder weiß begruben ihn" (Becher 14), oder wenn es heißt: "Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum / über stürzenden Städten" (Trakl 20). Helle Vögel kommen in den expressionistischen Untergangsgedichten jedoch nur selten vor und sind auch dann meist noch mit positiven Denotationen behaftet. Beispielsweise erscheint die Auferstehungshoffnung eines Sterbenden in dem Bild "Silberne Möwen schwebend im Reinen" (Ehrenstein 15), oder die Resignation angesichts der untergehenden Schöpfung wird durch das Symbol der Taube zur Hoffnung auf eine neue Welt, wenn den Zeilen "Stumm ist der Gott vorübergegangen. / Diese Irrnis wird nie / Ein Hauch wieder wecken" der Nachsatz folgt: "Weißes Tier sucht den Himmel, [...] Die Taube" (Buschbeck 1). Derartige Vogel motive bilden jedoch die Ausnahme.

Der Vogelflug, schon von den Auguren zur Deutung der Zukunft beobachtet, indiziert in den apokalyptischen Gedichten das baldige Ende. "Blut-

schwarzer Geier erdennaher Flug [...] umnachtet Gegenwart" (Sonnenschein 2) in der Endzeit, und "Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen / Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen" (Trakl 22). Um das sowieso unvermeidliche Ende zu beschleunigen, fordert der Apokalyptiker angesichts seiner "Gesichte": "Lerche, stürze den Flug!" (Angel 2). Vor allem der "schwarze Flug" der Vögel gilt als böses Omen (Trakl 19), über die Gestorbenen hinweg fliegt "im späten Weltentod [...] ein großer Vogel [...] Mit schwarzem Flug ins gelbe Abendrot" (Heym 4).

Die gleiche optische Wirkung eines unheimlichen 'schwarzen Fluges' läßt Fledermäuse zu einer diffusen Bedrohung werden: "Im dichten Röhricht", durch das die Wasserleiche Ophelia treibt, "steht" dämonisiert "der Wind. Er scheucht / Wie eine Hand die Fledermäuse auf. / Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht / Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf, / Wie Nachtgewölk" (Heym 10). Fledermäuse als Nachttiere sind per se mit apokalyptischem Dunkel verbunden: "Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher" (Trakl 17). "In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflattern mit dunklen Gesichtern die Fledermäuse" (Trakl 11). Johannes R. Becher charakterisiert seine apokalyptische "Stadt der Qual" mit dem abstrusen Bild: "Die Nonnen winzelnd an den Kreuzaltären hängen [...] Wild scheuchen Fledermäuse auf, die Schar belaubend" (Becher 23). Flatternde Fledermäuse können die untergehende Stadt charakterisieren - "Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle, Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen" (Boldt 8) - oder den Untergang durch Kriegswirren: Bei der Explosion eines Geschützes "flattern singende Fetzen umher / wie Fledermäuse" (Köppen 3).

Die Eigenschaften des Vogelflugs können auch auf den Himmel transponiert werden: "Schräge Krähenschwärme wolken" (Koch 1). "Des Abends schwarze Wolkenvögel flogen / Im Osten auf vom Fluß der Horizonte" und läuten so den Untergang ein (Boldt 4). In gleicher Weise ängstigen die Abgase der Fabrikschlote als "Wolkenvögel, Eiter an den Kröpfen, / wie Pelikane flattern sie zum Mahl" (Boldt 4). In einem Gedicht von Köppen erhält ein Subjekt eine Todesnachricht, während es beobachtet: "Der Himmel zog, ein dunkler, weicher Vogel, / ganz feierlich und seltsam." (Köppen 1)

Etliche Vogelbilder erinnern in den expressionistischen Gedichten an den Adler der Offenbarung, dessen Wehe-Rufe das apokalyptische Zerstörungswerk begleiten. Ein Subjekt klagt sein "Weh über das Mutterland" und läßt den Imperativ folgen "Anschwebt, Adler, stoßt die Klauen / Kriegsgekröntem, friedenkrähendem Dämon ins Gekrös!" (Ehrenstein 18) "Adler heben sich" (Goll 3) zur Endzeit, "Schlaf und Tod, die düstern Adler" (Trakl 9). Die Majestät dieses Tieres kann in den modernen Untergangsversionen gebrochen sein, so wenn ein Untergehender konstatiert: Wir "Schatten nun im kühlen Schoß / Der Nacht, trauernde Adler"

(Trakl 1). Den Fluch des Wehe-Rufs sprechen jetzt auch andere Vögel aus: Es droht "der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs" (Trakl 12). Eingewoben in die dicht gedrängten apokalyptischen Bilder in Hardekopfs "Spät" steht die Sequenz: "Der Rabe schreit. Der Wald schläft ein" (Hardekopf 1). "Schwarze Vögel, Unglückskünder, Unheilrufer" ängstigen die Menschen, es sind "Sorgenvögel", denn "die fremden Vögel kamen ungerufen" (Däubler 2), und "das Rabenkrächzen tut den Ohren weh" (Nowak 3). Das Subjekt weiß die Vogellaute zu deuten: "Ödvogel weht sein: 'Spät, zu spät!' / Weh fühle ich, wie ich im Schnee / untergeh" (Ehrenstein 1). Typisch expressionistisch kann der apokalyptische Fluch jedoch ebensogut von einem Medium der Moderne ausgehen: "Zeitungen kreisen, als ob Adlerheere flögen" (Otten 2).

Vögel fressen in den expressionistischen Untergangsgedichten wie in der Offenbarung des Johannes die Leichname:

Bald kreisten die Raben rabenschwarz und dicht / Über dem armen Kadaver, / auf seine hungernden Därme erpicht / hielen sie laut ihr krächzendes Palaver. (Sack 3)

Im finstern Laub der Eichen sinken Vögel, / Aasvögel mit den Scharlachflügeldecken, die ihre Fänge durch die Kronen strecken, / und Schreien, Geierpfeiff, fällt von der Höhe. (Boldt 3)

Vögel verwunden sogar den Gottessohn: "Auf dem Kreuz am Teich / Hängt der Heiland nackt, / Eine Krähe hackt / Ihm Wunden ins Fleisch" (Mayer 2).

Sie können auch die Destruktionskraft des Kampfes verkörpern: "Viel kupferne feindliche Vögelein / Surren um Herz und Hirn" in der "Schlacht bei Saarburg" (Lichtenstein 18). Sinnbild für die hybride Vermessenheit der Kriegführenden am "Ende" sind kämpfende Vögel: "Immer noch kämpfen / Auf dem Düngerhaufen zwei Hähne. / Es glauben die Tauben, / Daß unter ihren Sprüngen die Erde erdröhne. / Kann ihren zornigen Blutgeifer nichts dämpfen?" (Ehrenstein 4). In der Endzeit sitzt "Blutvogel auf der Esche pfeift und balzt" (Otten 2). "Federn von Habichtbeute kreisen am Boden" und markieren den "Verfall" (Quartner 1). Der apokalyptische Mond wird als "ein wunder Vogel" apostrophiert, der "vom Himmel flatterte und [seine] Flammen / in roten Federn niederfallen ließ" (Goll 2).

Der plötzliche Tiereinbruch als Ausdruck der Gefährdung entfaltet seine expressivste Wirkung, wenn lebende Menschen angegriffen werden. Wenn der Angriff überdies noch von Vögeln erfolgt, einer Tierart, die dem Menschen normalerweise nicht gefährlich werden kann, entsteht ein wirkungsvoller Horroreffekt. So, wenn es heißt: "In Menschengenügen hacken Krähenschnäbel" (Kanehl 3). Die Stärke der Emotionen, die von solchen Motiven ausgelöst werden, nutzt Ehrenstein, indem er die Wendung "Daß uns die Geier fraßen" als Zeichen dafür setzt,

daß sich Gott endgültig von der nun erstarrten Erde abgewandt habe (Ehrenstein 5).

Vögel sind die Begleiter des apokalyptischen Todes oder treten sogar als dessen Inkarnation auf. Wenn der "Kärner Tod" aktiv wird, heißt es "Der Krähen Volk zieht mit, die Nacht im Flug" (Becker 1), und Leichenzüge sind "von Rabenflügen umweht" (Goll 8). "Vögel" werden dementsprechend mit verwesenden Leichen in Zusammenhang gebracht (Becher 27), "abends hungertolle Krähen [...] In Verfaultem süß und schal / lautlos ihre Schnäbel mähen" (Trakl 28). Teuflische Magie scheinen die "hungertolle[n] Krähen" auszuüben, die auf die Siebenersequenzen der Plagen in der Johannesoffenbarung anspielen: "vor Satans Flüchen drehen [...] sich im Kreis und gehen / Nieder siebenfach an Zahl" (Trakl 28). "Dohlen" reagieren auf den Ruf des blutrünstigen Mondes, "Sie springen auf den Gräbern unterm Sturm / Zu seiner Flöte weißem Totenbein" (Heym 6). Ein Subjekt beklagt seinen nahenden Untergang: "Oh Pfuhl und Hag, der Totenvogel pfeift, / Der böß mein Haupt mit Zackenflügeln streift" (Schnack 1), und beim Weltuntergang finden sich "Am Himmel wie Wandervogelschwärme dahinsegelnd / Unter den Blutwolken - Tote" (Otten 4). In besonderer Weise koppelt Loerke die Bilder der Vögel mit Todesvorstellungen. Er wählt für ein Gedicht, das einen Berliner Friedhof beschreibt, den Titel "Totenvogel" und beschreibt Tote, die wie Papageien plappernd in den Bäumen sitzen (Loerke 6).

Ebenfalls in auffälliger Häufung finden sich **Bilder von Ratten**, die in unserer westlichen Welt generell als ekelhafte Tiere gelten und Abscheu erregen. Im Volksglauben heißt es, sie seien giftig, so daß auch von ihnen Berührtes als verderblich gilt. Außerdem spielen sie eine bedeutende Rolle im Schadenzauber, gelten als Krankheitsdämonen, Teufelstiere und als Reinkarnationstier für die Seelen verstorbener Sünder.¹²⁹ Die expressionistischen Gedichte vom Untergang beschreiben Ratten, die zwischen den Menschen umherlaufen; dort "verstreuen [sie] ihr ekles Gedärm" (Huelsenbeck 2). Ihre Vorherrschaft kündigt von der universalen Degeneration: "Über des schluchzenden Mädchens nackte Füße fliehn Ratten mit schlüpfrigem Schweif" (Wied 1). Wie Ratten sprichwörtlich als erste das sinkende Schiff verlassen, geht ihr Pfeifchor auch in den expressionistischen Gedichten dem Untergang voran: "Am Kehrricht pfeift verliebt ein Rattenchor" (Trakl 27), und "Ratten huschen pfeifend übern Weg" in den Schützengraben (Toller 1), "Ratten rascheln durch das Licht in den Graben" (Ferl 1). Sie fallen Hab und Gut der Menschen an. Eine "fette Ratte" benagt "Tür und Truh", "die Ratten [...] keifen vor Gier wie toll / Und erfüllen Haus und Scheunen, / Die von Korn und Früchten

¹²⁹ Vgl. dazu den Artikel "Ratte". - In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 7 (1935/36), Sp. 513-520.

voll" (Trakl 18), so daß sich vor allem während der Kriegserfahrung der Eindruck aufdrängt: "Das Einzige, wofür wir lebten, [...] Ist nun der Raub für eine Rattenpest" (Werfel 10). Die Rattenplage gilt als Inkarnation des übermächtigen Bösen, das die Menschen kurz vor dem Finale regelrecht überschwemmt: "Ratten waren die flirrenden Gewässer [...] Ihre Wellenschwänze glänzten wie ein Spiel von Messern, / Und sie fraßen sich satt an gedunsenen Pferde- und Menschenleichen" (Goll 4). Das schlägt sich auch in abstrakten oder absurden Bildern nieder, beispielsweise wenn Huelsenbeck schon fast in dadaistischer Manier kombiniert: "Es dröhnen Ziegel, öffnet sich ein Spalt, / Und Nächte speien laue Wasserratten" (Huelsenbeck 3).

Beim Weltuntergang droht den Menschen überdies von verschiedenen Tieren Gefahr, die ihn auch in der Realität als **blutrünstige Wesen** angreifen können. "Im Scherbenhorizonte treibt ein fetter Hai, / Dem blutiger Leichen Fraß aus zackichtem Maule hängt" (Becher 4). "Haie schwirren in dem Äther wild" (Becher 5); desgleichen geht "von den tötenden Torpedohaifischen" (Ehrenstein 15) existentielle Bedrohung aus. Eine ähnlich archaische Form der Bedrohung verkörpern Aasfresser, unter denen vor allem der Wolf eine außerordentliche Gefährdung signalisiert: "Wilde Wölfe brachen durchs Tor", als die Stadt mit den Kriegstoten von dorniger Wildnis bedroht wurde (Trakl 15), und Albert Ehrenstein läßt über sein kriegerisches Gemetzel ausrufen: "Schon speien die Wölfe / Nach meinen Festen, / Euer Aas muß sie übermästen" (Ehrenstein 10). Im Lebensraum der Wölfe droht weiteres Unbill: "Im Walde schlägt der Keiler durstgequält / Die hellen Zähne in das Holz der Kiefer. / Die tote Schonung raucht wie heißer Schiefer, / In dem der Nacht erstickter Atem schwält" (Boldt 5), und dem Toten "nagte der Fuchs in windiger Nacht / seine steifgefrorenen Glieder" (Sack 3).

Die Urangst, welche der Mensch dem Wolf entgegenbringt, überträgt sich auf dessen domestizierte Verwandte: Die Christusfigur, der "König [...] mit der Dornenkrone", wird "als Fraß den Hunden vorgeworfen, / Die kotzten ihn verreckend an den Ecken wieder" (Becher 23). Auch wenn Hunde nicht als direkte Aggressoren gezeichnet sind, evoziert ihr Erscheinen in den apokalyptischen Gedichten immer eine Atmosphäre latenter Bedrohung, die dem nahen Ende vorausgeht: "Von einer Brücke schreit vergrämt ein Hund. / Zum Himmel" (Lichtenstein 18); "Verlaßne Hunde zerren heulend an den Ketten" (Gathmann 1); ebenso erscheinen "Verlassene Unterstände" als "hingekauerte Köter mit furchtbaren Einaugen. Bellen den Mond an ... " (Ferl 1); "Heulender Hund verreckt die böse Nacht" (Becher 28); und die alles verschlingenden Fluten "Sprangen wie Hunde mit Wutgeschäum und gereiztem Bellen" (Goll 4). Wie dem heuchlerischen satanische Tier, das in der Offenbarung in Lammgestalt auftritt

(Off. 13,11-18), ist im Krieg auch gegenüber den vermeintlichen Helfern Skepsis geboten: "Samariterhunde / wie menschenfreundliche Hyänen / traben über den Plan" (Kanehl 3).

Gleichermaßen von ihrer Gefährlichkeit wie von ihrem ekelerregendem Ausdruckswert machen in den Endzeitgedichten Bilder der Schlange Gebrauch. Ein per se schon gefährlicher Blitz erlangt zusätzliche Dynamik durch den Vergleich: "wie Schlange ein Blitz voll feurigen Knisterns" (Becher 26); "und Sehnsucht blutet so wie Natternbiß" (Hermann-Neisse 7). Zudem kommt die diesem Tier schon seit der Bibel zugeschriebene Hinterlist und Verführungskunst ins Spiel. So beschreibt Becher einen dämonischen Wald, der auf den ersten Blick anziehend erscheint, er sei voller "Goldbäche", die "rascheln durch Schlinggräser mit Geflüster. / Wie Schlangen sanft mit langen Nadelzungen" (Becher 28). Ähnlich attraktiv, nämlich "Glanzlichternd gleitet noch die grüne Schlange der Verwesung" durch die Endzeit (Becker 3). Auch die Eigenschaften der Schlange werden auf den modernen Lebensraum übertragen: "Berlin! [...] Dein schillernder Schlangenleib ward rasselnd aufgescheuert, / Von der Geschwüre Schutt und Moder überdacht!" (Becher 4). In seinem Gedicht "Der Panamakanal" hat Iwan Goll die Metaphorik der Schlange sowohl zur Verdeutlichung apokalyptischer Zerstörung als auch zur Beschreibung eines neuen Äons verwendet. Zunächst steht für ein großes Erdbeben das Bild "Rings auch bäumte die Erde sich vor all dem Frevel, / Und ihr rindiger Leib [...] wand sich gequält / Wie eine Natter, wenn sie neu sich schält", "Eidechsenrisse hatten die Mauern plötzlich benagt". Anschließend wird jedoch das Bild der Midgardschlange als positives Tierbild aufgegriffen, das den Zustand nach Vollendung des Panamakanals illustriert: "Und dort wird der Herzschlag der Erde dauernd wohnen, / Wo des Golfstroms Natter sonnen-schuppig sich ringelt / Und mit heißem Blutlauf die Kaps und Inseln aller Zonen / Umzingelt" (Goll 4).

Eine Invasion gefährlicher Tiere zeigt in den expressionistischen Untergangsgedichten an, daß in den letzten Tagen archaische böse Kräfte dominieren werden. So kristallisiert sich die letale Kraft, die schönes Leben qualvoll vernichtet, in **unspezifischen Tierbildern**: "Lechzend Getier hat sich in Schwanenfittich eingekrallt" (Weber 4). "Böses Getier sich in die Höhlen schleicht" (Becher 4). Selbst ein auf den ersten Blick neutrales Tierbild wie "Die Abende waren gelbe Tiere über der Friedrichstraße" (Rubiner 5) kann im Kontext der Apokalypse bedrohliche Wirkung erzielen. Die apokalyptische Stadt wird mit einer Tierleiche verglichen, der "Selbstsucht aus ihrem Rachen riecht / Wie ein verwesendes Tier" (Ehrenstein 21). Als Repräsentanten der gesamten Kreatürlichkeit, somit auch der Menschheit, wird eine Reihe von Tieren in ihrer Gesamtheit angesprochen: "Du Fliege, Ochse, Löwe, Hündin, Schwein / Ausstoßt Gebrüll [...] Den Damm der

Stummheit ob euer Brüllen Gott zerschmeiße" (Otten 2), und die Degeneration der Welt kurz vor der Gerichtsstunde offenbart sich ebenfalls in einem Bild, das verschiedene Tiere in bunter Reihung versammelt: "Geier, Fliegen fressen uns auf. / Ein großer Schäferhund treibt uns zuhau" (Flesch-Brunningen 3).

Auch **kleine, eher harmlose Tiere** erscheinen in der expressionistischen Lyrik abstoßend, ekelerregend und quälend. Sie zeichnen eine grotesk-entfremdete Welt.¹³⁰ "Betrübet euch! Des Abends rote Nebelmücken / Bestürmen euch mit Sang" (Becher 4), lautet ein apokalyptisches Menetekel. Entsprechend beschreibt Paul Zech "Wolken giftiger Mücken" (Zech 9) im Zusammenhang mit industrieller Verschmutzung. Endzeitliche Degeneration wird in Moskitoschwärmen offenbart: "Alle Mattheit, die die Erde schwitzte, ward zu wulstigem Moskitogewimmel, / Schwälte langsam wie Rauch [...] Heißer wurde von ihrem Geschmeiß und Gesumm der Mittagshimmel / Jeden Stich von Sonne füllten sie mit einem Schuß von Gift" (Goll 4). Um den Kadaver eines Toten "tanzten die Schmeißen" (Sack 3), und "Fliegen steigen klebrig auf vom Geruch" (Rubiner 7). Die Liste der Ungeziefer und Schädlinge im weitesten Sinne, die das Abstoßende der Endzeit verkörpern, läßt sich beliebig erweitern. "Plünderung hebt das Skorpionenhaupt. / Gewürm aus Kellern kriecht ins Bett der Reichen; / Auf weiße Mädchen fällt das nackte Vieh" (Hasenclever 3).

Von allen Tieren sind es in erster Linie die Spinnentiere, die bei vielen Menschen Phobien auslösen. In äußerster Beklemmung verzweifelt das lyrische Ich: "Spinnen suchen mein Herz" (Trakl 16), und die Vergänglichkeit des Menschen erscheint in dem Bild "Widrig wie eine Spinne / Bekriecht mich die Zeit" (Ehrenstein 12). Die "Großstadt" erscheint als "Spinnenungeheuer" (Becher 4), und sogar das Gottessymbol wird von Spinnen unterminiert: "Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen" (Trakl 17). Als Zeichen, daß der Untergang anbricht, sitzt es "Wie gift'ge Spinnen [...] an den Mauern" (Hatvani 1), und die bedrohliche lange Nacht "hockt [...] wie eine Spinne" (Zech 12), "Da hockt sie die lange Nacht / wie eine Spinne und schwingt die Zeiger" (Zech 8). Die Invasion der Ungeziefer führt zur Erstarrung des Menschlichen: "Die Spinne spann der Liebe Lager ein [...] Die Motte fraß das lodernde Gewand" - "Das Herz ist lange alt und bitterkalt und Stein" (Schnack 1).

Würmer scheinen insbesondere prädestiniert zu sein, tiefen Ekel zu provozieren und über die Assoziation wurmzerfressener Leichen äußerste Ängste im Menschen zu wecken. "Mund Ohr Auge" sind in verfallenen Leichen "Gelblich träger Würmer / Enggewundener Gang" (Becher 27), und eine Fokussierung auf die Augen der Leichen zeigt: "Darin ein großer, weißer Wurm sich krampft"

¹³⁰ Vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 31.

(Heym 4). Der den Untergang schauende "Prophet" wird mit einem Baum verglichen: "Gewürm zerfrißt ihm seines Leibes Rinde" (Drey 1). In gleicher Weise mahnt an die vanitas "gekrümmter Wurm / Des Leichenzugs" (Wied 1). Zech charakterisiert die endzeitliche Stadt mit dem Bild "Das Gas der Armut eiert durch dein Blut und sticht / Im Fleisch wie Rudel tausendfüßiger Gewürme." (Zech 11) Auch ohne expliziten Bezug zur Verwesung wirken Würmer in unserer Kultur extrem ekelerregend und deuten auf Verfall. Von diesem Ausdruckswert machen mehrere Gedichte Gebrauch:

Von Eichenwänden rieseln Würmer, grüne. (Hasenclever 5)

Nun kriechen Hände. Schleim. Von den Gewürmen / Und ihrem Gift hat eine Nacht genossen. (Goll 3)

Das Fisch-Volk strudelt nachts in den Kloaken. [...] Angekrochen Würmern gleich aus kalkgeweißten Löchern, / So wimmelt's hin. (Becher 12)

Würmer dienen ebenso als Inkarnation der beschädigten Existenz, des Geringen und Lebensunwerten. Die Menschen des alten Äons sind "armseliger als ein Wurm eine Quappe eine Raupe" (Otten 6); sie sind "Gewürm der Nacht, gedörst und ausgesogen" (Weber 1). "Der Lampenschein strich klein durch die Straßen wie Wurmaugen nachts im Korn" (Rubiner 2). "Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen [...] O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar" (Trakl 7), klagt ein Subjekt. Wie die Gestalt der Schwester, geraten bei Trakl auch die Engel zu ambivalenten Figuren, die einen semantisch positiv besetzten Kern häufig mit negativen Assoziationen verbinden: "Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. / Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern" (Trakl 17). Angesichts des Untergangs werden sogar die Gott zugeordneten "weißen Haare" als "Boten der Würmer" (Ehrenstein 7) gewertet.

Vermutlich aufgrund seines ähnlichen Aussehens und seines häufigen Kontaktes mit verwesendem Fleisch, kann der Aal in den Untergangsgedichten die Rolle des Wurms übernehmen: "Ein langer, weißer Aal / Schlüpft über" die "Brust" der Wasserleiche, "Ein Glühwurm scheint / Auf ihrer Stirn" (Heym 10); ein vom Erdbeben aufgeworfenes "Schlammgeschwür" entwickelt "weich drohende Saugnäpfe wie ein gieriger Blutegelfries", der "Schleim floß wie fette Aale" um die Menschen (Rubiner 8); "Und als die Horizonte Dunkel schöpfen, / Wirft sich der Blitz heraus, der blanke Aal" (Boldt 4).

Häufig symbolisieren gerade die kleinen Tiere die deformierte Existenz des Menschen; dessen "Hände verkrampft wie verkohlte Insekten, / geistern" umher (Koch 2). Ebenso gerät das Werk seiner Hände zu Blutsaugern: "Gezackte Fenster glotzen schrill und saugen / wie Ungeziefer Blut zur winterlichen Saat" (Toller 3). Rubiner beschreibt die Folge eines apokalyptischen Erdbebens: "Tausend Men-

schen saßen wie Schnecken auf großen Blättern in Hütten und versanken keuchend [...] Die Dampfer schnurrten in den Abgrund, lächerliche Insekten [...] Tausend Menschen, stillhockende Schnecken, waren zu Staub zerplatzt" (Rubiner 5). Auch die auf die endgültige Auferstehung wartenden "Halbtoten" "hatten wie Asseln wimmelnd im fauligen Dunkel gelegen" (Rubiner 7).

Manchmal beschwören entsprechende Tierbilder eine Dämonisierung der Umwelt herauf: Sintflutartige Regenfälle werden mit dem folgenden Bild untermalt: "Daß Läuse aus dem Meer, die See, krochen" (Boldt 7). In dämonisch belebten "Sümpfen": "frech posaunt / ein Käfer flach mit Gabelhorn auf schwarzer Kappe" (Becher 28). Und die Sonne "brüet Wanzen aus" (van Hoddis 6). "Die Felsen werden ihren Tag als Moos begreifen, / auf ihre toten Lider sollen Schnecken träufeln" (Däubler 3). Bedrohlich und ekelregend wirken auch nächtliche "Zechen", indem sie durch eine Tiermetapher charakterisiert werden: "Und während rasend sich die Seile drehn, / Ergießt sich plötzlich eine ungeheure Qualle / Tief in die Nacht. Und auf den kalten Fliesen / Verblutet sie in seltsam wehenden Wimmern" (Haas 1). Der Tag vor dem ultimativem Abend verliert an Licht, was in dem Vergleich "der Tag am Himmel wie ein Krake / Des blasses Maul die Wälder überschwemmt" (Boldt 5) erkenntlich ist. Trakl bietet eine komplette Menagerie auf, um den Zustand der degenerierten Menschen zu beschreiben, die im Schlaf gefangen sind: "Dieser höchst seltsame Garten / dämmernder Bäume / erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern, / Spinnen, Fledermäusen" (Trakl 20) symbolisiert die Schattenseiten der menschlichen Existenz.

Ein massiver Eindruck von Bedrohung wird auch dadurch bewirkt, daß einzelne **Tierbilder mit dämonisierten Zügen**¹³¹ ausgestattet werden. Eine dämonische Atmosphäre entsteht schon durch übermäßige Dynamisierung der Bildspender, beispielsweise in Zeilen wie "Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd" (Trakl 11) oder "Maultiere brechen hart von schartigem Messergrate" (Becher 4). Das apokalyptische Feuer leuchtet auf im Bild des roten Hundes "mit wilder Mäuler Schrein" oder der "Gelbe[n] Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt" (Heym 5). Auch ein Rückgriff auf die Mythologie kann ähnliche Wirkung hervorbringen: "Minotauren / Sind wach [...] Es flog ein Heer wie von gepeitschten Katzen, / Von Elefanten, trampelnd, und von Ratten" (Goll 3). Meistens jedoch entsteht ein Eindruck des Dämonischen dadurch, daß die Tiere mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet sind, mit denen sie das menschliche Schicksal - zumeist negativ - beeinflussen: Bei Georg Heym sind es "der Felder Tiere", die "stoßen mit

¹³¹ Eine Unterscheidung von peiorisierenden, dynamisierenden, dämonisierenden und synästhetischen Metaphern nahm Schneider 1954 vor. (Vgl. Schneider: Der bildhafte Ausdruck.)

dem Horne" in den Bauch der Selbstmörder (Heym 7). Ebenfalls als unheimliche Mächte, die das menschliche Geschick ins Schlechte lenken, kann man "der Vampyre Volk" interpretieren, das vor dem Totenhain sitzt: "Sie prüfen ihrer Eisenkrallen Kraft. / Und ihre Schnäbel an der Kreuze Rost" (Heym 4); hier ist das Bild der negativ empfundenen Tiere, das der blutsaugenden Fledermausgattung der Desmodontidae, durch den Kontext der umherziehenden Toten mit einer Vorstellung aus dem Volksglauben zusammengefallen: mit der seit der Romantik in der Literatur wieder populären Vampirvariante des lebenden Leichnams, der sich vom Blut der Lebenden ernährt.¹³²

Allerdings stehen die Bilder von Tiergestalten, die mit dämonischem Eigenleben ausgestattet sind, auch in der Nähe zur Groteske. Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn realiter kleine und ungefährliche Tiere mit unnatürlichen Eigenschaften ausgestattet werden: Ein blutrünstiger Mond lockt mit "seiner Flöte weißem Totenbein", "Und das Gewürm, das einen Leib zerstört / Und eine letzte Trauermesse hält, / Es kriecht hervor, da es die Pfeife hört" (Heym 6). Zum Untergang der "Landschaft" kommen "Die Kröten gekrochen / Mit Trauergebell" (Grafe 1). Auf ähnliche Weise ist eine Hundeleiche auf unnatürliche Weise gefährlich: "Im Anfang war es nur ein toter Hund, [...] von kommender Verwesung laß [sic] und bunt. / Dann brach es auf [...] und ward ein Mund und spie das alles aus, / was in der Straße zuckte [...] und schrie und tausend bange Köpfe hatte, [...] ein Herz, das flattert und sich bäumt und birst" (Kuhlemann 1).

Häufig wird mit grotesken Tierbildern die Problematik einer 'verkehrten Welt' ins Bild gesetzt, die daraus resultiert, daß das verzweifelte lyrische Subjekt die Flut von Wahrnehmungssegmenten, von denen es überschwemmt wird, nicht filtern kann. Bilder, die auf den ersten Blick lustig oder leicht mißlungen wirken, wie zum Beispiel "In weichen Meeren fliegen Hungerhaie" (Lichtenstein 17) oder "Die schwarze Schnecke des Todes kroch / Mir über den Weg" (Ehrenstein 15), weisen dann auf die Verzweiflung eines Subjektes hin, das mit den ihm gegebenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten der übermächtigen verwirrenden und bedrohlichen Realität hilflos ausgeliefert ist. Aus dieser Situation heraus erscheint "Der giftge Mond" als "fette Nebelspinne" (Lichtenstein 9), "Die Wälder wandern mondwärts, schwarze Quallen" (Boldt 9), und angesichts des Menschengewimmels in einem Café drängt sich die Erinnerung an die Skorpione der Offenbarung auf: "Des Skorpiones eines Aug sich bleckt / Gequollen auf. Vom Tag- und Nächtfraß gemästet / Der Leib" (Becher 9). "Die tote Bürgerin hat Mond wie wir alle!", ihre "dicken Fingerchen tragen Glühwurmringe" (Goll 1); und die "Frauen im Café [...]"

¹³² Zum literarischen Motiv der dämonischen Vampire vgl. den Artikel "Verführerin, Die dämonische." - In: Frenzel: Motive der Weltliteratur, S. 774-788.

hausen [...] im glatten Bauch der Qualle, / Dem Höllenvakuum (... illuminierten Sarg ...): - / Bis sie zerquetschet um die blanken Böden fallen!" (Becher 9)

In letzter Konsequenz können jedoch auch die animalischen Handlanger der Apokalypse dem universalen Verhängnis nicht entkommen. Dann erscheinen **Tiere als Opfer** des Untergangs. "Die Tiere schreien in dem kalten Neste", denn das "große Sterben" kommt (Heym 15). Beim "Weltuntergang" gilt: "In dieser Stunde ahnen ein Menschenlos / die Tiere" (Picard 1). "Und alles Tier schreit wie am Jüngsten Tag", als klar wird, daß die absolute Nacht den Sieg errungen hat (Kanehl 1). "Vögel fliehen und schrein" (Friedländer 1), wenn das Ende naht. "Das Weite sucht die letzte Vögel-Herde" (Heym 15). Ein "Rudel schlanker Hügel" flieht als "Scheue, blanke Rappen" (Koch 2). Wenn sie nicht fliehen, sind die verbleibenden Tiere völlig degeneriert oder tödlich verwundet:

Im Wasser schwebt der Hecht mit bleichen Schuppen, / im Kopfe wächst ihm Jesu Passion. (Loerke 7)

Nur ein sterbendes Murmeltier / netzte die Lefzen. (Klabund 1)

Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild, / Das langsam hin-sinkt am Hügel. (Trakl 21)

In der lebensfeindlichen "harte[n] Luft" "hängt" schließlich nur noch "ein Vogel-fetzen einsam" (Lichtenstein 18), bis der Tod auch der Vögel den Verlust der göttlichen Macht anzeigt: "Vögel fallen aus erschlafte[n] Himmeln" (Rheinhardt 1).

Wie grauenerregend und verderbenbringend die Tierbilder in den Untergangsvisionen normalerweise wirken, beweist sich in der einzig möglichen, paradoxen Steigerung: "Nicht einmal wilde Hunde, die nach Knochen scharren; / nicht einmal Ratten", und "das Gehöft" liegt "lautlos, da die Fledermaus nicht fliegt" (Leonhard 2). Die schier unsagbare Steigerung des zuvor zur Apokalypse stilisierten Grauens liegt hier in der plötzlichen **Absenz der Tiere**, die als drohende 'Ruhe vor dem Sturm'¹³³ oder auch als hoffnungsloses Bild für die Auslöschung jeglichen Lebens erscheint. Wolfenstein markiert das Ende der Untergangsphase, die Zäsur kurz vor dem Neubeginn, durch die Negation der Untergangswehen: "Kein Tier brüllt plötzlich" (Wolfenstein 4). In letzter Konsequenz sind nämlich auch die Tiere von dieser Erde verschwunden und damit die letzte Verbindung, die der Mensch noch zur göttlichen Schöpfung hatte. Ihr Fehlen in der Natur drückt den Grad der Zerstörung von Luft und Erde aus: "kein Falke gleitet aus den Schwingen / kein Maulwurf schiebt den Rüssel vor" (Koch 2). Deshalb klagt der im Untergang begriffene Mensch: "Das Reh erwacht nicht / Zu meinem Trost - / Der Vogel singt nicht / Zu meiner Zeit -" (Kasack 1).

¹³³ Vgl. Off. 7,1; 8,1; 13,14.

Mit der Existenz des Menschen verglichen, repräsentiert das Tier dessen deformierte, im Untergang begriffene Existenz, denn in seiner Einheit mit der Natur spiegelt es die Entfremdung des Menschen sowohl von der Natur als auch von sich selbst. Infolge dieser Entfremdungsgefühle verzerrt die Subjektivität des Dichters das Tierbild ins Apokalyptische, so daß es der Seelenprojektion dienen kann. Dementsprechend definierte Christine Cosentino die Funktion des Tierbildes: "Im Tierbild erlebt und gestaltet der gefährdete Mensch sich selbst."¹³⁴ Diese Aussage trifft zwar auf fast alle Tierbilder zu, die in den expressionistischen Apokalypsen eingesetzt werden; am deutlichsten tritt die Spiegelbildfunktion des Tierbildes für den Menschen jedoch in den Metaphern zutage, in denen der **Mensch** explizit **mit dem Tier in Verbindung** gebracht wird. Am bekanntesten ist wohl Benns Oxymoron: "Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch-: / Geht doch mit anderen Tieren um!" (Benn 2). Wie ein Tier wirkt der betrunkene Mensch: "Zweibeinig schleicht ein Tier / Quer über'n Damm. Matrosenhut. Branntweindurchstunken" (Becher 12); und "Kameraden betäuben sich. [...] Ein paar sind schon Tiere. / Aus Augen und Maul / speien sie Rauflust" (Kanehl 5). Schließlich sind in der Endzeit alle Menschen "Gespenster Fratzen. Blökend. Hundetoll" (Becher 13) und "hocken gleich den Tieren / Im eignen warmen Blut" (Loerke 2). Als Tier muß sich der Mensch der Apokalypse erst recht hilflos ausgeliefert fühlen: "Gekreuzigt hängt der Mensch, das Prügeltier, kofpfunten." (Otten 2) Ein Subjekt gesteht, "Ein krankes Hündchen torkelt mein Gewissen", und erlebt sich "brüllend wie Vieh im Traume" (Förste 4). Und in Venedig betrifft die bevorstehende Auferstehung "in Säcken Ertränkte, / Die gleichen Verpuppten, die auskriechen sollen / Als Riesenschmetterlinge" (Henkl 2). Hinter derartigen Tiermetaphern steht die Anklage, daß der moderne Mensch von seinen Mitmenschen zu einem leidenden Wesen degradiert wird.¹³⁵

Doch mehrfach verkörpert die tierische Seite des Menschen nicht Hilflosigkeit, sondern Aggressivität. Denn den Menschen sind beim "Untergang" die "Masken [...] abgefallen": "Mit Raubtiersprung und scharfen Krallen / So triumphiert in uns das Tier" (Barthel 1). Ein lyrisches Ich begegnet einer dämonischen Menschengestalt der Endzeit, "ein[em] Stück Eiter", und gibt an: "Ich fliehe / vor den Schrecknissen seiner Hände, / dieser gequälten, hungrigen und sprunglauernden Tiere, / die er an den Seiten hängen hat" (Tagger 1). Menschen schlachten sich gegenseitig, "Tiere, wutbrüllend" (Sonnenschein 2). Schließlich übernehmen sie in den modernen Apokalypsen die Vernichtungsaufgabe des Skorpion-Heeres der Offenbarung: "kein Stein, / Darunter nicht im Dunkeln das Gebein

¹³⁴ Cosentino: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, S. 37.

¹³⁵ Vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 32f.

/ Der Mensch=Skorpione dorrt" (Becker 1). Hierdurch geraten sie zur Inkarnation jeglicher unendlich grausamen Qual, denn schon in biblischen Zeiten "fand man" das "Gefährliche des Skorpions vor der Schlange [...] darin, daß er nicht bloß einmal, sondern sofort mehreremal hintereinander verwunde"¹³⁶. Anzeichen der im Untergang empfundenen Welt sind demnach ebensogut dämonisch animalisierte Menschen wie anthropomorphisierte Tiere: "Wir Tier mit Hänge-Augen, Geifer-Zähnen" (Rheiner 1) und "Tier im Menschen, Mensch im Tiere", die den antipodisch gesetzten, guten Menschen mit "Herz" anekeln: "Ekel spritzt vor euch zur Erde, / O ihr Tiere! O ihr Herde!" (Kraft 1).

5.5.2. Dämonen

Neben den bisher aufgelisteten Plagen durch Tiere künden in den expressionistischen Apokalypsen auch skurrile dämonische Gestalten, die die Menschen quälen, von dem bevorstehenden Ende der Welt. Manchmal werden an Fabelwesen erinnernde Kreaturen mit tierischen oder auch menschlichen Zügen gezeichnet, die deutlich an die satanischen Vertreter der biblischen Apokalypsen erinnern.¹³⁷ Daneben erwiesen sich die Expressionisten als überaus kreativ in der Gestaltung neuer Verkörperungen der widernatürlichen Mächte, welche unheilvoll auf das menschliche Schicksal einwirken. Mehrfach erscheinen der Tod oder der Krieg als personifizierte Dämonen, oder es werden nicht näher bestimmte gespenstische Wesen beschworen. Interessant ist vor allem, daß im Expressionismus die typischen Stilmittel der Dämonisierung - Personifikation und Animation, Tiervergleich, Dynamisierung und perspektivische Verzerrung sowie Vergrößerungstechnik - erstmals auch auf völlig neue Bereiche bezogen werden; dadurch können die Requisiten der modernen Lebenswelt zu bedrohlichem Eigenleben erwachen.

In der "Heimat der Toten" agiert "der Tod, der Schifferknecht. / Um seine gelben Pferde Zähne staut / Des weißen Bartes spärliches Geflecht". Er bläst in ein Grab, "Da fliegen Schädel aus der Erde Schoß [...] Ein alter Schädel flattert aus der Gruft, / mit einem feuerroten Haar beschwingt, / Das um sein Kinn, hoch oben in der Luft, / Der Wind zu feuriger Krawatte schlingt" (Heym 4). In gleicher Weise erscheint **der Krieg als dämonische Person**. Eines der bekanntesten expressionistischen Gedichte ist Georg Heyms "Der Krieg I", das durchgängig eine giganti-

¹³⁶ Billerbeck: Briefe des Neuen Testaments und die Offenbarung Johannis, S. 809.

¹³⁷ Entsprechende Textbeispiele verzeichnet diese Untersuchung deshalb unter Kapitel 5.2., das sich mit Motiven befaßt, die eindeutig als Bibelzitate erkennbar sind.

sche allegorische Verkörperung des Krieges beschreibt, wenn auch der Krieg nicht beim Namen genannt wird: "Aufgestanden ist er, welcher lange schlief, [...] den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand [...] Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an / Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an. Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt". (Heym 5). Traumatisch wird der Krieg als Schreckgespenst erlebt: "Mit kahlem Steingesicht, unnahbar böse, / In seinen Händen gellendes Getöse, / Den Stahl im Munde und im Herzen stumm / Geht ein Gespenst durch Menschenreihen um" (Wolfenstein 1). Auch Albert Ehrenstein skizziert über ein längeres Gedicht hinweg einen dämonisch personifizierten "Kriegsgott", der zusammen mit seinen "Unterteufel[n]" den apokalyptischen Untergang initiiert: "aufreckend / Das wild bewachsene Tierhaupt, / Den Menschen feind, zerschmetter ich, Ares, / Zerkrachend schwaches Kinn und Nase, / Türme abdrehend vor Wut, eure Erde [...] Der ich der alten Burgen wanke Tore / Auf meine Dämonsschultern lud, / Ich schütte aus die dürre Kriegszeit, / Steck Europa in den Kriegssack" (Ehrenstein 10). "In den schallenden Hallen / Prahlst beim Mahle / Großkönig der Qualen" (Ehrenstein 18), eine personifizierte Dämonengestalt, die durch den Kontext der "Schlacht" und der "Kampffelder" sowie des "Kriegserklärer[s]" ebenso deutlich als Personifikation des Krieges erkannt werden kann.

Darüber hinaus fasziniert in den Untergangsgedichten ein wahres Panoptikum an **skurrilen Dämonengestalten**, die selten einem bestimmten semantischen Feld zugeordnet werden können. Beim Untergang "funkelt / Von Ungeheuern unser Weg" (Wolfenstein 1). "Zwei kamen vorbei in gelben Mänteln, / Unsre Köpfe trugen sie vor sich fort / Mit Blute besät, und die tiefen Backen / Darüber ein letztes Rot noch verdorrt. / Wir flohen vor Angst" (Heym 14). Desgleichen ängstigt sich das Subjekt, denn "ein Mensch mit aufgehobenem Kragen, und er / allein unter Regen, / spreizt sich, ein Drache, vor mir aus", "ein Stück Eiter / springt mich an - ein gelber Mensch / grinst höhnisch und schlotternd, / seine Zähne schwimmen / in einer roten Lache und wehen / hin und her" (Tagger 1). "Mich zu erwürgen, spannen Seidenfaden / Viel fremde Greise, wunderlich und alt" (Huelsenbeck 3). Dämonische Gestalten verfolgen die Menschen in der Nacht: "es brandet Gesicht an Gesicht: Rote Fratze des Nachbars mit riesigem Kropf, [...] Sperbernase / Und tückisches Auge der Krämerin, [...] Schleichend, brandroten Haars, schlurft der Barbier vorbei, [...] Gelächter grinst. [...] Heimtücke fletscht zahnlose Kiefer" (Wied 1). Bilder von quälenden Geistern können auch der subjektiven Apokalypse eines psychisch Kranken Kontur verleihen: " [...] aus Schornsteinen langen Gespenster und zischen in fliegender Wirrnis / und platzen als Embryos, Köpfe und wesenloses Gedärm: / Tiefher langts nach mir" (Loerke 3).

Insbesondere die Vorstellung von belebten Toten, die ein biblisches Vorbild in der Schilderung der beim Tod Jesu auferweckten Leiber der Heiligen (Mat. 27,52f.) hat, regt die Phantasie der Dichter an. "Des Toten Antlitz sich am Fenster regt" (Trakl 2), und "die Toten atmen in den Gängen" der endzeitlichen "Stadt der Qual" (Becher 23). Stadthuren haben "Geschminkt mit Blut die Wangen. Grabwind fegt / aus deren Poren" (Becher 29). Das Bild der lebenden Toten bezeichnet als erdrückend empfundene Lebensumstände, die meist abgeschnitten sind von jeglicher Transzendenz: "wir sind in tausend Gräbern schon begraben, / Und strecken durch die rote Erde immer himmelwärts die Hände" (Gathmann 1). "Fröstelnd tanzt am Saume / Mein toter Leib" (Förste 4). Dieses Motiv der Halbtoten gestaltet Rubiner mit Bezug auf die apokalyptische Auferstehungshoffnung zu einer faszinierenden grotesken Szenerie. Bei Anbruch des Jüngsten Tages regen sich auf der Erde die Aspiranten für die endgültige Auferstehung:

[...] im Neuen Heil Berlin [...] Brachen bleiche Köpfe empor, Aufbruch unterirdischer Riesenpusteln, / Faserhaare dünn über gequetschten Wurmmäulern; brauenlos runde Augen wie von ertränktem Aas messen die Straßen ab [...] Die Erde erhebt das Haupt der Bleichen, / O unsicherer Marsch der Halbtoten, Nächtigen, ewig Versteckten. Blaßweiße Wurzelmienen, o Letzte, Unterste, ewig Halbeingegraben in kalten saugenden Dreck, tastender Zug in späherer Unsicherheit, die Nacht ist nicht da, sie dürfen sehen. Sie sehen. (Rubiner 7)

Doch es handelt sich nicht um Menschen, sondern allenfalls um eine den Pflanzen oder den Tieren vergleichbare Lebensform, denn das Bild wird fortgesetzt: "Sie schwankten unsicher hinein in den Strahl wie ein bleiches Rübenfeld kraftlos von schlechtem Dung. [...] Sie hatten wie Asseln wimmelnd im fauligen Dunkel gelegen" (Rubiner 7).

Weitere rätselhafte Geistergestalten, oder zumindest autarke Teile von ihnen, treiben ihr Unwesen und markieren so die Endzeit: "Noch hob ihr Haupt so hoch niemals die Sphinx!" (Klemm 7). "Auf schwanken Wolken strahlen weiß wie Degen / Die Augen dunkler Geister mir entgegen" (Wolfenstein 6). "Nordlicht der Niederlagen Geisterspuk" (Otten 2) markiert die Endzeit. Und ein Subjekt fragt angesichts des "Untergang[s] in allen Himmelsstrichen" nach dem Auslöser der Apokalypse: "Menschheit! [...] Zernagte dir ein Dämon das Gebein, / Bis aufgerissen deine Weichen klafften"? (Lachmann 1) "Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen" (Trakl 22), "Grimassen kollern heulend aus Tumulten" (Becher 26), und "Gespensterbrauen" werden als Schlagwort zur Kennzeichnung der apokalyptischen Zeit benutzt (Klemm 7). Die Zeit kann als Personifikation das Böse verkörpern: "Mit Blutaugen stiert / Der Morgen hin" (Boldt 2), "das schwarze Auge der Mitternacht / Starrt näher und näher" (Lasker-Schüler 1). In

der "Abenddämmerung" ändert sich die Wahrnehmung der Gegenstände im Raum: "aus den Bildern greifen Hände, / wie Hände aus dem Totenreich", und die Puppen im Schrank spielen "das Todesspiel der Kindheit vor" (Kölwel 1). Körperteile agieren isoliert: "In der schweren gelben Luft / Hängt ein Meer von Armen" (Gumpert 4); "Nun kriechen Hände" (Goll 3). Das gilt auch für synekdochisch gebrauchte Äußerungen des Menschen - "Schon frißt aus Kiefernhecken / Entweihetes Lächeln zu den Knochenstümpfen" (Anonymus 1) - oder für seinen Schatten: "Dein verlornen Schatten [...] ein finsterner Korsar / im salzigen Meer der Trübsal" (Trakl 20), in der Zeit, da "aus der Tiefe [...] Die toten Schatten ihren Sinn begründen" (Haas 2).

Diese Bilder skurriler dämonischer Wesen sollen neben einer gewissen Faszination vor allem Grauen und Angst erregen; ob in kathartischer Funktion oder um den Leser erstarren zu lassen, müssen individuelle Gedichtinterpretationen erweisen. Beide Seelenzustände, Grauen und Angst, können auch personifiziert werden: "Die Würgerin Angst wird durch verschlossene Keller streichen / Und Fraun erdrosseln, die ein Kind geboren hätten, / Und die Verzweiflung wird um arme Greise schleichen" (Gathmann 1). Das personifizierte Grauen bestreitet den gesamten Inhalt eines grotesken Untergangsgedichts:

Über verwaiste, graue Straßen kriecht das Grauen / langsam und schleimig voll fetter Gier. [...] drängt [...] den dicken Schädel durch eine zertretene Tür, / glotzt die toten Wände an, nagt an den verkohlten Schwellen, / tastet mit nassen Fingern über den Leib der Leichen / und leckt das zerrinnende Blut. / Bald streckt es die schwarzen Arme durch zerschlagene Fenster [...] Bald reibt es sich gähnend an den Häuserecken / und stürzt die letzten Pfeiler krachend um / und grinst vor Wollust. / Und manchmal lacht es. / Und dann bebzt die Stadt. (Köppen 2)

Bei den Dämonenbildern ist unter allen apokalyptischen Motivgruppen die auffälligste Veränderung zu dem traditionellen Material zu konstatieren. Denn was für die anderen Gruppen in Ausnahmefällen auch gilt, muß für diese Bilder als typisch angesehen werden: die Erweiterung des Repertoires durch Bezugnahme auf **Objekte des modernen Lebens**, die jetzt die Dämonenrolle übernehmen, das Geschick der Menschen ins Negative zu steuern. Der Hintergrund für diese auffällige Entwicklung ist die rapide Industrialisierung, die nach 1871 im Deutschen Reich eingesetzt und fast alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens verändert hat. Die meisten der Expressionisten reagierten auf den rasanten zivilisatorischen Fortschritt mit tiefer Skepsis; diese versuchte Pinthus 1919 als Katalysator für die expressionistische Poetik zu beschreiben:

Aber man fühlte immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und

Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen. Diese Erkenntnis bedeutet zugleich den Beginn des Kampfes gegen die Zeit und gegen ihre Realität.¹³⁸

Die tiefgreifenden Umwälzungen konnten demnach nicht ohne Auswirkungen auf Kunst und Literatur bleiben;¹³⁹ im Falle der apokalyptischen Gedichte bewirkten sie in erster Linie, daß die zivilisatorischen Errungenschaften dynamisiert und animiert¹⁴⁰ wurden und so die traditionelle Dämonenrolle einnahmen. Als Pendant kommen Bilder der Dämonisierung der Menschen und ihrer Lebenswelt als Ausdruck des daraus resultierenden entfremdeten Lebens hinzu.

Die historisch neuen Erfahrungen mit dem modernen Lebensraum können als "explosive[s] semantische[s] Feld"¹⁴¹ für die gesamte Kunst des Expressionismus bezeichnet werden. Vor allem die Großstadterfahrung mit ihren ebenso faszinierenden wie beängstigenden neuen Erlebnissen ist eines der markantesten Charakteristika der Epoche und prägt in vielfältigsten Erscheinungsformen auch die Thematik der Lyrik.¹⁴² So ist die Großstadt auch in hohem Maße zum Bildspender für expressionistische Apokalypsen geworden, in denen sie als Chiffre für Bedrohung und Lebensangst stehen kann.¹⁴³ Dämonisierende Gesamtmetaphern dominieren besonders bei Georg Heym; aber auch in einigen von Johannes R. Bechers Gedichten erscheint die Stadt als große Allegorie.

Berühmt wurde Georg Heyms **dämonisierende Darstellung der Großstadt** vor allem durch die Gedichte "Der Gott der Stadt" (Heym 3) und "Die Dämonen der Städte" (Heym 2), die beide etliche apokalyptische Elemente enthalten. Der riesenhafte, mit anthropomorphen Zügen ausgestattete "Gott der Stadt" verkörpert die zerstörerische Wirkung, die die Stadt auf Mensch und Natur ausübt, aber auch die Faszination, die sie ausstrahlt. Es ist ein in physischer und psychischer Hinsicht unheilvoller Gott: "Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal", dem mythologisierten Stadtgott des apokalyptischen Babylon. "Die Stürme flattern, die wie Geier schauen / Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt". Mit einer destruktiv-herrischen Gebärde löst er den apokalyptischen Untergang

¹³⁸ Pinthus: ZUVOR, S. 26.

¹³⁹ Vgl. dazu Röllecke: Zivilisationskritik; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 11-138.

¹⁴⁰ Zur Dynamisierung und Animierung der Objekte in der expressionistischen Metaphorik vgl. Schneider: Zerbrochene Formen, S. 87-108.

¹⁴¹ Silvio Vietta: Großstadterfahrung. - In: Ders. (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 30-33; hier S. 32.

¹⁴² Zu diesem ausführlich untersuchten Problemkomplex vgl. beispielsweise Hermand: Bild der <großen Stadt>; Becker: Urbanität und Moderne, S. 24-33, 156-222.

¹⁴³ Zur bedrohlich dargestellten Großstadterfahrung vgl. Huber: Mythos und Grotteske, S. 227-229; Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 86-96; Roebing: Problem des Mythischen; Röllecke: Stadt bei Stadler, Heym und Trakl; Schneider: Der bildhafte Ausdruck, S. 38-42; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 272-274.

aus: "Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust. / Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt / Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust / Und frißt sie auf" (Heym 3).

Ähnlich konturiert sich die Physiognomie der "Dämonen der Städte" aus dem Stadtbild: "Wie Schifferbärte stehen um ihr Kinn / Die Wolken schwarz vom Rauch und Kohlenruß [...] Um ihre Füße kreist das Ritornell / Des Städtemeers mit trauriger Musik, / Ein großes Sterbelied", denn sie bringen Tod und Verderben, so daß schon ihr Schatten "der Straßen Lichterreihen aus[löscht]". Sie "stecken ihre Hände in den Schwarm / Der Menschen aus, wie Faune" - das dämonisierende Element entstammt hier dem Bereich der griechischen Mythologie. Sie verfinstern den Mond, so daß die bleischwere Nacht "Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht. / Der Städte Schultern knacken. Und es birst / Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt." Nach der Episode des gebärenden Weibes, auf dessen Frucht schon die Teufel warten, erfolgt eine Reminiszenz an den Ziegenbock der Daniel-Apokalypse, dessen Horn sich "bis an das Heer des Himmels hinan" hob und "etliche von dem Heer und den Sternen zur Erde" hinabwarf und sie zertrat (Dan. 8,10), wenn Georg Heym das Gedicht mit dem Bild beendet: "Doch die Dämonen wachsen riesengroß. / Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot. / Erdbeben donnert durch der Städte Schoß / Um ihren Huf, den Feuer überloht" (Heym 2).

Johannes R. Bechers dämonische "Stadt der Qual", deren "Dulder-Körper blüht, [...] speiet aus ihr schwarzes Blut und im Geschirre / Der hageren Flüsse brüllet auf sie wie ein Stier". Sie selber weiß um ihr apokalyptisches Schicksal, das dem der Hure Babylon gleichen wird: "Ich bin die Stadt der Qual ... Fluch klebt an meiner Stirne, / Doch werde ich einst auf Flammenteller hochgereicht / Zu Gottes Speise" (Becher 23). Ähnlich wird Berlin, die am Ende des 19. Jahrhunderts am schnellsten wachsende Stadt Europas und ein Zentrum der expressionistischen Bewegung,¹⁴⁴ als dämonische Allegorie vorgestellt: "Berlin! Du weißer Großstadt Spinnenungeheuer! [...] Von der Geschwüre Schutt und Moder überdacht! / Berlin ! Du bäumst empor dich mit der Kuppeln Faust, [...] Europas mattes Herze träuft in deinen Krallen ! / Berlin ! In dessen Brust die Brut der Fieber haust ! / Berlin / Wie Donner rattert furchtbar dein Geröchel [...] Der Menschen Schlamm umwoget deine wurmichten Knöchel / Mit blauer Narben Kranze ist dein Haupt geschmückt!" (Becher 4)

Solche Allegorien demonstrieren, wie die Großstadt als Sinnbild der hochindustrialisierten Zivilisation in der literarischen Phantasie zu einem mythischen Eigenwesen erwachte. "Das zur Katastrophe führende Dämonische

¹⁴⁴ Vgl. dazu Schutte: Berlin - Hauptstadt der Moderne.

erscheint in derartigen Phantasmagorien vollständig der Realwelt enthoben und ist ihr doch auf fatale Weise immanent."¹⁴⁵ Doch um eine ähnliche Aussage zu erreichen, muß die Großstadtmetaphorik nicht als durchgehende Allegorie gestaltet sein; gleichermaßen prangern Einzelmotive personifizierter Städte die durch sie verkörperte Lebensweise an:

Die Häuser waren kalkig und bleich. Durch dunkle Zimmer wankte die Stadt, die Blinde. (Rubiner 5)

Die toten Städte stehn / im Sande auf. Sie zeigen ihre Schwären / und heben stumm die blutigen Mauerstümpfe, / wie Bettler, die um eine Münze flehn. (Wegner 3)

Da Erde Todesnähe spürte [...] Die Städte ducken sich voll Leid und Schlaf. (Otten 3)

Zahlreiche Autoren verwenden Bilder von einzelnen Gegenständen oder Bereichen, die der Stadt zuzuordnen sind, um die befremdliche Übergewalt der Stadt zu verarbeiten. Meistens sind es die Straßen oder Häuser, die den Menschen in dämonischer Personifizierung erscheinen. Straßen werden zu negativer Aktion dynamisiert:

Dicht an den Glanz der Plätze fressen sich und wühlen / Die Winkelgassen, wüst in sich verbissen, / wie Narben klaffend in das nackte Fleisch der Häuser eingerissen [...] (Stadler 2)

Der dunkelnden Städte holprige Straßen / Im Abend geduckt, eine Hundeschar / Im Hohlen bellend. (Heym 14)

"Die Straße klafft auf umgestürzten Tieren" (Hasenclever 3), ähnlich wie die Hure Babylon (Off. 17,3) auf dem Tier erscheint, und "vorbei an den fetten Riesenbrotreihen der Straßen" erheben sich beim Jüngsten Gericht die "Halbtoten" (Rubiner 7).

"Den keuchenden Straßen" (Werfel 5) werden in den expressionistischen Gedichten "Gerippe grauer Häuserfronten [...] im Zwielight bleichend, tot" (Stadler 1) gegenübergestellt, "wo die Häuserwände / die finstren Stirnen aneinanderlehnen" (Wegner 4):

Ganz diabolisch / Gedunsen sind die Häuser, graue Fratzen. (Lichtenstein 1)

Die Zimmer der Stadt wölbten sich wie ein ungeheurer fatter Bauch, die Dachkuppeln lagen krumm strähnig über der breiten flachen Stirne. [...] Die Häuser glotzten wie die Freßzähne an einem ungeheuren, gähnenden Jahrmarkts-Ringer. (Rubiner 2)

Auf faulen Straßen lagern Häuserrudel, / Um deren Buckel graue Sonne hellt. (Lichtenstein 15)

¹⁴⁵ Daniels: Expressionismus und Technik, S. 363.

Durch die Straßen, die stumm in die Nächte laufen, / Geht der Laternen
endloser Zug. / Schwarz kauern die Häuser, steinerne Haufen [...] Die
Tore mit blassen / Lippen schließen den gähnenden Mund [...] (Wegner
5)

Mit Wachsgesichtern schauen Häuser her / aus Sterbeaugen ohne Blick
und Tränen. Die Lider und die langen Lippen gähnen [...] (Kuhle
mann 2)

Wie Dreck, gespien aus den Riesenbäuchen / Der Welt sind Städte.
Türme stehn wie Leichen, / Schwerfällig grinsend; bläulich in den
Weichen. (Goll 3)

Lauwarm und milchig lag die Nacht / auf Häusern, die sich [...] Mit
toten Fenstern in das Dunkel bogen. (Steinberg 1)

Doch die dämonischen Gebäude sind nicht nur morbid-träge, sondern auch
von tückischer Aktivität belebt:

Auf zinsdurchzuckten Riesenschultern hocken / Die Häuser
schwankend, tückisch treibt und stößt / Einander ihr berechnet Bocken.
(Wolfenstein 2)

Kirchtürme rasen wie gezeißelt um den Himmel immer [...] (Goll 8)

Da steht der Dom verachtend über allen. [...] Und seiner Glocken
Stimme wird zum Schrei. [...] Er [...] brüllt hinaus mit irrem Munde.
(Roth 1)

Es wehn Laternen, / Wehn flackernd auf im Wind, daß über Spuk / Von
Sarg und Kranz die gelben Funken sternern [...] Haus sinkt an Haus. [...] Es
ist ein weiter Platz, von bunten Häusern umringt, / die, mutwillige
Kinder, hügelab laufen [...] (Wied 1)

Das Motiv der wandernden Häuser, die keine Zuflucht mehr erlauben, weitet
Wegner zu einem gigantischen "Zug der Häuser" aus: "Die letzten Häuser recken
sich grau empor, / in Massen geschart [...] elende Hütten laufen davor". "Hohl-
äugig glotzen die Häuser" in die "Ebene", "mit scheelem Blicke versengen sie" die
Natur und "wälzen" mit ihrem "plumpen steinernen Leib" alles nieder, und mit
"rauchende[m] Atem verbrennen" und "ersticken" sie die Pflanzen, sie "zersplittern
die Bäume", "morden das Feld", verfolgen die Menschen, die "auf der Flucht / vor
[ihrer] steinernen Welle" sind. Dämonisch drohen sie: "alle verschlingt unser
Mauern zermalmender Mund" und dehnen sich aus zur endlosen negativen Apo-
kalypse einer "ewige[n], eine[r] unendliche[n] Stadt!" (Wegner 6) Mit dieser Iko-
nographie inszeniert der Dichter eine expansive, alles verschlingende Megalopolis,
wie sie seit dem 19. Jahrhundert als Inkarnation Babylons im kollektiven Bewußt-
sein präsent ist.¹⁴⁶

Der Blick wird auf verschiedenste Details gelenkt:

¹⁴⁶ Vgl. Holländer: Ansichten von Megalopolis, S. 300.

Spitäler klammern sich wild an die Erde, / Mansarden schlagen mit zerbrochenen Flügeln.[...] blutige Tulpen [...] In buckligen, vergrämten Vorstadtgärten. (C. Goll 2)

Die Dächer rollten auf in Angst und sanken zurück. / Die Fenster troffen dunkel trüb, / Die Häuser blähten grau löckerig Teigwände [...] (Rubiner 6)

Ein Mauerwerk wächst wie ein Riesenrumpf [...] (Hermann-Neisse 1)

Die fetten Wände glotzen rot und kalt [...] (Huelsenbeck 3)

Und Ecken starren, oh so todumschauert, - / Klippen, - ich Woge, jählings dran zerschellt [...] (Weissmann 2)

Roh klafft das Dach, spitz starren schwarze Sparren. / [...] In die Nacht gebückt / bleibt das Gehöft [...] (Leonhard 2)

Gezackte Fenster glotzen schrill und saugen / wie Ungeziefer Blut zur winterlichen Saat. (Toller 3)

Ein lahmer Fensterflügel winkt im Sturm [...] (Schnack 1)

Zäune stehen stechend um leere / Bauplätze und Geröll. (Tager 3)

Gelegentlich verdrängt jedoch eine gewisse Faszination die apathisch empfundene Leere, was sich in Ausrufen zeigt wie "Doch ungeheuer zackt ihr Häuser-Klippen / Phantastisch auf, im bunteren Talar / Gigantischer Plakate" (Becher 13) oder "Paris, wilder Lanzenschein, wenn das Gitter des Luxembourg aus dem Garten der Erde aufsprüht" (Rubiner 6).

In gleicher Weise erwachen **technische Errungenschaften** des Menschen in den expressionistischen Gedichten zu bedrohlichem Eigenleben. Damit wird der neue apokalyptische Schrecken der Verdinglichung und Technisierung des menschlichen Lebens angeklagt. Schließlich erfolgte im Expressionismus zum ersten Mal eine existentielle Auseinandersetzung mit der inzwischen zur übermächtigen Realität herangewachsenen Technik, die das Leben ökonomisierte, mechanisierte und damit entmenschlichte.¹⁴⁷ Die dämonisch belebten Objekte beherrschen in den Apokalypsen den Menschen, wie es sich "Morgens" in der Stadt erweist: "Dampfer und Kräne erwachen am schmutzig fließenden Strom", und die eigentlich zur Liebe geschaffenen Menschen gehen hin "zur Maschine und mürrischem Mühn" (van Hoddis 2). Insbesondere die moderne Arbeitswelt wird offenbar als dämonisch und versklavend empfunden:

Schrei -: Eisenstadt! Da packen dich der Türme / Stahlscheren schon und pressen Atmung, Denken und Gesicht. (Zech 11)

Maschinenkreischen. Kampf. [...] ein Kran mit Riesenarmen dräut, / Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann, / Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien. (Heym 10)

¹⁴⁷ Vgl. Daniels: Expressionismus und Technik, S. 356.

Ein Schlot schreibt wie ein Riesenstift / Im Nebel schwarze Reihen.
(Loerke 6)

Schon saugen schwarze Munde Atem. - Schrille Fabrikenpfeife.
(Boldt 4)

Hah -: dort anblähen pusten sich Fabriken, / Bestien fett im wütigen
Alarm. (Becher 29)

Die Fabriken stießen spinnwebene Fenster auf [...] (Rubiner 7)

Maschinen haben rings und gellende Kommandoworte / Willenlose
Sklavenhorden zu der dampfenden Schlacht geballt. (Weber 4)

Gebietend blecken weiße Hartstahl-Zähne / aus dem Gewirr der Räder.
(Zech 4)

Bohrmaschinen und Kräne wühlen [...] täglich unser Herz heraus.
(Tagger 1)

Eisenbahnen boten sich - wohl wegen ihrer als beeindruckend empfundenen
Antriebsart - für Bilder dämonischer Gestalten an:

Die brüllen jäh ins Land -: Lokomotiven! [...] Sturmböcke! euere
spitzigen Brüste / (...Torpedos und rubinvoll...) stoßen durchs Gemäuer
aller Äther grad! / Glänzender Panzerhüfte schmiegt der Draht. (Becher
17)

Der irdische Dämon Hölle und Feuer schürt ... (Becher 21)

Ein Zug durchwindet diesen Raum mit Schrei. (Becher 13)

Wie die Eisenbahnen, so geraten auch andere Objekte ihren Erfindern außer Kon-
trolle:

Aus dem Kamin die Kohlen gleißen / als rote Zähne, die voll Gier /
sind, alles, alles zu zerbeißen [...] (Kölwel 1)

Am eingestürzten Zaun wächst ein Pumpenschwengel / Nachthimmels
lauer Wüste eingedrückt. (Leonhard 2)

In kühlen Zimmern ohne Sinn / Modert Gerät, mit knöchernen Händen
[...] (Trakl 26)

Kanäle wie Mäuler öffnen die Gründe [...] (Henkl 1)

Trakl verdeutlicht seine Abscheu vor der modernen Großstadt in dem neuen
apokalyptischen Bild des - normalerweise dem Menschen dienenden - Kanals, der -
plötzlich subjektiviert - "feistes Blut" speit (Trakl 27). Lichtenstein erzielt einen
der für ihn typischen grotesken Effekte durch Verniedlichung der Maschine: Ein
apokalyptischer Sturm vernichtet die Welt, und "Ein junges Auto flieht nach
Ithaka" (Lichtenstein 16). Darüber hinaus erscheinen "Eine Mühle wie
Galgenspuk. / Drohende Telegraphenlatten" (Kanehl 1). "Blutige Karren ächzen
durch die Felder" (Rheiner 1). Und "Entmannte Geschütze stehen, schwarze
Wesen" (Förste 3), im Kriegsgebiet. Solche Bilder dämonisierter technischer

Objekte konzentrieren das Gefühl der Menschen zu Beginn des Jahrhunderts, der Technisierung als einer zunehmend unkontrollierbaren Eigenmacht hilflos ausgeliefert zu sein. Technik wird als Auslöser für Entfremdung und Isolation erkannt und ihr Endziel scheint oftmals das Töten zu sein.¹⁴⁸

Es sind allerdings nicht ausschließlich die Bereiche von Großstadt und Technik, die dem Menschen in so bedrohlicher Weise begegnen. Auch die den Menschen umgebende Natur vollzieht in den expressionistischen Apokalypsen eine Metamorphose durch aggressive Dynamisierung oder Animierung. Die **Natur wird zum Dämon**, indem die Elemente todbringende Macht erlangen:

Schon hat der Ost, / Der weiße Wind, in den Zähnen den Frost, / Sein funkelnd Maul über die Stadt gedreht, / Darauf die Nacht, ein stummer Vogel, steht. (Boldt 1)

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht / Wie eine Hand die Fledermäuse auf. (Heym 10)

Wir flohen vor Angst. Doch ein Fluß weißer Wellen / Der uns mit bleckenden Zähnen gewehrt. / Und hinter uns feurige Abendsonne / Tote Straßen jagte mit grausamem Schwert. (Heym 14)

Rasend waren im Sommer die Ströme, warfen schäumend sich in den Betten, / Quollen vor Kraft und schweiften schlemmend durch das Tal; [...] Würkten die angewachsenen Häuser und Schleusen nieder, [...] Und sie fraßen sich satt an gedunsenen Pferde- und Menschenleichen. (Goll 4)

Mit dunkelblutigen Armen / winkt gierig das Wasser. (Kanehl 1)

Es ist als wolle der Schoß des Meeres [...] sich öffnen und schlingen, [...] Die schwarzen Gondeln und bunten Lampione / und lüsternen Menschen [...] (Henkl 2)

Auch die sonst eher harmlose Pflanzenwelt gerät zur apokalyptischen Gefahr: "Dornige Wildnis umgürtet die Stadt" (Trakl 15); "Von Sträuchern, halb verkümmert, rinnt ein trüber Dunst. / Der kriecht empor an grauen Mauern / und gattet sie in ekler Brunst" (Toller 3). "Jetzt brechen blutige Tulpen drohend auf" (C. Goll 2). Dämonisch droht ein personifizierter Wald in der Endzeit als Widersacher Gottes:

Ich bin der Wald voll Dunkelheit und Nässe [...], den du sollst nicht besuchen, / der Kerker, daraus braust die wilde Messe, / mit der ich Gott, das Scheusal alt, verfluche [...] In meiner Finsternis war Gott zugrund gegangen... [...] Horcht, wie es aus schimmlichten Sümpfen raunt, / und trommelt grinsend mit der Scherben Klapper! [...] Ich bin der Wald, der fährt durch abendliche Welt, gelöst / vom Grund, verbreitend euch betäubenden Geruch. (Becher 28)

¹⁴⁸ Vgl. Segeberg: Technik-Bilder, S. 429; Panthel: Technologie als Schicksal.

Überhaupt scheinen sich der Wald und vor allem einzelne Bäume besonders zur dämonischen Beseelung zu eignen, so daß Einstein ein Untergangsgedicht sogar "Tödlicher Baum" (Einstein 1) betitelt.

Die Wälder wandern mondwärts, schwarze Quallen [...] (Boldt 9)

Der Baum von Schatten klammert um ihr Herz / und senkt die Wurzeln ein. Er steigt empor / und saugt sie aus. / Sie stöhnen auf vor Schmerz. (Heym 12)

Drei Bäume, schwarzgefrorne Flammen, drohn / am Ende aller Erde. Stechen scharf / mit spitzen Messern in die harte Luft [...] (Lichtenstein 18)

Zwei alte Tannen winken, aufgebauscht, / Geheimnisvoll mit den harzigen Händen. (Boldt 2)

Hastig vorbei / gleiten, wie tanzender Leichenzug, / schwarzgerippige Bäume. (Kanehl 1)

Im Abendgarten kahle Bäume sausen. (Trakl 2)

Aus ihrer Schattenbläue sprangen dunkle Bäume / wie rasende Fontänen schwarzen Blutes auf, / im lodernden Geäste sich verspritzend. Rauchende Dolden tobten wild ins Graun. (Schürer 1)

Unter dem Wanderer murren Steine, / Die Äste winken seinem Hals. (Ehrenstein 11)

Ebensowenig ist der Erde noch zu trauen. Sie droht mit Erdbeben und Schlammfluten, oder sie erbricht Blut und trinkt Eiter:

Durch träge Blasen klatschten strudelnde Glieder wie versinkendes Stroh im Moor. / Schwankend bebt es herab und fließt zäh ab. Ein schwarzes Loch dreht sich schluckend und faul, / Eine kalte Riesenfresse wälzt auf, Bergfalten um ein zahnloses saugendes Maul. (Rubiner 8)

Äh! - aus erkaltendem Gedärm / spie Erde wie aus anderen Löchern Feuer / eine Schnauze Blut empor [...] (Benn 2)

Große aufgedunsene Steine / stehen einsam am Weg, / blähen meinen Hungermagen auf / und wackeln. (Tagger 1)

Hört ihr die stillen / Lachen versickernden Eiters himmelhinbrüllen? / Hat sein Maul aufgetan der Sand / Und kann nicht mehr. (Ehrenstein 18)

Bilder von dämonischen Naturelementen können im Zusammenhang mit Kriegstoten stehen:

Wald wächst voll unnatürlicher Gewalten, / Voll Mauern, die uns grau
in Waffen halten. (Wolfenstein 1).

Die Steine feinden / Fenster grinst Verrat / Äste würgen [...]
(Stramm 2)

Langsam beginnen die Steine sich zu bewegen und zu reden [...] Die
Wälder [...] fressen ferne Kolonnen. (Klemm 3)

In diesen Bildern spiegelt sich eine ungeheure Angst der Menschen, die sich einer
sie bedrohenden Umwelt hilflos ausgesetzt fühlen. Schließlich tritt ihnen auch ihre
letzte Ruhestätte in der Erde unheimlich belebt entgegen: "Die leere Grube lacht
aus schwarzem Mund / Sie freundlich an. Die Leichen fallen um" (Heym 4).

Beseelte Elemente der Natur können aber ebensogut mitleidig sein - "Eine
Weide weint / Das Laub auf" die gequälte Wasserleiche (Heym 10) - oder auch
selber zum leidenden Opfer des Untergangs geraten:

[...] Wenn Baumwipfel ineinanderstöhnen, sturmzerquält [...] (Ehren-
stein 15)

Palmen [...] werfen voll Verzagen [...] die Zweige schluchzend in der
Winde Glühn. (Wegner 3)

Einsame Pappeln pressen ihre Schreie / Angst vor den Stürmen in die
blonde Stille. (Boldt 4)

Bäume taumeln betäubt und erblinden. (Zech 8)

Die Bäume [...] bleiben ewig tot in ihrem Ende / Und über die
verfallenen Wege spreiten / Sie hölzern ihre langen Finger-Hände.
(Heym 7)

Den Busch im Hag bereift ein böses Mehl, / Der Fremdling schweift im
Dorngehege fehl. (Schnack 1)

Apokalypse. [...] Die Bäume zucken. Die Berge wollen trauern.
(Hatvani 1)

In einen Wald gehen, Über dem schreiend Feuersonnen bersten. /
Bäume neigen sich in die Knie / als spräche ein Gott. (Köppen 2)

Mondwolken [...] Gewendet wird ein Geisterfeld in großen Schollen, /
Wie Blut so weich, / So klar wie Seim - / Zu Häupten keimen schon die
weißen Knollen. [...] Sie keimen schon in Schmerzen [...] Wie grünes
Leid [...] (Loerke 4)

Die Felsen [...] halten sich aus Angst vor blauen Teufeln. (Däubler 3)

Im Osten geht ein Rudel schlanker Hügel flüchtig [...] (Koch 2)

Abendlich blutet das Feld [...] (Ehrenstein 10)

Am deutlichsten drückt sich das Leiden der Natur an der Endzeit durch Weinen aus: "Die Wiese weint. Leise aufschluchzt der Weg" in apokalyptischer Nacht (Ferl 1), "Aufweint der Styx" (Loerke 4), wie auch die "weinenden Äste" der Bäume, die ebenfalls "weinen" (Grafe 1) und dadurch über den Untergang klagen.

Der Stilfigur der Personifizierung korrespondiert die ihr komplementäre der **Animalisierung oder Verdinglichung des Menschen**; beide "gehören zu den prägendsten Stilfiguren frühexpressionistischer Lyrik."¹⁴⁹ Der Effekt einer Dämonisierung entsteht nicht nur, indem die Umwelt des Menschen aggressiv dynamisiert wird, sondern auch, indem das Subjekt zum passiven Objekt dieser zum Subjekt gewordenen Objektwelt degeneriert. Bestenfalls entspricht die so gezeichnete menschliche Lebensform noch der des Tieres oder der Pflanzen. Der animalisierte Mensch vegetiert in der übermächtigen technisierten Gesellschaft der Endzeit nur noch vor sich hin: "Viele Tage stampfen über Menschentiere" (Lichtenstein 17). In grausamer Steigerung mutiert das menschliche Kollektiv zu pflanzlichem Leben. Es bleiben nur "Menschenwälder zappelnd zum Tod" (Rubiner 8), was beklagt wird mit dem Bild: "Menschen, Ihr lagt in den Städten wie gärende Wasserpflanzen" (Rubiner 6). Manchmal bleibt den Menschen noch nicht einmal diese niedere Lebensform erhalten; sie erstarren zu leblosem Material. Dann gibt es nur noch "des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen" (Trakl 21). Georg Heyms Selbstmörder fegen "mit den Armen-Besen" durch den Staub (Heym 7); und die Kriegsregimenter "hängen [...] gleich zappelnden Figuren, / Exakt an Schnürchen hin und herbewegt" (Becher 29). Diesem Bild entspricht die Metapher apathisch marschierender Soldaten: "Jeder pendelt im Gleichschritt seiner Körpermaschine" (Kanehl 2). Auch die moderne Arbeitswelt degradiert den Menschen zum Objekt: "Im schwanken Flackerblitz des Grubenlichts / blänkert der nackte Körper wie metallen" (Zech 5). Egal, ob über die Stilfigur der Personifizierung oder über die der Verdinglichung: neue apokalyptische Bildlichkeit erweist sich in dem semantischen Feld der dämonisierten Gestalten als Medium der Zivilisationskritik.

¹⁴⁹ Silvio Vietta: Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 40-82; hier 44.

5.6. Aggression und Krieg

Den Anfang der Wehen, die dem endgültigen Weltende vorangehen, bildet laut den Prophezeiungen der Apokalypsen kriegerisches Geschehen jeglicher Art.¹⁵⁰ Der "Greuel der Verwüstung"¹⁵¹ herrscht "in der letzten Zeit des Zornes"¹⁵². Es werden die apokalyptischen Reiter ausgesandt, "um zu siegen"¹⁵³, um "den Frieden von der Erde hinwegzunehmen und [zu bewirken], dass sie einander hinschlachten sollten"¹⁵⁴, und um "zu töten mit dem Schwert"¹⁵⁵. Das Ende kommt "mit Verheerung, und bis zum Ende ist Krieg"¹⁵⁶. Dieser wird erstens zwischen Satan und den himmlischen Mächten geführt,¹⁵⁷ und zweitens entstehen Kriege, die auch die Menschen involvieren.¹⁵⁸ Gott selbst verursacht auf der Erde große Zerstörung: Er zermalmt die durch ein Standbild symbolisierten Königreiche der Menschen mit einem Stein, der "ohne Zutun von Menschenhand vom Berge losbrach"¹⁵⁹. In ähnlicher Weise ist in der Völuspá die Verheerung der Erde mit dem zukünftigen Untergang der Götterwelt verknüpft. Dieser resultiert aus einer großen Schlacht gegen die Mächte der Unterwelt, die der gesamten Katastrophe den Namen "ragnarök", d.h. "das letzte Schicksal der Götter" hat zukommen lassen.¹⁶⁰

Diesen düsteren Prophezeiungen entsprechend, häufen sich in den expressionistischen Untergangsvisionen die **Motive aggressiver Vernichtung**, welche die endzeitliche Degeneration der Menschen zu erfassen suchen. Der in ihnen geschilderte Destruktionstrieb ist allumfassend, denn neben den zahllosen Bildern, die sich eindeutig auf Kriegsgeschehen beziehen, findet sich auch eine Fülle von Beispielen, die auch ohne Kriegskontext von der gegenseitigen Vernichtung der Menschen zeugen.

Diese Eskalationen der Gewalt haben verschiedene Ursachen, die in den Gedichten auch benannt sind. Zunächst wird die Liebe in der Endzeit verdrängt; statt dessen bestimmt die Lüge den Umgang der Menschen miteinander. Ein Sub-

¹⁵⁰ Vgl. Matth. 24,6f.; Mark. 13,7f.; Luk. 21,9.

¹⁵¹ Matth. 24,15; Mark. 13,14; vgl. Dan. 9,27.

¹⁵² Dan. 8,19.

¹⁵³ Off. 6,2.

¹⁵⁴ Off. 6,4.

¹⁵⁵ Off. 6,8.

¹⁵⁶ Dan. 9,26; vgl. Dan. 10,20-11,45; Sach. 14,2f.

¹⁵⁷ Vgl. Off. 12,7-9; 19,11-21; vgl. 13,7; Jes. 27,1; Dan. 10,13.

¹⁵⁸ Vgl. Off. 6,2.4; 9,15-20; 11,7; 16,12.14.16; 20,7f.

¹⁵⁹ Dan. 2,34; vgl. 8,25.

¹⁶⁰ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 51-103. Zur Fehlübersetzung dieses Namens als "Götterdämmerung" siehe Anm. 85 auf S. 394 der vorl. Arbeit.

jekt klagt: "Ich liebe jetzt nicht mehr. Zu Ende / Sind diese Feste" (Gregor 1). "Liebe wird Verleumdung. Zweikampf prallt aus Glück" (Herrmann-Neisse 1). "Gift in Worte gestreut, / Krumm, zur Lüge geboren / Stehen wir in der Zeit" (Janstein 1). "Aus Äckern quillt's wie Lügen" (Loerke 2), denn in der Endzeit ist "die Seele lügenhaft verfallen" (Baudisch 1). Deshalb fordert ein Subjekt angesichts des apokalyptischen Sturmes und der stürzenden Erde paränetisch: "Schrei dich nur einmal los aus deinen Lügen / Aus deiner lügnerischen Vielheit!" (Rheinhardt 4).

Movens der Lügen und der Gewalt sind Haß und Wut. Geschildert wird die apokalyptische Nacht, wo "hinter dünnen Zäunen / Verschlafener Haß hockt" (Korschelt 1). Die in der Endzeit Benachteiligten "müssen in Roheit verkommen", ihr "Herz" bringen die Feiern der Reichen "zum Hassen", bis sie beim Weltuntergang "endlich auch [...] vom Blutrausche trunken" (Herrmann-Neisse 7). "Die Dummheit hat sich der Gewalt geliehen, / Die Bestie darf hassen" (Werfel 10). Die "Woge des Hasses tost!" (Kurz 1), und "es erstickt das siebenmal haßdurchbohrte Weltherz" (Sonnenschein 2). Die Dominanz des Hasses kann in einer abstrakten Sentenz erscheinen: "Aufwirft Haß in kantenen Rauten." (Einstein 1), und sie wird gefeiert: "Es lebe der Haß, der alles uns niedergeschlagen!" (Brügel 1). "Haß" und "Leid" sowie die Nachricht, daß "Ein Mensch [...] getötet" ist, bestimmen die Zeit (Hasenclever 2). Als Synonym für Haß steht auch die Wut:

Die böse gestörte Wut zitterte über die verregneten Telegraphenstangen [...] (Rubiner 2)

Blut springt als steile Rakete / stürzt, färbt alles mit Wut. (Friedländer 1)

Auf Tischen festgekrallt vor der Tribüne / verschlingt den Redner der Entlarvten Wut. [...] Ihr Kriegerischen in dem neuen Geiste: / Zuerst [...] rechte euer Zorn. (Hasenclever 5)

Aussicht auf harmonisches Zusammenleben besteht nicht mehr - "Des abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung" (Trakl 8) -, sondern mit der Endzeit sind die "Mordjahre" (Ehrenstein 18) angebrochen, in denen das Gesetz der Händler gilt: "Töte und verkauf!" (Otten 2). Gewalt und Mord scheinen zum Alltag zu gehören:

[...] alles ist von Gewalt und von Geheimnis bewohnt. (Loerke 3)

Empor steigt Gewalt. [...] Gewalttat über den Häusern! / Der Köpfe lüstern / Ziehen Menschen die Schnur! / Kain sind sie alle [...] Bei den Schächern der Mord: / Abel erwählst du zu sein. (Buschbeck 1)

Todwind fließt im Mordhirn der Barbaren. (Becher 18)

[...] unverständliches Morden wider den Geist [...] weh Tyrannen, / die in Gewalt gedeihen / und Haß [...] entfachend, / Brudermord bereiten. (Sonnenschein 2)

Wann wirst du feige, losgelassene Meute / im Mord ersäuft [...]" (Hasenclever 5) lautet jetzt die Frage nach dem Weltuntergang. "Weh, aus Poren eurer Fluren wimmeln Schlächter", klagt ein Subjekt und versucht, das Grauen in Bilder zu fassen: "Lanzensplitter ab die Wimpern stechen", "hier rasen Greuel / Unerhört ... weit schwält's wie Kerker Luft", "Zickzack-Mord, es hebt / Fuchtelnd Beil sich, schwingt und bohrt...", "Dolche sausen unterm Meer", "Haß zermalmend der Gezeiten Bau", "Ha, Minister lügen, Majestäten schwuren / Mördereide" (Becher 5). Es "ist der Mord. [...] Jeder tötet den Menschen" (Ehrenstein 7). "Und Mord allein geschahe fern und nahe" (Werfel 2), so daß nicht nur der einzelne "Mörder" (Becher 12) vorgeführt wird, sondern sich auch ein Kollektiv der Bluttaten rühmen kann: "Wir Mörder brachen ein mit Blut-Geruch" (Rheiner 1). Das sadistische und mörderische Wesen des Menschen spiegelt sich in der Bezeichnung seiner Körperteile als "Lanzen", "Mond-Beil", "Kerker-Gemäuer", "Finger-Gekrall", "Zähne-Gebiß", das andere zerhackt, und kulminiert in der Anschuldigung: "Räuber-Mensch. Henker-Mensch. Mörder-Mensch" (Becher 20).

Vereinzelt wird das Mordmotiv zu den Innovationen der Moderne in Beziehung gesetzt: "Die Automobile trompeten Gewalt [...] Mörder mit Mantel drohen den Tod" (Flesch-Brunningen 2). Der heutige Leser fühlt sich an moderne Wissenschafts-Horror-Szenarien erinnert, wenn es heißt: "Da tun wir Dinge, die uns plötzlich morden, / da handeln wir und wissen keinen Grund" (Haringer 1). Aufgrund seiner Popularität kann das Mordmotiv auch mit parodistischer Distanz in Katastrophenfolgen integriert werden: "Mit spitzem Dolche in dem Bratenrocke / Die Mörder humpeln jetzt auf ihren Zehen" (Heym 9); und "Aus einem Hinterhalt der Dieb feig giert. / Vielleicht geschieht in Mädchenkammern wo ein Mord" (Zech 7).

Zahllose Beispiele von aggressivem, destruktivem Verhalten zeugen davon, "wie listbeherrscht wir Tod und Brand verrichten" (Adler 1):

Menschen werden von Menschen mutwillig geschlachtet, [...] unverständliches Morden [...] Tod ohne Tat, zielloses Blut [...] (Sonnenschein 2)

Der Mensch fällt in dein Wasser, Notstrom, / Der Stein erschlägt ihn des Bergs [...] (Ehrenstein 21)

Sie fallen an sich. Bläken mit den Zähnen. (Hasenclever 5)

Hände kämpfen und bluten [...] (Heynicke 4)

[...] Brüder tollwutblind / sich hetzen und zerfleischen wie die großen Hunde / der Strahlgebläse in Kavernen aufgestellt. (Zech 2)

Die Mordmotive geben geradezu eine Gebrauchsanweisung ab, wie man sich seiner Mitmenschen entledigen kann. Eine eher schleichende und nicht sofort erkennbare Bedrohung liegt in dem Bild "Weicher umschlingt dürrer Hals die

Schnur" (Becher 28). Ebenso hinterlistig ist der Giftmord, der unerwartet an einem Vergnügungsort droht: "Es ist eine furchtbare Kuchenfrau hinter dem Tisch mit verdorbenem Zuckerzeug / Und riesigen Flaschen, drin, grün und rot, Gift auf uns lauert" (Wied 1). Doch meistens wird offene Gewalt mit deutlich erkennbaren Mordwerkzeugen geschildert:

Revolver-Mann in weiten Schlotter-Hosen. (Becher 13)

[...] die mit Dolch und Stemmeisen vibrieren im Zugwind der Mörderängste [...] denen der Revolver knackt, der Strick sich reckt, Gift duftet, Wasser spiegelt [...] (Otten 6)

Tötet euch mit Dämpfen und mit Messern, / Schleudert Schrecken [...] (Werfel 3)

Zeit des Bluts! [...] Aug-Blitz dich Wrack ersticht. (Becher 20)

Ein endlos Messer flicht / Sich dem Körper ein. (Becher 2)

Niemandem kann mehr getraut werden, denn in den Kleidern der Bewohner der endzeitlichen Stadt "Warten Dolche starr wie Hunde auf ein Winken, / Und ihre Augen sind gleich Messern in der Stirn, / Die plötzlich krumm ins Blut des Nächsten blinken" (Wolfenstein 2). Überall lauern Mordwerkzeuge: "Messer blitzt auf" (Wied 1); im Moment des Untergangs drohen sie sogar von harmlosen Pflanzen: "Eine Nacht, übergossen / und eingeschnitten von unbelaubten Zweigen, [...] wie Messer stoßen sie mich ein" (Tagger 1). Benn faßt dieses Vernichtungspotential in dem abstrakten Bild: "aus Pranken-Ansprung, Zermalmungsschauer / blaut küstenhaft wie Bucht das Blut / mir Egge, Dolche und Hörner" (Benn 1). Andere Dichter werden ganz konkret. Insbesondere Rubiner schildert Tötungsvarianten mit größter Raffinesse. Beim endgültigen Untergang in die "Trägheit" erinnern sich die Menschen an die weltweit geschehenen Wehen der Endzeit: Beim Polizeieinsatz "stampften Schüsse heiß ins Geschrei", "im Winterfrost drückten sie den Mob tot", es wurden "schnelle Gefängnisse mit Wärtern und Prügelstrafen gebaut", "Köpfe ab", "frische Galgenbäume", "die Faust [...] ins Gesicht, Hunger und Heißfolterdurst", "elektrische[r] Stuhl", "Man schraubte eiserne Wechselstromhelme an die Schläfen zum Irrsinn. Und allen quetschte man Tag für Tag die Hoden langsam zusammen" (Rubiner 8).

Ähnlich detailliert weidet sich ein Subjekt an seinen sadistischen Vorstellungen Frauen gegenüber: "Erfasste ich eine. / Ich zerdrückte sie tödlich an / meinem gestemmtten Körper [...] ich zerfresse euch die Schritte, / ich zerschlage eure Knöchel klirren [...] Ich breche von unten / mit meinen Fäusten in euch hinein" (Tagger 4). Auffälligerweise sind auch in den grotesken Variationen zumeist Frauen die Opfer der Gewalt: "Auf Winkeltreppe [...] ein Mädchen wüst zerstoichen" (Becher 4), "irgenwo / Schlägt eine Tür nur einen Bettler nieder, / Wird nur ein Mädchen in des Prinzipals Kabinett / An seinen Schoß gefesselt wie

ein Brett" (Wolfenstein 2). "Ein Mann zertrümmert eine morsche Frau" (Lichtenstein 14), und der feige Dieb freut sich: "Vielleicht geschieht in Mädchenkammern wo ein Mord" (Zech 7).

Motive der Gewalt sind häufig dem Krieg zugeordnet. Schon zu Beginn des expressionistischen Jahrzehnts verarbeitet die Literatur **Kriegsmotive** - darunter grandiose Personifizierungen des Krieges - in ganz auffälliger Häufung.¹⁶¹ Die frühen, noch deutlich an Vorbildern des Fin de siècle orientierten Kriegsgedichte des Expressionismus wurden von der Forschung anfänglich als Prophezeiungen des Weltkriegs gewertet oder als Revolte gegen die Welt der Väter; heute betont man vor allem den Einfluß, den der Vitalismus auf diese Texte hatte.¹⁶² Doch diese Texte bilden nur eine kleine Gruppe innerhalb der expressionistischen Kriegsgedichte, die insgesamt eine deutliche Schnittmenge mit den Apokalypsen der Epoche aufweisen. Neben den frühen Texten, unter denen viele qualitativ herausragen, findet sich auch eine beeindruckende Menge völlig anderer Gedichte vom Krieg. Nach Ausbruch des Weltkriegs schwoll bekanntlich für kurze Zeit eine ungeheure Flut überwiegend affirmativer Kriegslyrik an, die - wie Hermann Korte nachgewiesen hat - auch Texte beinhaltet, die durchaus der expressionistischen Bewegung zugerechnet werden können, wenn man sich von der Rezeptionslenkung der in der "Menschheitsdämmerung" vorgenommenen Textauswahl freimacht und das Epochenetikett nicht ausschließlich für die herausragenden Exponente reserviert.¹⁶³ Schließlich drangen als Folge der tatsächlichen Fronterlebnisse mehr und mehr realistische und damit pessimistische Elemente in die expressionistischen Gedichte ein,¹⁶⁴ die insgesamt gesehen - trotz der kriegsapologetischen Ausnahmen - deutlich kriegskritisch orientiert waren; vor allem die spätextpressionistische, unter der Revolutionsperspektive geschriebene Kriegslyrik ist als radikale Kriegsopposition zu lesen.¹⁶⁵ In all diesen unterschiedlichen Gruppen expressionistischer Kriegsgedichte gibt es Texte, die das für sie zentrale Thema 'Krieg' deutlich als Element der Apokalypse erkennen lassen. Darüber hinaus benutzen auch einige Gedichte, die sich nicht primär mit dem Krieg befassen, das Kriegsmotiv neben anderen apokalyptischen Motiven, um der Darstellung des Weltuntergangs eine zusätzliche Facette hinzuzufügen.

¹⁶¹ Vgl. Vondung: Träume von Tod und Untergang, S. 154f.

¹⁶² Vgl. Korte: Krieg, S. 19-33; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 96-98.

¹⁶³ Siehe Korte: Krieg, S. 115-146; insbes. S. 117. Zu den kriegsbejahenden Äußerungen und den entsprechenden literarischen Produkten der Expressionisten siehe auch Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 11-27.

¹⁶⁴ Vgl. Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 27-30, 101-107.

¹⁶⁵ Siehe Korte: Krieg, S. 170-239; Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 95-131.

Zunächst werden die personifizierten Kriegsgestalten der frühen Kriegsgedichte, die bei der Beschreibung der dämonischen Figuren schon genannt wurden,¹⁶⁶ benutzt, um apokalyptische Visionen auszugestalten. Am berühmtesten wurde Georg Heyms Kriegsgestalt, in der griechische und biblische Tradition in Gestalt von Ares und Jehova ineinanderfließen:¹⁶⁷ "Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an. [...] Über runder Mauern blauem Flammenschwall / Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall" (Heym 5). Eine ähnliche Tendenz zur Mythisierung, Heroisierung und Ästhetisierung des Kriegs, die in Verbindung mit der Literatur des Fin de siècle gesehen werden muß, zeichnet Albert Ehrensteins "Kriegsgott" aus,¹⁶⁸ dessen lyrisches Ich als "ich, Ares," droht: "Ich schütte aus die dürre Kriegszeit, / Steck Europa in den Kriegssack. / Rot umblüht euer Blut / Meinen Schlächterarm" (Ehrenstein 10). Ebenfalls in mythologischer Umschreibung zeichnet Ehrenstein eine "Menschendämmerung": "Hager wie einer, der die Norne umarmt hat, / Erbleicht der Held, ihn bedrängt / Im unauslöfelfbaren Kessel die Blutsuppe" (Ehrenstein 14). Neben aller Bedrohlichkeit geht von den Allegorisierungen in erster Linie eine deutliche Faszinationskraft aus; der Krieg kann hier durchaus als fiktives Wunschbild gesehen werden, das jedoch nicht dem Wunsch nach einem realen Krieg gleichgesetzt werden muß, sondern metaphorisch für jeglichen Umbruchswillen stehen kann.

Die gleiche Intention wie diese noch den früheren mythisch-phantastischen Kriegsdarstellungen verbundenen Metaphern haben auch spätere Kriegs- und Siegesgesänge, die Aufruhr, Revolte und Krieg glorifizieren, da sie diese Wirren als notwendige Durchgangsphase vor dem neuen Äon anpreisen. So begrüßt Bechers "Päan gegen die Zeit" den Untergang als "die "Zeit des Bluts! [...] Klirr Strophen Bajonett! [...] Du Zeit der schwanken Throne! [...] Du Zeit Millionen Schlächter! / Du Mord-, Kadaverzeit!" (Becher 20) Die Entstehung der Äonenwende aus dem Krieg heraus kann nach Ansicht einiger Spätexpressionisten "Der politische Dichter" beschleunigen:¹⁶⁹ Sein

Arm [...] bricht durch gewaltige Kanonaden / Von Völkerschwarm zum Mord gehetzter Heere. [...] Asphaltene Dämmerung [...] Verscheucht Trompetenton: Steh auf und töte! [...] Sturmattacken wüten. [...] Gezückte Rhapsodie berittener Schergen / Jagt quer durch Löcher [...] Tumult steigt. [...] Aus Fenstern siedet Öl in die Alleen, / Wo Platzmajore aufgespießt verschimmeln. [...] Gewalt wird ruchbar, alles ist

¹⁶⁶ Vgl. S. 230f. der vorl. Arbeit.

¹⁶⁷ Vgl. Mahlendorf: *The Myth of the Evil*, S. 182.

¹⁶⁸ Vgl. Vondung: *Von Vernichtungslust und Untergangsangst*, S. 21. Korte dagegen begreift dieses Gedicht "als eine Art 'Anti-Mythos'", der die Vorstellungen des heroischen Zeitalters konterkariere. (Korte: *Krieg*, S. 206.)

¹⁶⁹ Zum Motiv des Dichters als Führer siehe Fries: *Katharsis*, Bd. 2, S. 268-278.

erlaubt. [...] Im Rohen weiter tanzt die wilde Masse / Mit Jakobiner-
mützen, blutumbändert / Gerechtigkeit, Gesetz der höchsten Rasse: /
Vollende du die Welt, die sie verändert! (Hasenclever 3)

Ebenso euphorisch wird der "Aufbruch der Jugend" gefeiert, der die erwartete Apokalypse in Gang setzen werde: "Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten, / Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf", "Wir pflanzen Waffen" in die Hand der "Scharen Verbannter" (Lotz 1).

Weitaus häufiger dient jedoch die Schilderung grauenvoller Aspekte des Krieges dazu, die Determination des apokalyptischen Geschehens zu bekräftigen und den Krieg als entsetzlichen, weltumfassenden Vernichtungsschlag zu brandmarken. Überall herrscht "Verfinsterung. Erde- und Blutgeschmack. / Knäuel. Gemetzel weit..." (Becher 27), wenn "alle Völker, alle Zonen / im Veitstanz ihres Krieges rasen" (Koch 2). "Doch kommt ein Krieg. Zu lange war schon Frieden. / Dann ist der Spaß vorbei" (Lichtenstein 5). Jetzt wird die aktuelle Präsenz des Krieges geschildert: "Oh, Erde, Erde! Krieg" (Sonnenschein 2). "Krieg ist Trumpf, [...] Eisen beißt in rotes Fleisch!" (Koch 1) Apokalyptischer Krieg, der den "Weltenbrand" entfacht, wird bezeichnet als "das eiserne Spiel" (Kurz 1). Synonym kann auch die Schlacht genannt werden: Das endzeitliche Berlin wird apostrophiert als "Orchester der Äonen! Feld der eisernen Schlacht!" (Becher 4). "Matt gurgeln Schlachten aus der Piazza Maule" (Hasenclever 5). Es tobt "des Volkes finstren Zorn, / die purpurne Woge der Schlacht" (Trakl 15), und die Menschen versuchen, "dem rauchenden Kessel der brüllenden Schlacht" zu entgehen (Hasenclever 2).

In der Anti-Kriegslyrik werden "Kampffelder, / Wo das Gebein ragt / - Krieg zu erklären dem Kriegserklärer" - (Ehrenstein 18) beschrieben. Der Verursacher des Desasters wird verflucht - "Deutschland: Fluch dir, sei vertilgt in deinem Krieg" (Becher 5) -, denn nur allzu deutlich erkannte man, daß der Krieg nur Verlierer produziert. Er war dafür verantwortlich, daß "der Erde Königreich [...] sich krümmt in Qualen ohnegleich" (Brod 1); und man wußte: "Es wird kein Ziel mehr ertrinken: / von Blut brennt bittere Bahn" bei der "Winterschlacht" (Vagts 1).

Sowohl in den auf den realen Krieg bezogenen Gedichten wie auch in den Texten, die einen fiktiven Krieg als Apokalypsemotiv zitieren, wird der Blick auf die Menschenopfer gelenkt:

Millionen Augen [...] tragen / Im Blick die Hölle! Sehet jedes Volk /
Vom Kriege rot aus wüstem Sommer ragen. / Sie stemmen sich [...]
Zur Menschenschlacht, und schlagen sich im Dunkeln. [...] Der
Grenzen langgekrümmte Hörner zacken / Land gegen Land, mit
Spitzen niemals satt. (Wolfenstein 2)

[...] Brände / Und Waffen drücken sich in unsre Hände, / Zwei-
schneidig, in die Seele drückend Wunden, / Und wir, umtrommelt rings,

gepreßt, gebunden / Stehn in der Erde ältestem Geschick, / Im Krieg
[...] Wald wächst voll unnatürlicher Gewalten, / Voll Mauern, die uns
grau in Waffen halten [...] in dem allfeindseligen Land [...] (Wolfen-
stein 1)

Im Abendgarten, wo vor Zeiten die frommen Jünger gegangen, /
Kriegsleute nun, erwachend aus Wunden und Sternenträumen.
(Trakl 12)

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt, / Ein Trommelwirbel,
dunkler Krieger Stirnen, / Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen
schellt, Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen [...] (Trakl 13)

Im Sinne dieser Anklagen sind zahllose Gedichte von "dem Morden" des
Krieges (Lichtenstein 18) geprägt: Eine untrennbare Symbiose von "Krieg und
Endlichkeit und Tod" bedroht die Menschen (Wolfenstein 2). Ein "Chor /
Dröhnenden Gemordes" sowie ein "Gebraus / Dunklen Blutes, das an Säulen
brandet", markieren gleichermaßen die Kriegs- wie die apokalyptische Endzeit
(Becker 5). Das apokalyptisch vom Mond träufende Blut mischt sich mit des
"Krieges Blut", "Verwundete, tiefkniend bei Kartätschen, / aufschäumten ihre
Lippen von dem Roten, / und Sterbende ersoffen an dem Trank" (Goll 2). "Überall
stinkt es nach Leichen. / Es beginnt das große Morden" (Lichtenstein 10), von dem
es kein Entrinnen gibt: "Jeden Morgen ist wieder Krieg" (Klemm 1). "Und immer
mehr und immer fort / Und Rausch und Blut und Sang und Mord / Wir sterben,
sterben, sterben" (Klabund 2). "Menschen mit pupurnen Wunden, sterbend, zer-
teilt" (Stoeklin 1), bestimmen jetzt das Bild. Deshalb beklagt sich ein leidendes
Subjekt: "Vom Blut nähre ich mich und vom Salz des Schweißes", und es ist hin-
gezogen zu "Unmaß an Qual Zweifel Schüttel-Fieber und Nacht Sucht"
(Becher 15).

Auch die globale Perspektive zeitigt keine besseren Ergebnisse: Wie im
Weltkrieg werden in den Apokalypsen Heerscharen vernichtet. Die Schuld liegt bei
den "Marschallstäbe[n]": "Millionen stapfte solch Gehirn zu Brei. / Millionen
mußten in den Böden kleben (...o Knall, Dreihunderte zerfetzten eben...) / Millio-
nen vorgeführt gen die Bastei" (Becher 29). Das gesamte "sterbende Europa" ist
vom Krieg gezeichnet (Ehrenstein 7). "Europa" steht "Auf dem Sockel der Mas-
sengräber [...] Im Jahrhundertschutt der Schlachten. [...] unsterbliches Denkmal
des Mords [...] Götze des eisernen Kriegs" (Goll 7). Angesichts dieses Massen-
mordens läßt Franziska Stoeklin in ihrem Gedicht "Krieg" das lyrische Subjekt
fragen: "Wie lang noch müssen liebend wir töten?" (Stoeklin 1). Als vom Men-
schen der neuen Zeit eine Rückbesinnung auf den untergehenden Äon gefordert
wird, konzentriert sich diese in der Anweisung: "Träumen Sie den Krieg, das
Bluten der Erde, den millionenstimmigen Mordbefehl, / Träumen Sie Ihre Angst"
(Rubiner 1). Denn Krieg, bei dem "Die Bruderstämme holen aus zum Schlag, /

Einander zu vernichten und zu knebeln", bewirkt den "Untergang" der Welt, angesichts dessen die "Menschheit" gefragt wird: "zerfluchtest du den eignen Schoß / Und lässest deine Brust elend verkümmern, / Gibst ihr mit eigener Hand den Todesstoß, / Daß sie verende unter Schutt und Trümmern?" (Lachmann 1)

Aufgrund der Erfahrung des Weltkriegs wird fassungsloses Entsetzen in Bildern mit realistischen Kriegsdetails verarbeitet.¹⁷⁰ Viele von ihnen nehmen Bezug auf die rasante Entwicklung der Kriegstechnik, die dazu geführt hatte, daß Maschinengewehre, Fernartillerie, Bombenflugzeuge, Panzerwagen sowie Giftgas die Einsätze an der Front bestimmten.¹⁷¹ Die expressionistische "Ästhetik des Häßlichen und Schrecklichen"¹⁷² weidet sich an grausamen Details.

Militärische Einheiten übernehmen in den apokalyptischen Gedichten die Funktion der biblischen Kämpfer: "Heere wanken an roter Wand" (Heynicke 4). "Über den eisenzerhackten, feuerzerfeuerten Heeren" steht das "Blutrot" (Ehrenstein 7). Ein "Späherheer fängt unsern Blick" (Wolfenstein 1). Auch "Der nackte König [...] mit der Dornenkrone" wird in der Endzeit von der Armee empfangen: "Es prallen Salven ihm vom Marktplatz gell entgegen. / Kasernen, die in Reihenmassen aufgebrochen, / Sie überkreuzen ihn mit wirren Säbelschlägen. / Geschütze heiser von dem Stachelhügel pochen" (Becher 23). "Weit hinter den Gräben rattern Kolonnen auf Straßen, / Die wie schmale Brücken im endlosen Elend stehn" (Hartmann 2). "Da waten Regimenter klein durch Feuer. / Messermauern jäh" (Becher 29). "Dunkle Meldereiter galoppieren / mit neuen Mordbefehlen" (Kanehl 3) wie die apokalyptischen Vorbilder übers Land. "Die Batterie erhebt ihre Löwenstimme [...] Granaten heulen [...] In der Ferne brodelt das Feuer der Infanterie, / Tagelang, wochenlang" (Klemm 3).

Alle Waffengattungen und Vernichtungsarten sind vertreten. "Volk. Fahnen. Ernst. Eiserne Fäuste" bestimmen die endzeitliche Stadt (Becher 21). "Brände / Und Waffen drücken sich in unsre Hände" (Wolfenstein 1), und eine Aufforderung erfolgt an den Dichter in dieser apokalyptischen Zeit: "Schild unserer Stirnen lodere: / Klirr Strophen Bajonett! / Der Menschheit Fahne rett..." (Becher 20). Doch meistens sind die in den Untergangsgedichten genannten Verbände mit moderner Kriegstechnik ausgerüstet:

Soldaten liegen langhin auf dem Bauch, / Ein Aeroplan will ihre Ruhe stören. (Nowak 2)

Lichtläufer suchen am Himmel / feindliches Flugzeug. (Kanehl 3)

¹⁷⁰ Vgl. Wandrey: Motiv des Krieges, S. 120.

¹⁷¹ Vgl. Daniels: Expressionismus und Technik, S. 366.

¹⁷² Thomas Anz und Michael Stark: Die nicht mehr schönen Künste. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 585-588; hier S. 585.

Die Luft trinkt Knattern von Maschingewehren [...] Eine Granate will den Lärm vermehren; [...] Hell glänzt ein Bajonett, das wüst und schnell / Mit Eingeweiden schlechte Scherze macht [...] (Nowak 2)

[...] Bastei, / Wo tackend Läufe die Portale zieren. / Granate fort der Dome Blüte scheuert. / Scheinwerfer (Stromband) in der Runde schmieren. (Becher 29)

Dem einen riß ein schlanker Flintenschuß / Die Augen aus. Dem andern stak ein halbes Bajonett / Im Hals. (Steinberg 1)

Geschosse zerhacken euere Frauen [...] (Ehrenstein 10)

Granaten fegen durchs Spiel der schwebenden Feuer. / Ein Gewehr schreit vor Haß. (Hartmann 2)

Am Horizont steht der Kanonendonner. / Rings aus den Hügeln steigt ein weißer Dampf / Und dir zu Häupten platzen die Granaten. (Lichtenstein 5)

Granate bricht. (Becher 2)

Eine Granate will den Lärm vermehren [...] (Nowak 2)

Venedig dämmert am Geschwür der Bomben; [...] Granaten feuern in das Erntetal. (Hasenclever 5)

Die Felder springen auf im Winterplane / von den Granaten, rund wie Tiefseeanemonen. (Vagts 1)

In Kathedralen und in Menschenleiber die verwüstenden Granaten fetzen. (Weber 4)

Des Himmels Kontinente überschwärmt von dunklen Flüssen, / In denen brüllend die Granaten segeln. (Rheiner 1)

Die gelben Tode: Heulender Granaten / Heißblaue Zungen, flammend in die Weite. (Förste 2)

Durch Grantattrichter [...] Stapfen sie. (Toller 1)

Was bedeutet der helle Schnee der Leuchtkugeln, die uns zufallen, solange Flatterminen sich im Zwitschern üben! (Kulka 1)

[...] Tumult der Kanonaden [...] (Becher 11)

Der [...] Himmel / klirrt unter dem Schwalle der Haubitzen, [...] Dem stummen Dulder Jesu Christ / hat eine sausende Langgranate [...] das Leidenskreuz zu Schanden gerissen. [...] Die schweren Feldgeschütze donnern / dem dorngekrönten, toten König den Salut. (Koch 2)

Manchmal kläfft ein Gewehr, / und eine Kugel frißt sich durch Holz oder Scherben - / Manchmal gröhlt ein Geschütz, / und dann flattern singende Fetzen umher [...] (Köppen 3).

[...] euch Brüder im Grabengrab [...] Dich Halbtoten zwischen den Gräben unter stinkenden Zischgasen [...] euch alle bitte ich meine große Schuld ab [...] (Otten 6)

Die Kriegsfolgen werden genannt: "Der Sieg ist versiegt" (Klabund 1) und "Das heimatliche Land [...] zerstört" (Sonnenschein 1). "Die Geschütze zerstampften die Weide" (Huelsenbeck 2), es bleiben nur "die verfallnen Wege" (Heym 7). "Weggeworfenes / und zerschossenes Krieggerät" bereichert die apokalyptische Atmosphäre auf dem "Schlachtfeld" (Kanehl 3): "Verlorne Waffen, Räder ohne Speichen, / Und umgestürzt die eisernen Lafetten" mischen sich mit den Leichen der Schlacht (Heym 11), und als Spuren des modernen Luftkriegs verbleiben Rauchsäulen, die an die apokalyptische Himmelschlacht erinnern: "Jehovas Wächterengel aber rauschend schwebt / Durch Lüfte quer. Errichtend tausend Säulen / Ob heimgesuchter Städte grausem Wundenmal" (Becher 25).

Zwar ist es in vielen Fällen unmittelbares Erleben, das in den Kriegsgedichten apokalyptischer Prägung verarbeitet wird, doch daneben finden sich auch Gedichte, die mit den Motiven kriegerischer Zerstörung operieren, ohne auf konkrete Kriegsrealität Bezug zu nehmen. Vor allem in letzteren lassen sich die Kriegsmotive als Hinweis interpretieren auf eine gestörtes Verhältnis "zwischen dichtendem Subjekt und dem (gesellschaftlichen) Gegenüber" sowie auf "das Fehlen realistischer Umweltbeziehungen."¹⁷³ In diesem Sinne wären die Gedichte, die mit Hilfe verschiedener Kriegsmotive eine zweiphasige Apokalyptik inszenieren, als poetischer Eskapismus zu werten. Vor allem Bechers zweiphasige Apokalypsen, die häufig Kriegsmotive zur Intensivierung ihres Ausdrucksvermögens einsetzen, sollten in diesem Sinne kritisch interpretiert werden. Dabei ist vor allem zu bedenken, daß eine gewaltsame Veränderung aller Verhältnisse keineswegs über das Medium der Dichtung zu erreichen ist, wie Becher es mehrfach propagierte. Häufiger jedoch stehen die Kriegsmotive im Dienst einer negativen Apokalyptik. Sowohl Gedichte, die im Einflußbereich vitalistisch-lebensphilosophischer Zeitströmungen den Wunsch nach kriegerischen Aktivitäten, die aus der Banalität führen sollten, ausmalen (wie zum Beispiel Georg Heyms "Der Krieg I"), als auch Gedichte, die die Verzweiflung und Orientierungslosigkeit der Menschen angesichts der tatsächlichen Kriegsgreuel schildern (zum Beispiel Wilhelm Klemms "Schlacht an der Marne"), benutzen Bilder von kriegerischen Aktivitäten, um eine negative Apokalyptik zu erstellen. Diese Gedichte vermitteln die Bedrohung durch eine allumfassende Vernichtung, der keine neue Welt mehr folgen wird - selbst wenn der Untergang nicht ohne eine gewisse Faszination geschildert wird. Beide Versionen der negativen Apokalyptik lassen ebenso auf ein zutiefst gestörtes Verhältnis des Dichters zu der ihn umgebenden Umwelt im weitesten Sinne schließen. Apokalyptische Kriegsmotive sind also wie in den traditionellen Vorbildern in

¹⁷³ Wandrey: Motiv des Krieges, S. 252.

jedem Fall ein deutlicher Indikator für eine existentielle Krise, in der sich das lyrische Subjekt befindet oder auch nur zu befinden glaubt.

5.7. Zerstörung des Lebensraums

Die in den Apokalypsen genannten Destruktionsmotive - Naturkatastrophen und kosmisches Inferno, Plagen durch Tiere und Dämonen sowie kriegerisches Morden - zeigen katastrophale Folgen, die explizit benannt werden: Sie vernichten nicht nur den Lebensraum mit den Errungenschaften der menschlichen Zivilisation, sondern gleichzeitig die Natur auf dieser Erde. Ein Teil der Erde verbrennt beim Weltuntergang: "der dritte Teil der Erde verbrannte, und der dritte Teil der Bäume verbrannte, und alles grüne Gras verbrannte."¹⁷⁴ Vermutlich unter christlicher Beeinflussung geriet der Weltenbrand in den nordischen Ragnarök-Vorstellungen ebenfalls zu einer der vier Hauptursachen¹⁷⁵ für den Weltuntergang. Auch durch andere Katastrophen wird die Natur nachhaltig geschädigt. Der große Baum, der in Dan. 4 den König symbolisiert, soll gefällt werden.¹⁷⁶ Wasser vertrocknet¹⁷⁷ nicht nur, sondern wird auch vergiftet¹⁷⁸ oder in Blut verwandelt¹⁷⁹ und verseucht so die Natur. Das von Menschhand Geschaffene geht ebenfalls zugrunde. Von der Stadt, als augenfälliger Demonstration menschlicher Macht und Hybris, "bleibt nur Verwüstung und in Trümmer zerschlagen das Tor"¹⁸⁰ übrig. Städte werden durch Erdbeben verwüstet und stürzen ein.¹⁸¹ Babylon soll verschwinden wie der Mühlstein, den ein Engel ins Meer wirft,¹⁸² die unheilvolle Metropole wird durch Pest, Trauer, Hunger und Feuer vernichtet werden.¹⁸³ Ein gewaltiger Stein zerschlägt die vier im Danielbuch durch ein Standbild symbolisierten Weltreiche, und der Wind verstreut ihre Überreste.¹⁸⁴ Doch nicht nur die stationären Machtzentren der sündigen Mensch werden vernichtet - auch die Schiffe, die den Menschen Mobilität zur Beherrschung der Erde gewähren, bleiben nicht verschont.¹⁸⁵

Auch in den expressionistischen Apokalypsen wird der Lebensraum der Erde und mit ihm jede Kreatur zerstört und ausgelöscht. Wie in der Johannes-

¹⁷⁴ Off. 8,7.

¹⁷⁵ Die weiteren drei sind der Fimbulwinter, das Versinken der Erde im Meer der Midgardschlange sowie die Verdunklung der Sonne durch den Fenriswolf.

¹⁷⁶ Vgl. Dan. 4,11.25.

¹⁷⁷ Vgl. Off. 16,12.

¹⁷⁸ Vgl. Off. 8,10.

¹⁷⁹ Vgl. Off. 8,8; 16,3f.

¹⁸⁰ Jes. 24,12; vgl. 26,5f; Dan. 9,26; Sach. 14,2.

¹⁸¹ Vgl. Off. 11,13; 16,18f.

¹⁸² Vgl. Off. 18,21.

¹⁸³ Vgl. Off. 18,8.

¹⁸⁴ Vgl. Dan. 2,31-45.

¹⁸⁵ Vgl. Off. 8,9.

offenbarung leistet das Feuer die hauptsächliche Vernichtungsarbeit. Das **Motiv der Feuersbrunst** durchzieht - meist als Weltenbrandmotiv - die expressionistischen Apokalypsen:

Signale trillern auf. Ein Brand ward angestiftet. (Becher 23)

Die Flammenströme reisen hin durchs Land [...] Brand / Ist die Welt!
(Becher 12)

Im Windbrand steht die Welt. Die Städte knistern. (Lichtenstein 16)

Aufflammt die Welt [...] (Riser 1)

Häufig machen Kriegsgedichte vom diesem Motiv Gebrauch:

Doch kommt ein Krieg. [...] Und alle Nächte brennen. (Lichtenstein 5)

Der Feind flammt auf [...] (Ehrenstein 10)

Land angereiht an Land - ein Schrei stößt! - Brennt ! (Becher 29)

Auf dem Marsch [...] Durch Brandstätten und Mordfelder, vor denen uns nicht mehr schauert. (Kanehl 2).

Vaterland, / Heiliges Land, / Rings umlodert vom Weltenbrand! (Kurz 1)

Fuhr nicht aus diesem Krieg strafend ein Strahl des Lichts, / Und zeigte euch der Erde Königreich [...] weißlich brennen! (Brod 1)

Krieg [...] Rot brennen die Dörfer. Der Armen Hütte, / Gotische Kirche, Gebet und Gelächter zerfällt. (Stoecklin 1)

Besonders intensiv baut Heym das Weltenbrandmotiv in seinem Gedicht "Der Krieg I" aus:

Über runder Mauern blauem Flammenschwall / Steht er [...] In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein / Ein roten Hund mit wilder Mäuler Schrein. / Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt, / Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt. / Und mit tausend roten Zipfelmützen weit / Sind die finstren Ebenen flackend überstreut, / Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her, / Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr. / Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald, / Gelbe Fledermäuse zackig in das Lauf gekrallt. Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht / In die Bäume, daß das Feuer brause recht. / Eine große Stadt versank in gelbem Rauch [...] riesig über glühnden Trümmern steht / Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht [...] Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr, Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh. (Heym 5)

Die Vernichtung ist universal; wie der Raum, so fällt auch die Zeit in den expressionistischen Gedichten den Flammen zum Opfer:

[...] Fernen sind in Flammen [...] (Lichtenstein 5)

Da wie Papier im Ofen, schwarz und rot, / Länder verkohlen, platzend aufgebläht / Vom Wind, der atemgleich um Flammen loht [...] (Brod 1)

Brand tanzt auf Ländern. (Huelsenbeck 2)

[...] rauchend und röchelnd sinkt goldenes Land [...] (Heynicke 4)

[...] zog Feuer durch die Luft. / Die Schwärme des Feuers folgen um die Erde. [...] es war still im Abendbrand, [...] Flammenschirme vom Himmel bogen um unseren Kopf. / Die Luft schmolz im langen Lichtwind übers Feld [...] (Rubiner 5).

Ekstatisch schwillt ein unendlicher Brand. / Wasser stürzen. Rote Flammenfangarme in die schwarze Nacht hineingreifen. / Millionen versinken. Tief glüht das Land... (Becher 21)

In Flammen startet der Tag. Die Wunder rasen. (Huelsenbeck 1)

Es klafft die Nacht. Und ihre Türme flammen. (Guttman 1)

Kein Bereich entgeht dem roten Inferno, weder die Welt, der "alten Achsen", die "sich in Glut" bogen (Goll 3), noch der Zeitlauf - Heyms "Ophelia" treibt "Durch Ewigkeiten fort, / Davor der Horizont wie Feuer raucht" (Heym 10) -, noch der Himmel: "Zu Asche verkohlten / Die Wächter der sieben heiligen Sternenmeere" (Ehrenstein 7).

Wie in den traditionellen Apokalypsen wird explizit geschildert, wie das Feuer die Natur vernichtet:

In dem erhobnen Antlitz kocht die Landschaft heiß. (Rheiner 1)

Das heimatliche Land ist zerstört, / ein Fuß hat es verbrannt, [...] feindliche Flammen versengen Brot und Geist [...] (Sonnenschein 1)

Es kreiset um das Land der Berge Flammenrunde. (Becher 4)

Die Wälder rauschen wie ein Feuermeer / Und geben alle ihre Blätter her / Die in dem leeren Luftreich blind verderben. [...] Und plötzlich darret trocken das Geäste. (Heym 15)

Die Stirnen der Länder, rot [...] / Sahen wir schwinden dahin im versinkenden Tag, / Und die rauschenden Kränze der Wälder thronen / Unter des Feuers dröhnendem Flügelschlag. / Die zerflackenden Bäume [...] zu schwärzen, / Brauste ein Sturm. Sie verbrannten wie Blut, [...] Wie über sterbenden Herzen / Einmal noch hebt sich der Liebe verlodernde Glut. (Heym 13)

In Glanz und Gnade brennt der Wald zu Tal. [...] der letzte Stein [...] fängt das Blut in Schalen auf aus Glut. (Zech 13)

Ich bin der Wald ... Aufprasseln eure Länder / in meines letzten Brandes blutigem Höllenschein. [...] meine Flamme grell den Horizont durchstößt [...] (Becher 28)

In roter Flamme verbrannte ein Baum [...] (Trakl 11)

Und grenzenlos die ferne Weite brennt. [...] Ein Totenhain, und Lorbeer, Baum an Baum, / Wie grüne Flammen, die der Wind bewegt, / Sie flackern riesig in den Himmelsraum [...] (Heym 4)

Laubbäume zittern in dem Sonnenhemd, / Als ob der Park von hellen
Flammen blake. (Boldt 5)

In einen Wald gehen, über dem schreiend Feuersonnen bersten. [...] Rot
zittert dampfend. / Gräser brennen schwelend blaue Opferflammen.
(Koeppen 1)

Aus dem Tale die Tiefe / steigt lodernd. / Schon brennt ein Blumen-
busch / am Abhang. (Klabund 1)

Blumen und Ähren stehen im Fieber und alles verdorrt. / Ist so elend
verdorrt. (Oehring 1)

[...] die Häuser [...] versengen Strauch und Baum [...] verbrennen [...]
jede Blüte und reife Frucht. (Wegner 6)

[...] das blutgeschwollene Tier [...] riß [...] den Boden auf, bis
Büschelgras, / bis Wiesen flammten, spitz die Wälder schrien, / die
Dächer barsten und der Flüsse Schaum / aufkochte, an verträumter
Hügel Knie / hinguoll, die konnten atmen kaum. (Becher 1)

Brenne weiter am Stahl der Einsamkeit. [...] Aus dem rauchenden
Kessel der brüllenden Schlacht, [...] Die brennende Wildnis der
schreienden Luft [...] (Hasenclever 2)

Auch auf verglimmende menschliche Einrichtungen verengt sich der Blick
des expressionistischen Apokalyptikers. In erster Linie wird betont, daß die Be-
hausungen und damit Rückzugsstätten verbrennen: "Wie schlechte Lumpen
qualmen / Die Dörfer am Horizont" (Lichtenstein 18). Die "Häuser brannten ab
wie Scheiterhaufen" (Goll 2). Wesentlich häufiger als Dörfer sind die Städte be-
troffen, prototypische Apokalypseopfer und Lebensraum der jungen Dichter zu-
gleich. Nicht nur "Die Stadt der Qual" wird "einst auf Flammenteller hochgereicht
/ Zu Gottes Speise" (Becher 23), sondern auch "Die Hafenstadt: sie ist der Rote
Brand" (Becher 12). Es tobt ein "Brand, der gelb aus schwarzen Wolken schwärt,
/ die Zwiellichtkämpfe in den Städten zu verdampfen" (Zech 1). "Vom gelben
Himmel rollte ein funkelnder Treibriemen durch Yokohama [...] O helle
Himmelssäge hinein nach London, [...] Es floß aufkochend flammengrün durch
Petersburg, Kiew, Nischny, Odessa" (Rubiner 6). Die Auferstehung der Halbtoten
vollzieht sich auch in "London, dem gasflammengelben" (Rubiner 7). Ein Subjekt
wünscht sich die Apokalypse herbei: "Aufqualme roter Feuertag der Städtezer-
störer!", denn es sieht das "blutend Holz" des "letzten Baumes" der "Hure" Wien
"in Glut ertrinken" (Ehrenstein 21). Oder das Subjekt konstatiert lakonisch: "Rot
Feuer fällt auf unsere Stadt, / In Trümmern Du und ich allein" (Gumpert 6).

Ebenso sind die Insignien moderner Arbeitstechnik, machtvoller Herrschaft
und der Kirchen betroffen, für die alle gilt, daß "Die finstre Flamme [...] um First
und Stein" braust (Schnack 1): "Der Abend brennt, auf den Fabriken wehen / Die
roten Fahnen von den grauen Himmeln" (Hasenclever 3). "Der Idiot" "hockte
heulend nachts auf Kuppeln brennender Paläste" (Becher 14). "Staub, der breit auf

den Plätzen gelegen, [...] springt hinkend auf in trockenen Flammen", welche die "Kathedralen" zerstören - "Nur noch ihr feuriges Nachbild glimmt in die Luft geschrieben" (Loerke 5). Noch nicht einmal die letzte Ruhestätte der Menschen bleibt erhalten: Den Friedhof "schließen Feuerwände ein", "Rings Feuerwand an Feuerwand, / Ganz leer und ohne Scharten" (Loerke 6). Übrig bleiben allenfalls verglimmende Schwelbrände als Zeichen der vollzogenen Zerstörung und der Trostlosigkeit: "Erstickend schwelen eingesunkne Brände, / Darin sich Gier und Wahnsinn ausgefaucht" (Weber 2).

In dem Feuer kommt jegliche Kreatur ums Leben:

[...] brennendes Leben verloht, / feuerjauchzenden Tod / sprühen die heiseren Lüfte. (Friedländer 1)

Sieh, unsre Scheitel flammten auf und aschten grau! (Becker 1)

[...] widerlicher Brandgeruch / an Muskeln jäh empor gelect: zu töten! (Zech 4)

Menschen ackern dampfende Erde / Zuckende Pflugschare in brennenden Fingern. (Heynicke 1)

Vor Essen glühn / Die Leiber [...] zu Höllen aus, [...] Frohlockte Asche, wäre Brand gewesen. (Anonymus 1)

Zwei Millionen Brüder sind verflammt. (Barthel 1)

Nur kurzfristig kann ein Subjekt diesem Schicksal entgehen, das ausruft: "Mich trennt ein rascher Tränenfall / Vom Ende und der Flammenpein" (Hardekopf 1). Da sie dem Feuertod nicht entfliehen können, beklagen die Menschen ihr Schicksal:

Wir fallen heillos durch der Zeiten Feuer [...] (Rheiner 1)

Aufscheuchend warf ein geröteter Schein / Uns schwer in das flutende Chaos hinab. (Weber 3)

Ist niemand, [...] Der wie ein Brunnen kühl und tief / Die Fackeln verlöscht, die drohend entzündet? (Mayer 1)

Das apokalyptische Motiv der brennenden Menschen kann in der säkularisierten Apokalyptik, die jeglichen subjektiven Notstand als Weltuntergang beschreiben kann, auch übernommen werden, um der Sehnsucht Ausdruck zu geben: "und wie in Feuerbrunst ist alles Land von unsrer Liebesnot weit überhellt. [...] Flammen flackern von Mund zu Mund" (Herrmann-Neisse 7).

Oftmals ist die Feuersbrunst als Gerichtsstrafe oder als Reinigungsmedium ausdrücklich erwünscht, denn "Feuer und Hohn ist immer dem Werke bereit" (Angel 2), und "Des Feuers Geist ward der Geschlechter Totenrichter" (Becher 4). Dann wird das apokalyptische Vernichtungsfeuer von den bisher Benachteiligten als "Rachebrandes Riesengerüst" (Herrmann-Neisse 7) entfacht. "Despoten lohten / Zum Firmament" als Teil des Weltenbrandes: Gottes Werk "rollt und glüht", und

"rasend wird [es] in Bränden enden" (Werfel 2). Weil die allumfassende Vernichtung durch Feuer einen Neuanfang ermöglicht, kann der Wunsch nach einer neuen Welt in Aufrufen ausgedrückt werden, die das Feuer beschwören:

Gewalt, die alle Ordnung unterschlug: Muß brennen! Hörst du?
Brennen! / Die ganze wilde Welt ein Feuerherd / Der Flammen, die du
aus dem Götter-Alten / Heraushaust [...] (Zech 1)

Ausraset Feuer! [...] Barrikaden loht! [...] Stoßt Flamm-Keile in
Feindreihen: Sätze! (Becher 5)

So prassel auf, du: Flammender Mensch! / Aus dem Feuer des
Schmerzes schaffe die Neue Welt! (Rheiner 2)

Die Popularität der Bilder einer verlohenden Welt sowie der durch sie ausgelösten Ängste prädestiniert diese Motive für das literarische Spiel. So kann das Weltenbrandmotiv zur Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit bei der Schilderung eines Sonnenuntergangs eingesetzt werden, auch wenn damit kein Untergang beschrieben wird: "Es brannten Ströme, Watt und Meer, / in Flammen wehte weit das Land, / die Türme lohten rund umher, / am Wege brannte gelb der Sand. / Und über allem flog der Rauch / der Wolken, rot, grau, schwer und rund, / rauchsäulenwölkig dampften auch / die Bäume aus dem großen Grund" (Kölwel 2), und "der zarte Hauch der fernen Berge glüht" (Schreyer 1). Andererseits erlangen Motive, die isoliert betrachtet nicht auf den Weltuntergang verweisen, wie "Die flammenden Gärten des Sommers" und "Häuser, zerschnitten vom Licht", im Kontext von Untergang und Aufbruch apokalyptische Qualität (Lotz 1). Auch die Parodie bedient sich der bekannten grandiosen Motive: Beim parodierten "Weltuntergang" stach "eine Riesenflamme [...] herüber", "weil einer drüben noch am Gashahn spielte" (Kraus 1). Eine Parodie Heyms hält die Katastrophenfolge zusätzlich durch die Reimtechnik ironisch auf Distanz: "Ein schönes Haus verbrennt mit Flammen hoch. / Und furchtbar tobt die große Feuerwehr. / Das Publikum, es steht und freut sich sehr. / Und jemand lacht sich einen Leistenbroch" (Heym 9). Manchmal kann man jedoch auch hier nicht ausschließen, daß ungewollt unglückliche Bildkombinationen zustandekamen, so bei Kanehls Beschreibung eines "Schlachtfeld[s]", die in vermutlich unfreiwilliger Komik angibt: "Manchmal grinst in der Ferne ein Feuerschein" (Kanehl 3).

Den Prophezeiungen der Johannesoffenbarung entsprechend, verarbeiten die expressionistischen Gedichte **Motive einer verseuchten Natur**. Fäulnis und Verwesung symbolisieren die fortgeschrittene Degeneration der untergehenden Welt: "Die Erde faulte länglich auf zur wimmelnden himmlischen Birne", und "faulende Riesenalgen wanden sich erderund um die Schimmelgrüne" (Rubiner 2). "[...] das zerfetzte faulende / Fleisch der Erde" (Wegner 1) erscheint als "Aas der Sümpfe" (Wegner 3). "Ein totes Pferd schwimmt quellend im Getreide. / Mais-

felder dunkeln jäh" (Förste 2). Lediglich "Aus zermorschem, wipfellosem, erdarmem Stamm / Streckt mich ein Ast / Auf verfaulten, taufrierener Rinde: / Des kahlen Holzes letztes, herbstverlorenes Blatt" (Ehrenstein 9). Die Angriffe der überaktiven Sonne lassen auch das Wasser verfaulen: "Dann schwamm die Sonne in dem glatten Wasser. / Das Wasser fiel. Die See faulten ab" (Boldt 7). Die Sonne gleitet ab "in den Sumpf, des Stromes schwarzen Eiter, / Den Nebel leckt", und "trübe Wasser schwimmen in das Tal" (Boldt 3). Am Ende bleibt nur das Meer, "Das sich fruchtlos schlägt um den nackten Stein"; der Mensch ist umgeben vom "sterbenden Getier / Und [...] der Pflanzen Fäulnis", vom "Tod" (Gregor 1).

Überdies ist die taumelnde "Welt" wie in den traditionellen Apokalypsen "blutbefallen" (Heynicke 4):

Zum Himalaya hoch ein Blutmeer staute. (Becher 29)

Ein breiter Lavastrom quoll zäh heran [...] Und wälzte leuchtend Flut und Flut / In ein gewaltig Meer von dunkelrotem Blut. (Steinberg 1)

Aber wir Winde [...] Wir müssen uns sputen / und in die Straßen Ströme bluten. (Zech 8)

Blutlachen brüten in der Beleuchtung des Abends. (Förste 3)

Ein fades Rosa eitert aus der Erde. (van Hoddiss 5)

Der Sonnenuntergang erhält apokalyptische Funktion, wenn es heißt "Abendlich blutet das Feld" (Ehrenstein 10); und "Der Westen schwimmt in dem erbrochenen Blut", nachdem die "Sonne gemordet" wurde (Koch 2). Ebenso häufig erscheint das Blutvergießen des Krieges als Ursache für den apokalyptischen Blutfluß der Erde. Aus Kriegsgedichten stammen die apokalyptischen Motive:

Die Erde blutet / Aus Wunden treuer Söhne Tag und Nacht. (Carossa 1)

Von haßverrenter Bruderhand verschüttet: Blut ist in den Schnee geronnen [...] (Weber 4)

Aus vielen Pfützen dampft des Blutes Rauch, / Die schwarz und rot den braunen Feldweg decken. (Heym 11)

Doch stille sammelt im Weidengrund / Rotes Gewölk, [...] Das vergoßne Blut sich [...] (Trakl 6)

Ich stand am Kriegsstrand, / Blutige Wellen schäumten zu mir. (Ehrenstein 4)

Wie die Johannes-Offenbarung prophezeit, daß Wasser in Blut verwandelt werde, mutiert auch in den expressionistischen Gedichten vor allem dieses Lebenselixier zu Blut: Am gigantischsten wirkt "die Blutwelle der Meere" (Wegner 1). Das Meer erscheint "Wie eine rote Blutlache [...] in der das Land wie Leichen schwimmt" (Kanehl 4). Aber auch "Die Flüsse bluten" (Kühn 1) "Blutflussesflut" (Ehrenstein 18). Das Blut, das Menschen vergossen haben, quillt in der Endzeit "aus

Flüssen, aus Kanälen [...] Aus den Ritzen des Planeten wie aus dorngekröntem Haupt!" (Becker 1). Das "Schlachthaus" verseucht den Kanal mit Blut, "Und langsam kriecht die Röte durch die Flut" (Trakl 27). "Aus Klängen Bäche bluten" (Gumpert 6). "Die Bäche liegen still wie schwarzes Blut" (Herrmann-Neisse 4).

Gleichermaßen wird auch das nicht zu Blut verwandelte Wasser ungenießbar: "Man kann den Schrei des kranken Sees hören" (Boldt 3). "Das Wasser fiel. Die Seen faulten ab" (Boldt 7). Die Stadt kennt nur noch den "schmutzig fließenden Strom" (van Hoddis 2). "Das Wasser schmeckt eisern" (Klabund 1). Die Menschen sind "von giftigen Strömen trunken, / Die unten diese Erde blind durchfunkeln" (Wolfenstein 2). "Geheul Vergifteter an Wasserbrunnen scholl" (Becher 23). "Alle Flüsse verstopft von Toten" (Otten 4) oder generell der "tote Fluß" (Werfel 11) markieren den Endpunkt: "Und wie ein Tau / aus Teer liegt auf dem Schnee ein toter Fluß" (Lichtenstein 18). Ein Subjekt, das seine "Schmerzen" als Weltuntergang empfindet, maßt sich nicht nur an, den Kosmos zu vernichten, sondern es droht überdies: "Zertrümmere Felsen und versperre Flüsse" (Jacob 1). "Wie totgeschlagen liegt / ein dunkler Teich" (Herrmann-Neisse 7). "Tot steht das Schilf im toten See" (Hardekopf 1).

In der Endzeit ist ebenso die Luft zum Atmen verseucht. Unerträglicher Gestank entsteht meistens als Produkt der universellen Fäulnis und Verwesung:

In faulen Kellerlöchern, Dreckquartier, / Da welkt die Luft bei Aas und Maden und verendet. (Zech 11)

Da treibt der Dampf empor aus brüchiger Erde. / Mit Schimmel füllt die Luft sich, Fäulnis voll. (Becher 13)

Gestank von faulem Fleisch und Fischen klebt an den Wänden. / Süßlicher Brodem tränkt die Luft, die leise nachtet. (Stadler 2)

Süßer Geruch der Verwesung, Raum, Haus, Haupt erfüllend. (Becher 27)

Von Sträuchern, halb verkümmert, rinnt ein trüber Dunst. (Toller 3)

[...] verpestete Äser stinken aus erwählter Erde [...] (Sonnenschein 1)

[...] der Boden wie Aas so faul, und so gier und gar / Ging sein Fieberhauch, daß die Träume, die er gebar, / Zu giftigen Schwaden wurden, von weißer Sonne umbleckt. (Goll 4)

Einige Untergangsgedichte machen deutlich, daß die Verseuchung der Erde keine Strafe Gottes, sondern eine vom Menschen produzierte Degeneration ist, indem sie auf bewußt gelegte Brände, auf das im Ersten Weltkrieg erstmals eingesetzte Giftgas und auf industrielle Verschmutzung anspielen. Die Menschen "atmen Dunst verbrannter Dörfer" (Rheiner 1) in einem "Schwefelland. Aus Gift und Bomben Abgrund!" (Becher 5), "Hände, Leiber und Angesichte / gelb im vergifteten Lichte der Tage" (Heynicke 4). "Millionen Menschen trieben in dem Fluß.

[...] Und Tausende trieb's aufgebläht und fett / Vorbei [...] Ach, die erstickten in den giftigen Gasen" (Steinberg 1). "Rauch, Ruß, Gestank lag auf den schmutzigen Wogen / Der Gerbereien mit den braunen Fellen" (Heym 1). In ähnlicher Weise wird vorgeführt, daß die Förderung des Petroleums in den Sümpfen Mexikos das Leben absterben läßt: "Pest zerstörte Pest! / Bald waren Schlucht und Dschungel vom bunten Fett durchnäßt" (Goll 4). Auch in der Heimat der Expressionisten ist die nur auf den ersten Blick intakt scheinende Natur von Fabrikdünsten zerstört: "hier ist jedes Blatt schon angefressen / Vom Zerfall und jeder Halm so wurzelkrank, / Daß im Mai die Knospen das Gefühl des Blühns vergessen / Und die Wiese einschrumpft vor Gestank." (Zech 9)

Als Folge dieser Umweltverseuchung stirbt die Pflanzenwelt ab, so daß sie keine Nahrung mehr spenden kann:

Aber ich sah hanakische Bauern, [...] Den Schnellzug anstaunen, / Der ihre Grünäcker mit Ruß und Asche bestreut [...] (Ehrenstein 15)

Äcker röcheln. (Lichtenstein 5)

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt. (Trakl 16)

Brachfelder. / Kein Korn glänzt. [...] Eine Tanne / steht noch - vielleicht. / Das Gehörn einer Gemse / hängt am Abgrund. (Klabund 1)

Versandet Ackerland das Eisen kreißt. (Otten 2)

Das Land liegt herrenlos wie eine Steppe [...] (Koch 2).

In dieser pervertierten Natur sind die Früchte vergiftet: "brauner Tod hat jede Frucht ergriffen" (Heym 8), und nur noch "Tollkirschen trägt dir dieser Monde Baum" (van Hoddiss 1). "Saaten, die nicht mehr grünen können", wurden erstickt von den dämonischen raumgreifenden Häusern (Wegner 6).

Ebenso wie das für die Nahrung wichtige Nutzland sind auch Wiesen, Blumen, Sträucher und Bäume als Elemente der natürlichen Umwelt des Menschen befallen. "Von Sonnenglut verwüstet straucheln Gärten" (Förste 1). Einsteins "Tödlicher Baum" wird in Verbindung gebracht mit dem abstrakten Bild der vergilbten Wiese: "Gilb Wiese mit zersticktem Vorwurf" (Einstein 1). "Auf der verdorrten Wiese läuft ein Kind" (Trakl 23). "Da sie blühten / wurden sie abgemäht, / Meine Wiesen betraf / Ein schmerzliches Los", klagt ein Subjekt (Buschbeck 1), oder: "woher ich komm, da wachsen keine Blumen" (Haringer 1). "Meine Mutterheimat ist seelenleer, / Es blühen dort keine Rosen / In warmen Odem mehr" (Lasker-Schüler 1). Immer wieder wird der Verfall der Natur an Bäumen exemplifiziert:

Die Bäume all ergrauen. (Loerke 7)

Zerknickten schwarze Tannen / Im Nachtsturm / Die steile Festung. (Trakl 8)

Im Abendsturm ertranken lange Pappeln. (Boldt 7)

Bäume fallen aus der Finsternis. (Herrmann-Neisse 4)

Bäume taumeln betäubt und erblinden. (Zech 8)

[...] kahl grüßen uns Bäume, mit Leichen [...] behangen [...] (Goetz 1)

[...] Äser baumeln auf verkohlten Ästen [...] (Sonnenschein 1)

[...] Straßenbäume stehn entwaldet, stier, / Laternengleich, fast lichtlos,
einzeln: wir! (Wolfenstein 4)

Den Zustand fortgeschrittener Degeneration markieren "verkrüppelte Bäume" (Trakl 25), "verdorrte Platanen" (Trakl 26), "rot verdorrte[r] Baum" (Wolfenstein 6), Bäume mit "morschen Kronen" (Quartner 1) und "morschem Geäst" (Trakl 7). Das Laub der "Ulmen" ist nur noch "Eine zerfetzte Fahne / Vom Blut rauchend" (Trakl 8). Maria Luise Weissmann beschreibt eine zerfließende Erde, die Natur und Zivilisation überschwemmt, bis schließlich als Symbol letzten Lebens "Fern, wo ein schmaler Strich den Horizont erhellt, / Ein Baum. Entwurzelt [...] ins Leere fällt" (Weissmann 1). Mit ähnlichen Mitteln skizziert Felix Graf eine endzeitliche "Landschaft": "O fiebernde Stämme / Im Abgrund erschlagen, / O giftiges Klagen / Geröteter Schwämme [...] Im Blute zerbrochen / Die weinenden Äste"; dann "weinen" die "Bäume [...] Eh sie ein Morgen / Mit seinen weißen Blitzen zerbricht" (Grafe 1). "Der Wald schläft" schließlich "ein" (Hardekopf 1), und "Die tote Schonung raucht wie heißer Schiefer, / In dem der Nacht erstickter Atem schwält" (Boldt 5).

Manchmal erklären auch die modernen Apokalypsen solche Verwüstungen noch als Gottesstrafe: "So nahm der Gott des Zorns die Axt und ging / Als ein Holzfäller, legte jeden Hain im Land" (Brod 1). Dann macht der Mensch Gott Vorhaltungen, daß sein Lebensraum zerstört ist: "wie Trümmersaat von deinem Leibe / und meinem auch sind Acker, Unland, Bruch", "Kein juliblauer Flügel wächst den Puppen / in grabeskalem Lehm und Schorf und Ton" (Loerke 7). Andererseits kann das Subjekt mit dem Motiv der absterbenden Natur wie mit allen anderen apokalyptischen Motiven auch die Weltenwende herbeiwünschen: "Warum welken nicht, von Aschenatem angeweht, / Bäume, Gräser, wie vom Wurzelwurm zernagt?" (Becker 5)

Ebenso wie die umgebende Natur sind auch die Städte, "erbaut an des Verfalles Ende" (Becher 23), vom Weltende betroffen. **Motive untergehender Städte** häufen sich in den modernen Apokalypsen: "Kirchtürme stürzen. [...] Große Städte krachen" (Lichtenstein 5). "Städte sinken in den Staub / Städte fallen über Menschen" (Schreyer 1). "Die Stadt versank, in Dämmerung verwoben"

(Weber 2). Nicht das Standbild aus der Danielapokalypse¹⁸⁶, sondern die modernen "Städte fallen in dem Wind wie Streu" (Huelsenbeck 1). Beim Weltuntergang "platzte die Stadt, von Blut und Wundern toll" (Guttman 1). Der Wunsch nach Vernichtung der alten Welt, die einer neuen Platz schaffen möge, kann sich an der Stadt als Sündenbabel veranschaulichen: "Städte reißt! O Heimat klaff entzwei!" (Becher 5). Auslöser dieses Untergangs kann der Dichter sein - "Aus den Zisternen unterirdischer Gruben / Aufstößt sein Mund in Städte weißen Dampf, / Im rasend ausgespritzten Blut der Tuben / Langheulend Arbeit, Pause, Nacht und Kampf" (Hasenclever 3) - oder in traditioneller Weise die Sonne, von der Blut "auszusprühen" scheint: "Blut, das auf Stadt und Straßen niederträufte" (Birnbauer 2). Als Resultat des apokalyptischen Sturms liegt "Die Stadt in Schutt. [...] Flüsse lohn / In Straßen über. Meere schon. / Die Häuser schlechter Wogendamm" (Becher 24). Und "Der Eiterfraß umrändert schwarz die faule / Wunde in ausgebrannter Städte Rauch" (Hasenclever 5).

Die im Expressionismus oft in übermächtiger Personifikation erscheinende Stadt ist am Ende wie jede Person dem Tod ausgeliefert: "Und wie die Menschen sterben Städte ab" (Haringer 1). "Mit Lärm, mit Unrast und dröhnenden Brücken / Erstarb die Stadt der Menschen im Mord" (Wegner 5). Todesvögel flattern auf "über stürzenden Städten / von Stahl" (Trakl 20). Und "hilflos starb der Stadt Gewimmel" (Toller 3). Als Leichen bleiben "Die toten Städte" (Wegner 3) zurück oder eine "Tote Stadt", mit einer "zertretene[n] Tür", "toten Wände[n]", "verkohnten Schwellen", "zerschlagene[n] Fenster[n]", "letzten Pfeiler[n]", die umkrachen (Köppen 4).

Synekdochisch werden zerstörte Einzelrequisiten der Stadt als Anzeichen des Weltuntergangs vorgeführt. Symptomatisch für die Degeneration der Welt erscheint dann die "Vorstadtstraße, wo Elend haust" (Wied 1), oder einfach der "Schlamm auf Straßen" (Kraft 1). "Die Friedrichstraße fiel zu Boden", "Die Stadt schwebte, es war still im Abendbrand, die Häuser zerfielen unten", "Wie Pilze klein verwittern grünliche Buden um Limonadenlicht und lärmfarbenedes Früchte-Eis" (Rubiner 5). "Die Häuser zitterten, gespaltet brachen / Sie auseinander" (Steinberg 1). "[...] die Häuser brannten ab wie Scheiterhaufen" (Goll 2). In weiterer synekdochischer Reduktion werden auch kleinste Details in ihrem Verfall fokussiert:

Nun stoßen Menschen dort durch welche Gassen, [...] Wie traurig stehn
in Stein erstarrte Wände, / Verschmiert, vom Gift der Flüche
angeraucht! (Weber 2)

¹⁸⁶ Vgl. Dan. 2,35.

[...] Mauern voll Aussatz [...] Verfallen die schwarzen Mauern am Platz
[...] (Trakl 7)

Sturmregen klopft mit Totenfingern / An faulende Türen. (Toller 1)

Es trümmern die Tore. Es klirren die Fenster. / Die Mauern, sie
wanken, die schüssedurchsiebten. (Becher 3)

[...] Die Mauern bersten [...] (Schnack 1)

Bestimmte Gebäudetypen vertreten in ihrem Untergang metonymisch die Bereiche von politischer Herrschaft, Arbeitswelt und Kirche: "An Ufern schweigend Parlamente brüten. / Die Kuppel birst. Schon lärmten Freiheitslieder" (Hasenclever 3). Zech expliziert die Frage, ob das Ende schon angebrochen ist: "zerdonnern schon in Rauch die goldenen Paläste", "Und platzte schon der Bauch / des Baals [...] Und flattern von den Kirchturmspitzen schon die Fahnen der Freiheit"? (Zech 2) Auch die "Loggien" Venedigs werden "Aufklaffen dem Meer und dem Morgenrot" beim "jüngsten Gericht" (Henkl 1). "Das Werk der Mühe, / Kasernen und Fabriken krachen ein" (Werfel 4). Mit dem "verwitterten Dom" sind nicht nur die Verfallserscheinungen der Bauten durch die Umweltverschmutzung gekennzeichnet, sondern ebenso der umfassende Transzendenzverlust, der auch als ein Anzeichen der Endzeit gilt (van Hoddis 2). Mit der gleichen Bedeutung wird in den expressionistischen Gedichten mehrfach die Zerstörung von Kirchengemäuer beschrieben:

Turm / Der Kirche stürzt in weißem Wasserstrahl, / Haus sinkt an
Haus. (Wied 1)

In Schutt sieht er stürzen / Dorische Säulen, Akanthus und gotische
Fenster, / Gemauerte Schreie des Gottwahns verblichener Zeiten [...]
(Becker 2)

Und Tempel, die noch nie so göttlich brannten, / mit brüllenden
Kuppeln in den Himmel stehn [...] (Werfel 4)

Übrig bleiben nur "verbogene Dachpyramiden [...] getragen nicht mehr, gestützt nur", denn auch "die Herrliche der Kathedralen" ist im Brand "vergangen", "Vom Turme stürzte die Heerschar der steinernen Männer, wie mühlsteinzermahlen" (Loerke 5).

Immer ist der Zustand der Häuser mit dem der Erde und ihrer Bewohner verquickt; dies kann auch explizit ausgesprochen werden:

Der Eiter der Erde lag in den Häusern. (Rubiner 2)

Schweigend verläßt ein Totes das verfallene Haus. (Trakl 21)

[...] Leichnam, der mit gespreizten Beinen / bleich über aufgerissne
Stubendiele Stubendiele liegt. (Leonhard 2)

Von Blut und Giften ist die Schwelle naß. (Schnack 1)

Aufgrund dieser symbiotischen Beziehung kann mit den Metaphern untergehender Häuser deutlich auf menschliche Befindlichkeiten verwiesen werden. So verdichtet ein Apokalyptiker seine Vision über den Zustand der Welt in dem Bild "trockene Häuser sehe ich fern in den Dunkelheiten / eines Schlundes stehn" (Tagger 1), und ein Subjekt kann sich den erlösenden Sturm mit den Worten herbeiwünschen "Häuser stürzen über Trug und Schmach" (Weber 2). Ebenso spiegelt sich die subjektive Apokalypse eines Geisteskranken während eines Anfalls in Bildern einer zusammenbrechenden Stadt: "Es stürzten Türme groß und Mauern drob zusammen. / Auf allen Dächern tosten Flammen laut" (Becher 14). Auch im Bereich der Stadtmotive verweisen groteske Bildkonstruktionen auf Umstände, die die Psyche massiv belasten. Beispielsweise verweist die Aussage "Rot lodernd brennt ein totgeschößnes Haus" (Nowak 2) auf die zahllosen Opfer des Krieges. Das Bild des brennenden Hauses und vor allem die Reaktion der Massen darauf reizte Heym zu der Groteske: "Ein schönes Haus verbrennt mit Flammen hoch. / Und furchtbar tobt die große Feuerwehr. / Das Publikum, es steht und freut sich sehr. / Und jemand lacht sich einen Leistenbroch" (Heym 9). Die phantastische Verzerrung derartig bedrohlich wirkender Apokalypsemotive ins Groteske wird zum Ausdruck einer entfremdeten Welt: "Polternd fallen Pferdeställe. / Keine Fliege kann sich retten. / Schöne homosexuelle / Männer kullern aus den Betten. / Rissig werden Häuserwände [...] Krächzend kippen Omnibusse" (Lichtenstein 10).

Als weitere Auswirkung der apokalyptischen Katastrophen werden die **technischen Errungenschaften** der Menschen **zerstört**. "Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken" (v. Hoddis 7). "Ein Sturm zerschmeißt der Bösen morschen Damm" (Becher 29). Da "züngeln grüne Gase pfauchend aus Aborten. / Es platzen rauschend vor den Häusern die Hydranten" (Becher 23). Die Fabriken sind ebenso kaputt wie die durch sie bedrohte Natur: "Ein rotes Mohnfeld mit den schwarzen Köpfen, / Ragen die Schlote, einsam, krank und kahl. / Die Wolkenvögel, Eiter an den Kröpfen, / wie Pelikane flattern sie zum Mahl" (Boldt 4). "Fabrik und Werkstatt waren zu Asche zerfallen" (Goll 5). "Gerüste brechen" (Becher 24). "Am Giebel spreizen die Hähne, / Das Blech rollt sich auf" (Buschbeck 1). Nach den apokalyptischen Wehen ist die Welt gekennzeichnet von "verschüttetem Brunnen" und "zerrissene[m] Drahtverhau" (Wegner 1).

Am häufigsten sind von der Zerstörung technischer Objekte die Verkehrsmittel als Garanten für Mobilität betroffen. Schiffen, die traditionell als Metaphern für die Lebensreise eingesetzt werden, gilt dabei wie in der Johannesoffenbarung ein besonderes Augenmerk:

[...] o Gott, [...] Rumpf des Schiffes, das dein Wehen beugt [...]
(Becker 1)

Blutbefleckte Linnen blähen / Segel sich auf dem Kanal. (Trakl 28)

Vor Marseille fielen die roten Schiffe um [...] (Rubiner 5)

Schiffe zerfallen vor Hitze [...] (Flesch-Brunningen 1)

[...] Die Schiffe hängenmodernd und verdrossen, / Zerstreut [...] (Heym 7)

Schiffsrümpfe barsten. Masten funken-zuckten. (Becher 12)

Auch der sichere Rückzugsort geht den Schiffen verloren, denn "im Hafen harrt frech der Zerstörer" (Angel 2). Oder der "Hafen ruht stumm" (Huelsenbeck 2) und signalisiert damit das Ende jeder Reisetätigkeit. Des weiteren sabotieren "Verschüttete Gleise" (Ehrenstein 18) die Mobilität der Menschen. "Die Eisenbahnen fallen von den Brücken" (van Hoddis 7). "Luft brach furchtbar zusammen, Schutt in dem Rollen stürzender Züge" (Ferl 1). "Die Brücken platzen krätschen schwarz entzwei! / Des Tunnels Röhre knickte. Schienen lallen." (Becher 17) "Schwarz schwankt schon die Brücke" (Zech 8), als sich apokalyptische Stürme zum Vernichtungswerk rüsten, denn "Brücken werden zerbrechen" (Janstein 1) und mit ihnen die Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Menschen. Und Becher beschreibt einen Sternenregen "Da euer Flieger zerbarst an der [...] Küste" (Becher 26).

Nicht nur indem sich die Leistungen menschlicher Zivilisation dämonisch belebt gegen ihre Produzenten wenden, sondern auch indem sie sich auch als so leicht zerstörbar erweisen, signalisieren sie in den expressionistischen Apokalypsen, daß der moderne Mensch in zunehmendem Maße an seiner Allmacht zweifelt, deren er sich scheinbar sicher war, als er Gott als Lenker dieser Welt negierte. Insofern spricht aus diesen Gedichten eine kaum noch zu übertreffende Orientierungs- und Hilflosigkeit.

5.8. Siechtum und Tod

Für die Menschen wird die Endzeit eine Zeit der Bedrängnis sein, wie es noch nie eine gegeben hat.¹⁸⁷ Hungersnöte markieren den Anfang der apokalyptischen Wehen.¹⁸⁸ Die Menschen werden von Krankheiten und Schmerzen gefoltert: von Seuchen¹⁸⁹ wie der Pest¹⁹⁰, von Geschwüren¹⁹¹, die ihnen solche Schmerzen bereiten, daß sie sich die Zungen vor Qual zerbeißen,¹⁹² und von Pein wie von Skorpionstichen,¹⁹³ die ihnen ein dämonisches Heuschreckenheer zufügt. Gleiches ist aus den Prophezeiungen des Alten Testaments für den Jüngsten Tag zu erfahren:

Dies aber ist der Schlag, mit dem der Herr die Völker alle, die wider Jerusalem zogen, schlagen wird: er wird ihr Fleisch faulen lassen, während sie noch auf den Füßen stehen, faulen werden ihre Augen in ihren Höhlen, und faulen wird ihnen die Zunge im Munde.¹⁹⁴

Unentrinnbar kommt der Tod. Stellvertretend für die Tierwelt wird das Sterben der Meeresbewohner genannt.¹⁹⁵ Die Menschen sterben an vergiftetem Wasser¹⁹⁶ oder werden mit Feuer und Glut versengt - und zwar von der Sonne¹⁹⁷, von einem dämonischen Reiterheer¹⁹⁸ oder auch von strafenden Himmelsvertretern¹⁹⁹. Sie werden von Erdbeben getötet,²⁰⁰ von der Pest oder von wilden Tieren,²⁰¹ oder dämonische Reiter²⁰² ermorden sie. Vögel fressen das Fleisch der von dem göttlichen Schwert Getöteten.²⁰³ Auch im Tod hören die Qualen nicht auf: Die Leichname von Gottes beiden Zeugen "werden auf der Gasse der grossen Stadt liegen" und

¹⁸⁷ Vgl. Dan. 12,1; Mark. 13,19; Matth. 24,21.

¹⁸⁸ Vgl. Off. 6,8; 18,8; Matt. 24,7; Mark. 13,8; Luk. 21,11.

¹⁸⁹ Vgl. Luk. 21,11.

¹⁹⁰ Vgl. Off. 6,8; 18,8.

¹⁹¹ Vgl. Off. 16,2; vgl. 2. Mos. 9,9f.

¹⁹² Vgl. Off. 16,10f.

¹⁹³ Vgl. Off. 9,5.

¹⁹⁴ Sach. 14, 12.

¹⁹⁵ Vgl. Off. 8,9; 16,3.

¹⁹⁶ Vgl. Off. 8,10.

¹⁹⁷ Vgl. Off. 16,8; Jes. 24,6.

¹⁹⁸ Vgl. Off. 9,18.

¹⁹⁹ Vgl. Off. 14,10.

²⁰⁰ Vgl. Off. 11,13.

²⁰¹ Vgl. Off. 6,8.

²⁰² Vgl. Off. 6,8; 9,15-19.

²⁰³ Vgl. Off. 19,21.

nicht ins Grab gelegt werden.²⁰⁴ Wenn aber die Menschen vor lauter Not den Tod suchen, werden sie ihn nicht finden.²⁰⁵

Auch die expressionistischen Apokalypsen schildern die Endzeit als eine Zeit der qualvollen Bedrängnis. Dazu dienen zahlreiche Motiven des Siechtums und des Todes.

5.8.1. Physische und psychische Deformationen

Bilder gequälter Menschen und großer Not symbolisieren wie so viele andere apokalyptische Motive die Endzeit:

Der Mensch verschlammt. In Pfützen Kot. (Becher 24)

Die Menschen aber gehn mit lahmen Schritten, / als streiften schwere Ketten ihren Weg / und trügen sie auf ihren Schultern hohe Lasten... (Wegner 4)

Die Kindlein stehn bepackt von Schwindsuchtseled / An Straßenecken blau von Frost und nachtverwaist. (Otten 2)

[...] aus deiner erdenfernsten Tat / schreit laut dein notgepeitschtes Ich! (Sack 2)

[...] Not schrie [...] (Lotz 1)

Viele Gedichte thematisieren körperlichen Mangel, Krankheiten, Schmerzen, Tod und Verwesung in ungewöhnlicher Brutalität, ohne daß irgendein Hoffnungsmoment diese schockierenden Eindrücke abmilderte. Denn der Gott der Endzeit ist ihnen ein "Erpresser mit Krankenhaus, Hunger und Sterben" (Becher 3). Bei der Beurteilung solcher Bilder ist zu bedenken, daß Krankheitsmetaphern auch außerhalb der Apokalypsen "immer schon benutzt worden [sind], um einer Gesellschaft Korruption und Unordnung vorzuwerfen"²⁰⁶; insofern sind sie prädestiniert, in den Untergangsgedichten das Leiden an der aktuellen Krisensituation zu verkörpern.

Hungersnöte läuten wie in den biblischen Prophezeiungen das Ende ein. Metaphern wie "Straßen Hungers" (Hasenclever 5), "Frierende Tiere / hallender Hungerschrei" (Kanehl 1) und "Heimstrom quillt auf zu Hunger und Geschlecht"

²⁰⁴ Off. 11,8f.

²⁰⁵ Vgl. Off. 9,6.

²⁰⁶ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 26. Auch Eva Krüger kommt in ihrer Untersuchung der Krisenstimmung der Intellektuellen im Wilhelminischen Zeitalter zu dem Schluß, daß insbesondere die Krankheitsmetapher alle Leiden an der gesellschaftlichen Situation subsumiere. (Siehe Krüger: Todesphantasien, S. 128-135; hier S. 129.)

(Benn 1) symbolisieren die Not der Kreatur. Die Menschen "haben Blut und Feuer getrunken" und "sind nur Haut und Knochen noch" (Wolf 1). "[...] aus morschen Wiegen schallt das Schreien immer / der magren Kinder nach der welken Brust" (Heym 16). Der Dichter in der Rolle des apokalyptischen Visionärs "kroch [...] fröstelnd durch Tumulte Hunger" (Becher 29), und ein Subjekt jammert: "Große aufgedunsene Steine [...] blähen meinen Hungermagen auf" (Tagger 1). In seinem Gedicht "Vorhölle" stellt Trakl die Hungersnot als Fluch dar: "Nachhallen die purpurnen Flüche / Des Hungers in faulendem Dunkel" (Trakl 26). Deutlicher noch wird der Aspekt der göttlichen Strafe in "An die Verstummtten": "Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen, / Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht" (Trakl 25).

Ehemals kraftvolles Leben verkommt zu lethargischer oder gespenstischer **Schwäche**; der Mensch wird als leidendes Mangelwesen gezeichnet.²⁰⁷ Das verfallende Soldatenleben macht die malträtierten Menschen mit geschwollenen Händen und wunden Füßen "Schlapp zum Hinschlagen": "Von Schweiß und Staub ist das Gehirn verklebt". Diesen Zustand der Degeneration bringt das lyrische Subjekt auf den Punkt: "Wir sind so sehr verkommen" (Kanehl 2). "Und in Vergänglichkeit / Müdet ihre Gestalt" (Kasack 2). "Die Körper" sind "in giftigen Rauschen entheiligt" (Becher 3). Ein lyrisches Ich gibt seinem subjektiven Ungenügen daran, daß es auf die Verabredungspartnerin warten muß, mit apokalyptischer Bildlichkeit Ausdruck, die ironisch gebrochen ist; dabei scheinen auch die Menschen spukhaft gealtert zu sein: "Und sah [...] Die Leute, die mir Greise schienen [...] Ob nicht die junge Frau, auf die / Ich warten wollte, [...] Selbst alt geworden war" (Viertel 1). Das Leben in der nächtlichen Stadt erscheint als "Spukhaftes Wandeln ohne Existenz!" (Boldt 1) Die Handlungsunfähigkeit der Menschen resultiert aus Betäubung - "Verflucht ihr dunklen Gifte, / weißer Schlaf!" (Trakl 20) - oder Blindheit, die ein Synonym ist für die Unfähigkeit, die Anzeichen der Apokalypse zu sehen: "Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee, / Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin" (Trakl 17). Die in der Endzeit Geplagten "wanken [...] alt in Arbeitshallen, / von Geburt beraubt ihres Augenlichts" (Herrmann-Neisse 7); denn am Ende ihrer Existenz werden die Menschen "sündig, "Betäubt und blind" (Werfel 2) sein, degeneriert zu "Menschenmüll" (Boldt 8).

Zu den Lebensfeindlichkeit ausdrückenden Motiven gehören paradoxerweise auch die der **Geburt**. Sie schildern das Gebären keineswegs als natürlichen, lebensbringenden Vorgang, sondern machen daraus ein Todesurteil. Im Anklang an die Warnung der Synoptiker, "Wehe aber den Schwängern und den Stillenden in jenen Tagen!" (Mark. 13,17), und an das Weib im Himmel, das "schwanger [ist]

²⁰⁷ Vgl. Rothe: Expressionismus, S. 300.

und schreit in Wehen und Schmerzen der Geburt" (Off. 12,2) und dabei schon von dem Drachen bedroht wird (Off. 12,3f.), fallen in den expressionistischen Gedichten mehrere furcht- und ekeleinflößende Bilder auf, welche die Qualen des Gebärens betonen und dem neuen Leben keine Chance lassen:

MutterschöÙe gähnen Kindestod! / Ungeborenes / geistet / düstelnd / durch die Räume! (Stramm 1)

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt. (Trakl 25)

[...] im Freudenhause, [...] Dort wird ein kleines Kind zur Welt gebracht, / Das fällt von selber in den Lokusschacht. (Heym 9)

[...] Frauen [...] aber schreien in Schmerzen auf. Mit Wehen / Gebären sie der Träume finstre Zahl [...] und stehen / In Schwangerschaft und unbegriffner Qual. (Wegner 2)

Die Würgerin Angst wird durch verschlossene Keller streichen / Und Fraun erdrosseln, die ein Kind geboren hätten [...] (Gathmann 1)

Aus verfeuchteten Kellern gebärender Weiber schallende Schreie. Schwarzer Zug. Geheul. Begräbnis. Glockenton. (Becher 21)

Das menschliche Leben reduziert sich in der Endzeit auf **Siechtum**. Dieses apokalyptische Motiv kommt der ausgesprochenen Vorliebe der Expressionisten für pathologische Fälle entgegen, zu denen vor allem Kranke und Irre zählen.²⁰⁸ Während eine Metapher wie "Menschen brechen um / am Ufer" (Kanehl 1) gleichermaßen als Bild körperlicher Zerstörung oder auch als eine Mischung von "umkehren" und "aufbrechen", also als Hoffnung auf die Äonenwende interpretiert werden kann, lassen die meisten Motive menschlicher Vernichtung keinerlei Hoffnung mehr zu. Sie sind geprägt vom "Sturz der Leiber" (Drey 2), der "Körper eingefallene[m] Bau" (Becher 2). "Frauen" sind "Zerballt. Zerrissen" (Kühn 1). Eine prägnante Formel für physische und psychische Qualen lautet "Höllenschmerz" (Becher 11). "Krankheit und Mißwuchs durch die Tore kriechen [...]" Und die Betten tragen / Das Wälzen und das Jammern vieler Siechen" (Heym 7). "Die Kranken keuchen" (Werfel 2). Zu beklagen sind die "Siehenden" (Lichtenstein 13). "Schlimme Krankheit in den Häusern" sowie "Schal und bleiches Leben ausgeleert / Und zergangen", und "WeiÙe Spitäler gebogen von Schmerz" dominieren das Bild (Otten 5). Georg Trakl vermittelt das Siechtum der Menschheit über absolute Metaphern: "Silbern weint ein Krankes / Am Abendweiher" (Trakl 1); "Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit" (Trakl 25). Richard Huelsenbeck verweist dagegen explizit auf die Auswirkungen des Krieges: "auf den Plätzen siehst du nur Kranke" (Huelsenbeck 2). Ein gepeinigtes Subjekt

²⁰⁸ Vgl. Thomas Anz und Michael Stark: Der normale und der pathologische Typus. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 181f.

prophezeit ebenso konkret die Greuel der Kriegszeit: "Du frierst in Zelten. Dir ist heiß. Du hungerst. / Ertrinkst. Zerknallst. Verblutest" (Lichtenstein 5). Schließlich wird das apokalyptische Gericht über die aggressiv-destruktive Menschheit herbeiwünscht: "Durst hetz dich hoch! Dich Aussatz krall!" (Becher 20)

Insbesondere Seuchen sind, da sie ein Massensterben verursachen, geeignet, die Vernichtung des Lebens in der Apokalypse zu verkörpern. "Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf" (Trakl 17). "Böse Seuchen, Ängste vor Hungernöten" breiten sich aus, "Und kein heiliger Franz, der die Siechen heilt" (Stoecklin 1). Und "die Seuche / spreitet an der Tür / und bietet Weiberstöhnen aus!" im "Freudenhaus" (Stramm 1). Menschen sind "Gespickt mit Aussatz. Überrascht von Pest" (Becher 29), gezeichnet von "Ruhr und Husten" (Zech 2). "Hände und Blicke fraß schon die Krankheit", "Aussatz wächst auf dem Areopag" (Huelsenbeck 2). "In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige" (Trakl 7). So kann "Der Kriegsgott" fragen: "Bleibt noch ein Rest / Nach Ruhr und Pest? Aufheult in mir die Lust, / Euch gänzlich zu beenden!" (Ehrenstein 10)

Wesentlich exzessiver als dies im Naturalismus der Fall war, schildert die expressionistische Lyrik Häßlichkeit und Zerfallssymptome von Körper und Geist.²⁰⁹ Mit großer Detailfreude werden **einzelne körperliche Gebrechen**, auch in den apokalyptischen Gedichten, provokativ vorgeführt: In der "Vorstadt" findet man nur "aufgeblähte Leiber". "Hier klafft ein Maul, das zahnlos auf sich reißt. / Hier hebt sich zweier Arme schwarzer Stumpf". Ein "Greis, des Schädel Aussatz weißt", "Kinder, denen früh man brach / die Gliederchen", sowie ein "Blinder" vollenden die apokalyptische Staffage (Heym 16). Frauen tragen Eingeweide in Körben, ein "ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude" (Trakl 27). Immer wieder wird die Degeneration der Menschen durch Krankheiten und Verletzungen verbildlicht:

O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt [...] (Trakl 4)

Duftender Saft aus Wundenlöchern schwiert. (Becher 28)

Eiterrinnsal gurgelnd Haut beschleicht. [...] Latrinen Falte jäh spiralt um Pickelmund. (Becher 5)

Wimperlos blinzeln entzündete Augen. (Wied 1)

Das Gas der Armut eitert durch dein Blut und sticht / Im Fleisch wie Rudel tausendfüßiger Würmer. (Zech 11)

²⁰⁹ Motive des Häßlichen, die oftmals auf Baudelaires Einfluß zurückzuführen sind, durchziehen die expressionistische Literatur in ungewöhnlichem Maße. Zur expressionistischen Ästhetik des Häßlichen vgl. Eykman: Funktion des Häßlichen; Thomas Anz und Michael Stark: Die nicht mehr schönen Künste. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 585-588.

Bleiche Mädchen, [...] halb blind [...] Manchmal bricht ein Lied [...] aus den Munden, die an Fäulnis der Gebisse kranken ... (Zech 10)

Und ihre Stirn wird von den Giften blaß. (Heym 12)

Der süße Wein, der in der Priester Kelche quoll, Zerschließ die Magendärme ruckweis an den Hüften. / Geheul Vergifteter [...] scholl. (Becher 23)

[...] im Eiterklopfen Aufgeweckte seit Wochen und Monaten, / die ihr das Fieber ausrast mit dem Erdkugelschädel / gegen die Gipswand, gegen die Bettpfosten [...] Und [...] Brüder im Grabengrab [...] um deren Blase und Hoden sich Stachel der Agonie beißt [...] (Otten 6)

[...] ich falle furchtbar verletzt, das Haus dröhnt / in meinem Kopfe wider, schreit die Nacht / aus meinem Mund, und die Nasenflügel / knallen auf. (Tagger 1)

[...] die Augen bersten schier im Weiß der Qual / hintüber knickend schnappt wie eine Maske / gipsweiß das Antlitz [...] ins Leere. (Koch 2)

Manche Gedichte benutzen Krankheiten als durchgängiges Motiv, um das Ende dieser Weltzeit anzudeuten. Benn, der die körperlichen Zerfallsprozesse mit dem Blick des Arztes beschreibt,²¹⁰ führt uns als Anzeichen des Untergangs "zerfallene Schöße" vor, eine "zerfallene Brust", "Klumpen Fett und faule Säfte", einen "Rosenkranz von weichen Knoten". "Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern. [...] Hier dieser schnitt man / erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß [...] Die Rücken / sind wund. [...] Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett" (Benn 3). Es gibt Männer, "denen ist das Geschlecht zugewachsen". Es ist die Rede von "Filzläuse[n]" und "Darmkrankheiten". "[...] mit vierzig fängt die Blase an zu laufen", heißt es an anderer Stelle, und: "Verkackt die Greisin Nacht für Nacht ihr Bett" (Benn 2). Und Heym beschreibt in einem langen Gedicht die Fieberkranken: "Das Fieber donnert. Ihre Eingeweide / brennen wie Berge", auf ihrer "Stirn, die rötlich glüht", steht "des Todes großes Frührot". "Wie ein roter Kropf / schwillt auf ihr Hals, darinnen Lava rinnt. / Und wie ein Ball von Feuer dröhnt ihr Kopf" (Heym 14).

In einigen Metaphern erscheinen die Körper der Menschen bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt:

Alle tragen wir bröckelnde Leiber in Fetzen und Staat spazieren, / Augen gestielt und schielend, Ohren verholzt und verstockt. (Angel 2)

²¹⁰ Gottfried Benn hatte nach einem auf Wunsch des Vaters absolvierten Theologiestudium Medizin studiert, diente während beider Weltkriege als Militärarzt und war von 1918-1935, dann wieder ab 1945, als Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin tätig. Vgl. Raabe: Autoren und Bücher, S. 55; ausführlicher bei Brode: Benn Chronik.

Geschosse zerhacken euere Frauen, / Auf den Boden / Verstreut sind
die Hoden / Euerer Söhne / Wie die Körner von Gurken.
(Ehrenstein 10)

Sie tasten mit zerfetzten Händen / Nach den verquollnen Leibern ihrer
Feinde [...] (Toller 2)

Gelegentlich wird der Mensch völlig auf seine Fleischlichkeit und deren Verfalls-
symptome reduziert:

Verfaulter Rachen Röcheln kutzt und grunzt - [...] Und Stirn und
Wangen-Einsturz [...] (Werfel 11)

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern [...] (Trakl 7).

Auch die Gebrechen selber können anthropomorphisiert erscheinen: "Unter den
dumpfen Brückenbögen räkelt sich Geschwüre und blaßnacktes Fleisch, Fetzen,
Lauslöcher, Wunden mit Maden" (Rubiner 7).

Wo die Vergegenwärtigung von Verletzungen einzelner Körperteile mit
Bildern des Krieges kombiniert wird, dürften reale Erfahrungen im Hintergrund
stehen:

Jeden Morgen ist wieder Krieg. / Nackte Verwundete, [...] Durcheiterte
Verbände, [...] Kopfschüsse. [...] Brustschüsse. / Die Blässe der
Eiternden. / Das Weiße in den vierteloffnen Augen der nahe dem Tode.
/ Das rhythmische Stöhnen von Bauchgetroffenen. [...] Tetanusranke
[...] Fetzen geronnenen Blutes, [...] Die großen Eimer voll Eiter, Watte,
Blut, amputierten Gliedern, / Die Verbände voll Maden. Die Wunden
voll Knochen und Stroh. Arm- und Schulterbrüche. [...] Wadenschüsse
[...] Ein Darm hängt heraus. Aus einem zerrissenen Rücken / quoll die
Milz und der Magen. Ein Kreuzbein klafft um ein Astloch. / Am
Amputationsstumpf brandet das Fleisch in die Höhe. / Pilzartig
wuchernd Ströme von hellgrünem Eiter / fließen; über das Fleisch
hinausragend / pulsiert der unterbundene Arterienstamm. (Klemm 1)

[...] ein Bruchband hält / Die Spieße deiner geborstenen Leisten;
Krampfadern lauern / Zu zerplatzen, [...] du, dir läuft ein Ohr; / Du, ein
Geschwür krebst über deinem Hirn; [...] Schreit deine Lunge? Spei
Blut! Fall ins Gesicht! (Bäumer 1)

[...] Zeit des Bluts! [...] Haut-Trommeln ringsum springen [...] Fleisch-
Rücken fetzen Knuten. (Becher 20)

Matt gurgeln Schlachten [...] zerquetschte Beine, angeschossener
Bauch. / Der Eiterfraß umrändert schwarz die faule Wunde in ausge-
brannter Städte Rauch. (Hasenclever 5)

Doch nicht immer verursachen andere diese Verletzungen - die Menschen
fügen sich ihre Wunden auch selber zu: "Geschminkte Wangen klaffen / Wie
giftige Wunden über eingesunkenem Gesicht" (Stadler 2). Übrig bleibt schließlich
nur "das Weinen / Des Einsamen", der mit "zerstörten Auge" und mit "toten
Hände[n]" nichts mehr ausrichten kann: "Von Meeren umgrinst / Höhnen die

Menschen den Tod, / Hocken, torkelnd in Blut, / Ihr törichtes Leben hin"
(Kasack 2).

Im Bildbereich der körperlichen Krankheiten finden sich - insbesondere bei Alfred Lichtenstein und Jakob van Hoddis - auffällig viele Beispiele für einen grotesken Stil. Der Vorgang der körperlichen Zerstörung liefert meistens das grauen-erregene Element dieser semantischen Mixturen; dazu kommen in skurriler Bildermischung Banalitäten, oder es erfolgen absurde Verknüpfungen:

Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei [...] Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. (van Hoddis 7)

Zerbrochne Bettler meckern [...] (Lichtenstein 8)

[...] Himmel, / aus dem die Menschen wie Rußflocken gefallen sind, / Menschen, auf Äckern und Straßen klebend. (Oehring 1)

Ein Kind zuckt knallend hin, das spielt Ball im Hofe. (Becher 23)

[...] die Jünglinge sanken zusammen / In stumpfe Greise, die gehässig sprachen. (Steinberg 1)

Nieder stürzen alle Lumpen, / Mimen bersten. Mädchen platzen.[...] Fische faulen in dem Flusse. (Lichtenstein 10)

Auf lange Krücken schief herabgebückt / Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme. (Lichtenstein 4)

Wie Ziegen meckernd hopsen schief die Invaliden. (Becher 23)

Es spielen Kinder, denen früh man brach / die Gliederchen. Sie springen an den Krücken / wie Flöhe weit und humpeln voll Entzücken / Um einen Pfennig einem Fremden nach. (Heym 16)

Erblindete auf Stöcken / Stehn wund umher. (Förste 1)

Schon ist der Wirt erstickt [...] hundert arme Kinder [...] verlangen noch die letzte Zigarette. Dann sind sie tot. (Kraus 1)

Als Ausdruck des quälenden Transzendenzverlusts wird das traditionell religiöse Motiv der Christusfigur mit der Dornenkrone travestiert²¹¹: "Der König ward als Fraß den Hunden vorgeworfen, / Die kotzten ihn verreckend an den Ecken wieder. / Des Königs welcher Leib stinkt wie von Pest verdorben, / Doch gelber Strahlen Bündel sprüht sein Haargefieder" (Becher 23). In derart grotesken Bildern erfährt die Darstellung des kranken Menschen eine letztmögliche Steigerung, so daß sie nicht nur als "Inbegriff der antiklassischen Wendung und Verneinung

²¹¹ Zu den travestierten und parodierten christlichen Motiven vgl. Silvio Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Ders. (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-157; hier S. 156.

des Schönheitsideals"²¹² bewertet werden können, sondern auch als hilfloser Versuch, das eigentlich unvorstellbare Grauensvolle der letzten Tage in Sprache zu fassen.

Ebenso wie unter seinem deformierten Körper leidet der "entstellte Mensch" (Rheinhardt 3) der Endzeit unter seiner **gestörten Psyche**. Die Untergangsgedichte erwähnen "Irre und Kranke nur, flüchtend aus berstender Zeit" (Angel 2). "Und die Menschen, aus ihrer Qual sich zu retten, [...] mit dem Wahnsinn gepaart, dem Hunger, dem Schmerz, / gebeugte Männer, verzweifelte Frauen / ziehen dahin in schwarzen Ketten" (Wegner 6). Bei ihrem endgültigen Untergang ist die Welt bevölkert von Menschen, "denen die Welt unverständlich ein Napf ein Knopf ein kochender Blutorkankrater wurde / der weiß und schwarz wird und Suppe oder kaltes Wasser über euren engen Leib bringt" (Otten 6). Dies spiegelt sich auch in ihren Verhaltensweisen wider. Der Apokalyptiker, der "Vor das Gesicht des Allerletzten treten" durfte, "sah [...] schwarze Menschen; sie zogen / Mit greisenhaften Händen, wie im Spielen, / Sich Haare aus den Bärten, lachten blöde und fielen / Wie betrunken in die Gosse. Die Köpfe hingen / Ihnen schlaff im Kot" (Steinberg 1). "Die Weiber finden keine Träne, / Die Kinder keinen Schlaf, es hungern die Lippen der Bräute, / Und alle Seelen sterben ungeahnt und unerschlossen!" (Otten 3) Während die expressionistische Programmatik das Pathologische eher als eine Freiheit von gesellschaftlichen Normzwängen aufwertet,²¹³ stellen die Untergangsgedichte den Aspekt des Leidens am Wahnsinn in den Vordergrund. Oftmals wird mit diesem Motiv ein Leiden an der Gesellschaft ausgedrückt.

Verantwortlich für die psychischen Störungen sind nämlich in erster Linie die moderne Lebensform, die das Subjekt mit scheinbar zusammenhanglosen Außenreizen überflutet und zu Orientierungslosigkeit, dissoziiertem Ich, Kommunikationslosigkeit und Isolation führt,²¹⁴ sowie die schockierenden Kriegseindrücke. Angesichts einer nicht mehr selektierbaren Flut von Außenreizen stöhnt das Subjekt:

²¹² Thomas Anz und Michael Stark: Die nicht mehr schönen Künste. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 585-588; hier S. 587.

²¹³ Zur semantischen Doppelwertigkeit des Wahnsinnsmotivs im Expressionismus vgl. Thomas Anz und Michael Stark: Der normale und der pathologische Typus. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 181f.; hier S. 181.

²¹⁴ Vgl. dazu Thomas Anz und Michael Stark: Krisenbewußtsein in der veränderten Welt: Entfremdung, Orientierungsverlust und Ordnungssuche. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 115-117; Silvio Vietta: Ichdissoziation im Expressionismus. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 30-82.

Das Herz ist stier. Kopf muß zerspringen [...] Die Zunge bricht mir.
Und das Maul verbiegt sich. / In meinem Schädel ist nicht Lust noch
Ziele. (Lichtenstein 7)

Mein Ich ist fort. [...] Das ist nicht Ich, wovon die Kleider scheinen.
[...] Ichlose Nerven sind voll Furcht und weinen. (Boldt 9)

Alle Dinge tun / meinem Kopfe weh [...] ach wie bin ich krank! / Gänge
sind Gefahr, / Dolche stehn versteckt, / und nach Giften schmeckt /
alles, und entsetzlich welkt mein Haar! Meine Stube schreit / wie ein
sterbend Kind. / Alle Dinge sind / Mörder! (Herrmann-Neisse 5)

[...] das Haus dröhnt / in meinem Kopfe wider, schreit die Nacht / aus
meinem Mund [...] (Tagger 1)

Sieh, ich leide hier an den schmerzlich schreckvollen Tagen, / ach, die
brennenden Tumulte der Sonne wirren mich müd / und schwindelig,
daß vor meinen Augen alles auseinandersplittert. Ich fasse nicht mehr, /
was die Erscheinungen sagen, / ich höre nicht mehr die Stillen in den
Stimmen, / nur mehr das Klirren, ununterbrochen [...] (Tagger 3)

Vor allem die Stadt produziert das quälende Übermaß an gleichzeitigen
Eindrücken; hier sind die Menschen "zerfetzt vom wilden, heißen Licht", und ihre
"Nerven flattern, irre Fäden" (Lotz 2). "Die Nerven gepeitschet" (Becher 3), kla-
gen sie: "Unsinnig flackert unser Daseinssinn" (Drey 2). Die Flut der Sensationen
zeichnet die Bewohner der Stadt: Ein lyrisches Subjekt sucht das "Angesicht" der
"Namenlose[n]": "Klafft es heulend - : jenes Angesicht - / Von der Häuser Löcher
übersät. / Von Kanälen kreuz und quer gekerbt. / Von dem Plätze=Pickel böß zer-
nagt. / Übergleist vom Mörtel wallenden Laternenlichts" (Becher 2). Der über-
reizte Mensch erträgt die grell beleuchteten, pulsierenden Straßen nicht mehr: sie
"tun mir weh. / Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh - / Dornrosen meines
Fleisches, stecht nicht so" (Lichtenstein 11).

Auf andere Weise sorgen Kriegseindrücke für die Deformation der Seelen,
die zum Symptom der einsetzenden Apokalypse wird. Den Menschen "drücken
sich" im Untergang "Waffen" in die "Hände, / Zweischneidig, in die Seele
drückend Wunden" (Wolfenstein 1). "Gröhlender Irrsinn dröhnt und schürt das
Völkerhetzen" (Weber 4). In den Kriegsgedichten konstatieren die Opfer entsetzt:

Der Trommelfeuer lichtende Narkose / Durchflammt mein Hirn [...] (Fürste 4)

Der Dom der Zeit zerbarst vor meinen Sinnen, / Die sich verschränkten.
(Keller 1)

Wir sind in uns hineingejagt. (Kühn 1)

Ein einzig grauenvoller Wahnsinnschrei! (Toller 2)

Die Gedichte vom Untergang verwenden nicht nur Techniken der
Angstdarstellung, sondern oft wird die Angst auch verbalisiert. Es wird dann mit-

geteilt, daß der von den traumatischen Belastungen überforderte Mensch in Qual und Verzweiflung oder in Angst verfällt. Qual zerstört fremde Opfer und das eigene Ich: "Rings liegen [...] Gemäht in Verzweiflung und wildhassender Qual, / Die Söhne, die Brüder der Erde" (Falke 1). Der Alpdruck steigt in einem geängstigten Subjekt während einer Bahnfahrt im Dunkeln auf: "o, ich fühl es schwer / Im Hirn. Eine Beklemmung singt im Blut" (Stadler 1). Ein anderes Subjekt zeigt in der Trunkenheit masochistische Züge: "Es lebe die Qual, die unsere Herzen zerriß!" (Brügel 1) "Und die Verzweiflung wird um arme Greise schleichen" (Gathmann 1). Hugo Ball beschreibt die Angst als wesentliches Signum des Expressionismus: "Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen."²¹⁵ Ähnliche Motive finden sich in den apokalyptischen Gedichten:

Du gehst bestürzt, so einsam wie in Wüsten, [...] Nur Ängste steigen auf. Die Winde schlagen / Dir schwarze Fratzen in den tiefsten Traum. (van Hoddis 1)

Verzweiflung und Angst wird blutiger, massiger Menschenkot [...] (Sonnenschein 1)

Angst umstellt das bittende Herz. (Oehring 1)

[...] tausend Ängste! (Baudisch 1)

[...] ein angstverzehrter Mann rennt blind dahin [...] (Nowak 3)

Ich zittre, wenn ich denke, daß wir enden. (Otten 5)

Ich starre rings in tausend Schreckenslarven [...] (Weissmann 2)

[...] viele Kranke [...] Die furchtsam hüpfen in den leeren Zimmern [...] (Heym 15)

O du mordende Angst trompetender Stimmen, die wir müssen [...] (Bäumer 1)

Wir, die im Schlachten übrig blieben, / Von Krankheit, Angst sind wir zerrieben [...] (Barthel 1)

Das Urwald-Menschgesicht ist aufgetaucht: / Mit Traum-Geschrei und angstzerknüllten Blättern. (Becher 8)

Für Trakl münden die traumatischen Erfahrungen in die Phobie, die letztlich den meisten Apokalypsen zugrunde liegt: "O dunkle Angst / Des Todes" (Trakl 8). Fast immer hat die Expression existentieller subjektiver Angst aber auch ein gesell-

²¹⁵ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 125. Daß die Beschäftigung mit dem Phänomen Angst zur Zeit des Expressionismus Konjunktur hatte, stellte in der Forschung insbes. Thomas Anz heraus (Anz: Historizität und Angst). Vgl. auch Rothe: Expressionismus, S. 388-401.

schaftskritisches Potential,²¹⁶ denn daß mit den Angstmotiven "nicht eine literarische Mode kreiert, vielmehr einem bedrängenden Lebensgefühl Ausdruck verliehen wurde, beweisen autobiographische Dokumente."²¹⁷

Schließlich führen die psychischen Deformationen zu tiefer Trauer, die in Erstarrung mündet: Die dunklen Tage des Untergangs werden "ohne Gelächter" sein, dann sind "die Eisenbahnen [...] voll toller Fahrgäste", "wer ein Herz hat, weint / hingebückt über das Jaucheloch", prophezeit eine Grotteske (Klabund 1). Ein lyrisches Ich besingt die "Trauer, die [sein] weißes Antlitz schwärzt" (Schnack 1), und "wo Lachen war ist bloß Erinnerung" (Haringer 1). Im Angesicht des Untergangs "schwiegen" die Menschen, "verhüllt in Scharlach und Schmerz" (Weber 3). Das Entsetzen hat sie kommunikationsunfähig gemacht, sie verharren "Mund geklafft" (Köppen 2) und "kennen einander nicht mehr" (Goetz 1). Sie sind völlig abgestumpft und isoliert:

In ihrem Schlaf / Tönt kein Traum mehr / Die Flöte der Sehnsucht. /
Heilig ist das Weinen / Des Einsamen geworden; / Seinem zerstörten
Auge / Bleibt nur der Berg des Wahnsinns. (Kasack 2)

Blind wurden die Kleinode der Empfindungen. (Klemm 6)

Trauer [...] Das Herz ist lange alt und bitterkalt und Stein. (Schnack 1)

Der erstarrte Mensch "ist gemauert" und zieht sich in sich selbst zurück: "Er schreitet Stufen / In sich hinein" (Kasack 1). Doch auch diese Fluchtmöglichkeit wird versperrt: "Ich finde mich nicht wieder / In dieser Todverlassenheit, / Mir ist, ich lieg von mir weltenweit / Zwischen grauer Nacht der Urange", was tiefste Regressionswünsche auslöst: "Ich wollte, [...] es läge eine Schöpferlust / Mich wieder in meine Heimat / Unter der Mutterbrust" (Lasker-Schüler 1).

5.8.2. Sterben, Tod und Todessehnsucht

In gleicher Weise dienen die mit der Apokalypse verbundenen Bilder von Tod und Todessehnsucht der Seelenprojektion des im Untergang begriffenen Subjekts.²¹⁸ Christoph Eykman hat gezeigt, daß das Interesse der Expressionisten am Häßlichen und damit auch an den Todesmotiven "im krisenhaften Verhältnis der Dichter

²¹⁶ Zum Zusammenhang von Angst und Gesellschaft siehe Anz: Historizität und Angst, S. 248f., 265-268.

²¹⁷ Rothe: Expressionismus, S. 388.

²¹⁸ Zum Zusammenhang von Todesbildern und Apokalyptik in der modernen Kunst vgl. Lang: Der Tod und das Bild.

und bildenden Künstler zur Wirklichkeit"²¹⁹ begründet ist. Anschauungsmaterial für derartige Projektionen findet sich in zahlreichen **Bildern des drohenden Todes und des Sterbens**: "Die Siechenden" sind reduziert auf ihr "Sterbegesicht" (Lichtenstein 13),

Geschlecht der Sünde ward zum Tod gehäuft. (Becker 1)

[...] Steigt grausam wolkenhüllter Tag, der Todesbringer. (Weber 4)

Auf einmal aber kommt ein großes Sterben. [...] Und viele Kranke müssen jetzt verenden [...] (Heym 15)

Es beginnt das große Morden. (Lichtenstein 10)

Ihr sterbenden Völker! (Trakl 1)

[...] Des großen Sterbens seid Ihr schuld [...] (Gumpert 5)

Tod stinkt im Leichenschnee. (Becher 11)

[...] bunter blüht das Sterben im seufzenden Hain. [...] Tod / sprühen die heiseren Lüfte. (Friedländer 1)

Leben liegt irgendwo fern, ganz fern. (Fischer 1)

[...] Toden, tausendfach, nebenbei, ohne Wert. (Werfel 11)

[...] ob nicht / Leben Sterben ist, / Atem Erwürgung [...] (Ehrenstein 19)

Wer lebt noch außer mir? Denn lebte einer, / müßt den Verlust er auf Millionen schätzen. (Kraus 1)

Häufig wird eigens betont, daß der Weltuntergang den Tod des Menschen bedingt:

Es schlägt die Erde dröhnendes Zerstören, / Und nirgends ist ein Herzschlag mehr zu hören [...] (Wolfenstein 1)

Wir sind in mancher Nacht gestorben, / Wir sind in tausend Toden verdorben [...] Auf dieser Zeitenwende Wacht [...] (Wolf 1)

Die Schreie des Lebens sind ausgeklungen [...] Der Freund entschwand. Wir standen allein [...] Vor erloschenem Himmel und klaffendem Grab [...] Erde hub an, sich aus Angeln zu drehn. (Weber 3)

O jüngster Tag, [...] wenn Elias mit dem Flugschiff wiederkehrt, / dann brechen Augen, die sich schwer in Furcht verkrampfen, / weißgläubig auf und stürzen in den Feuerherd, / der aufbrennt, / Boden einer neuen Welt zu düngen. (Zech 2)

Da Erde Todesnähe spürte [...] Sterbenacht [...] Todesnot [...] Nacht des Frühlings und des Todes. / Die Blumen birgt, die morgen Gräber drücken. [...] Die Erde entrollt dem Licht des Gläubigen / Zu Finsternis und Tod. Zu Tod und Finsternis. Amen. (Otten 3)

²¹⁹ Eykman: Funktion des Häßlichen, S. 261.

So erkennt auch der vom Gottesgericht Auserwählte, der an der neuen Welt teilhaben darf: "Die Menschen sterben, die dich nie vernommen; / Verzerrt die Glieder, kahl zermürbt bebrillt" (Huelsenbeck 1).

Das Sterben selber läßt sich kaum ins Bild setzen; deshalb sind Literatur und bildende Kunst durchzogen von Darstellungen, die den Menschen entweder kurz vor seinem Tod oder als Leiche zeigen. Dies gilt prinzipiell auch für die expressionistischen Texte. Jedoch läßt die Gattung der modernen Lyrik eine zusätzliche Möglichkeit zu, dem Prozeß des Sterbens Ausdruck zu geben, indem sie einzelnen Merkmale schwerkranker oder toter Menschen aufzählt oder abstrakte Metaphern benutzt. In den Untergangsgedichten werden zahllose Todesvariationen durchgespielt. Ein Subjekt wünscht sich die Apokalypse herbei und nennt als ein Anzeichen, daß "die Frucht im Kelch der Frauen" dann "dorrt" (Becker 5). Andere Metaphern für das Sterben sind:

Mutterschöße gähnen Kindestod! (Klemm 7)

Von dem Fiebertrunk / Glänzen die Augen, die dem Tod gehören.
(Boldt 3)

Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen, [...] stechen stumm die weißen Elendsaugen / Wie Spieße in die aufgeschwollne Nacht. (Lichtenstein 9)

[...] aus schwacher Brust, durchwühlt von Toben, / schon warmer Hauch in kühles Dämmer schied [...] (Becher 1)

Runde träges Gift. / Ersticken türmt. (Einstein 1)

Sternzacken schlugen in mein Hirn. / Ich rang im Weichen, / Trotzend im Vergehen. / Ich rang um Schädel, Hals und Bein, / Ich soff das Blut vom blanken Opferstein. (Brenck-Kalischer 1)

Insbesondere Kriegsgedichte schildern "der Menschheit Zersterben / Im Teufelstod" (Ehrenstein 7) in drastischen Bildern: Die Menschen kämpfen "Bis das Schnappen nach Luft kommt, - und der perlende Schweiß, / und auf graue Gesichter die Nacht sich senkt - Soldatengrab - zwei Latten über Kreuz gebunden" (Klemm 1). Soldaten werden "ersaufend" im eigenen "Blut, verdurstend im Schlamm, totgehämmert vom eigenen Pulsschlag" (Otten 6) gezeichnet.

Blut ist in den Schnee geronnen, [...] In krustigen Boden sich krampfen verzuckende Finger [...] Erscheint ein letztes Bild [...] dem [...] Verzweifelt sich und wimmernd Wehrenden / Vor ungebetner, schauerlicher Fahrt in kalten Tod und leeren Raum. / Ein Leben ist wie tausende zerronnen [...] (Weber 4)

Verdorrt treu Brüder flattern / In Gift-Wind-Feuern bloß. (Becher 20)

Und Rausch und Blut und Sang und Mord / Wir sterben, sterben, sterben. (Klabund 2)

Die Toten Rache geifernd nach Lebendigen preschen. / Es fallen [...] Zehntausende vom Tod umhalst [...] Des Todes Stille frißt wie Aussatz eure Stirne [...] (Otten 2)

Kriegsland [...] Graulich nach weißem Sterben strebt. (Ehrenstein 11)

"Röchelnde Rufe Sterbender" (Kanehl 3) und "das Gewimmer / Von Sterbenden" (Heym 11) sowie "die Todesklagen der Mütter" vervollständigen die Szenerie akustisch.

In den apokalyptischen Gedichten gibt es immer wieder Bilder von Gestorbenen. Dabei stellt die noch der Bildlichkeit des Symbolismus verpflichtete Ästhetisierung der Toten, wie sie bei Trakl zu finden ist,²²⁰ die Ausnahme. Es überwiegen eher abschreckende Darstellungen. Die Johannes-Offenbarung prophezeit, daß "Leichname [...] auf der Gasse der grossen Stadt liegen" werden (Off. 11,8); entsprechend stattet Köppen seine "Tote Stadt" mit dem "Leib der Leichen" aus, an denen sich "das Grauen" delectiert (Köppen 4). In ähnlichen Variationen begegnen die **Leichen** in einem Großteil der expressionistischen Apokalypsen; sie sind an allen Orten zu finden:

Überall stinkt es nach Leichen. (Lichtenstein 10)

Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt, [...] Brücken, die von Bergen Toter schwer. (Heym 5)

[...] kahl grüßen uns Bäume, mit Leichen [...] behangen [...] (Goetz 1)

Leichen rollen in den Flüssen [...] (Klabund 1)

Am grünen Kanalufer schleppt man Leichen auf den Asphalt. (Rubiner 5)

Kalt gelagert umscharen die Lache, / Unterwelt, deinen See, / Die Türme der Leichen. (Ehrenstein 14)

[...] die Leichen schwimmen in den Mund der Tiefe [...] (Schreyer 1)

Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer. (Trakl 17)

Die Toten stürzen in die Hügelkammern ein. (Leonhard 5)

In ihren Kammern, zu Leichen geschichtet, Ruhet die Mensch, die jäh der Schlaf, / Der schweigende Henker, im Finstern gerichtet / Und mit dem Beil in den Nacken traf. (Wegner 5)

Auf allen Plätzen, Gassen lungern Tote, / In allen Häusern Barrikaden von Toten, / Alle Flüsse verstopft von Toten / Am Himmel wie Wandervogelschwärme dahinsegelnd / Unter den Blutwolken - Tote. [...] Vielfältige Menge blasser Skelette aus den Schaufenstern und Trambahnen [...] (Otten 4)

²²⁰ So in Bildern wie "ein Totes" (Trakl 21) oder "nachweht goldene Kühle, / Dem Fremdling, vom Friedhof, / Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam" (Trakl 26).

Die Zonen der Luft sind angefüllt von sanftinschwebenden Leibern. (Becker 4)

Die Schädel vieler Leichen / Sind in die Luft gepflanzt [...] (Gumpert 6)

O Erde, wo Leiche der Leiche den Staub raubt [...] (Ehrenstein 7)

Zerfetzte Massen sich im Blute ballen. (Hasenclever 3)

Sie fallen an sich. [...] Vom Aas der Leichen schauerlich umgraust. (Hasenclever 5)

Gerne werden auch Details der Leichname in den Blick genommen. Die toten Menschen sind von "entstellten Angesichter[n]" gezeichnet, es sind Leichen im Blutmeer, die entweder von Kriegswunden verstümmelt sind oder "aufgebläht und fett / Vorbei[treiben], mit trübverquollnen Augen, riesenhaften Nasen", weil sie von Giftgas "erstickten" (Steinberg 1).

Einmal werden wir auf dem Rücken liegen, auf Flüssen / Treibender Leichen, Antlitze quellen, weiß, weich, und nur Füße haben Gewicht. (Bäumer 1)

Die Leiche trieb - das Antlitz ist vom Schiff zerschnitten - / Die Schleuse an. (Becher 12)

Das blasse Milchglasweiß der jäh verblühten Lippen [...] Des Todes Signum auf versteckten Händen / Lief stöhnend tot in blutverschwemmten Rippen. (Förste 1)

Heran zu dem elenden Leichenschrein, / Wo aus Fetzen starrt eines Toten Bein. / Bei dem fremden Mann, vom Wurm zernagt, / Falle nieder, du, sei angeklagt. (Hasenclever 2)

Leichenzüge sind ein beliebtes Bild, um über die Angst vor dem eigenen Tod hinaus auch die Trauer der Hinterbliebenen mit anklingen zu lassen. Das den nahen Tod spürende Subjekt ist umgeben von "Leichenzügen" und "Toten" und hört "immer dumpfe Särge in die Erde gleiten", so daß es sein "Leben" als "ein langes Sterben von Novembertagen" empfindet (Goll 8). "Über gekrümmten Wurm / Des Leichenzugs fegt Sturm hin als Choral: 'Seele dies lässest du nun'" (Wied 1). Ein Subjekt empfindet seine apokalyptische Zeit als "Gegenwart, / da Leichenzug um Leichenzug / sich stürzt in totgeborne Zukunft, / Seiendes begrabend" (Sonnenschein 2). "Zu den zerfreßnen Zügen tragen wir die Leichenreste / Verscharrrter Feinde" (Rheiner 1).

Scurrile Anklänge an traditionelle Naturkulissen ergeben sich, wenn der Mond über "falben Leichen" scheint (Haas 2) oder Tierleichen auf das Leben der Menschen in der Endzeit verweisen:

Pferdekadaver. [...] Modergestank. (Kanehl 3)

In Maiensaatn liegen eng die Leichen [...] Und weißlich quillt der toten Pferde Bauch [...] (Heym 11)

Ein totes Pferd schwimmt quellend im Getreide. [...] Aus trüben Labyrinth / Brechen der Tode düstere Schattenspuren. (Förste 2)

Ein totes Pferd streckt seine Beine aus, / Als wollte es den Himmel von sich wehren. (Nowak 2)

[...] die flirrenden Gewässer [...] fraßen sich satt an gedunsenen Pferde- und Menschenleichen. (Goll 4)

Und mein Auge starb / Auf quellenden, verwesten Stutenbäuchen, denen der Mist aus blauen Afern quoll. (Keller 1)

Dämonisierte Untote sorgen für eine gespentisch-groteske Szenerie: "Ein altes totes Weib mit starkem Bauch, / Das einen kleinen Kinderleichnam trägt" und "Ein paar Geköpfte" stellen das Figurenarsenal der "Heimat der Toten" beim "späten Weltentod" (Heym 4). Weiterhin heiß es:

Der Tote wacht in seinem Waffenturm. (Schnack 1)

Die Toten singen, Vögel aufgewacht [...] (Becher 28)

[...] die Toten atmen in den Gängen [...] (Becher 23)

[...] wo fremder Atem / mich durchgor und meine Hand in Haar schon eine Totenhand war! (Rheinhardt 4)

Friedrich Wolf läßt seine zum neuen Licht Strebenden ausrufen: "Wir sind in mancher Nacht gestorben, / Wir sind in tausend Toden verdorben" (Wolf 1). In parodistischer Verarbeitung findet sich das Motiv der Untoten bei Paul Boldt: "Die Toten sitzen in den nassen Nischen. / Auf einem Kirchenschlüssel bläst der eine, / Und alle lauschen, überkreuzte Beine, / Die Knochenhände eingeklemmt dazwischen" (Boldt 2).

Ebenso dämonisch wie die belebten Leichname wirken die diversen **Personifikationen des Todes**. In einer allegorischen Personifikation hat Georg Heym der Antizipation einer apokalyptischen Kriegskatastrophe Gestalt gegeben: "Über Schluchten und Hügel die Leiber gemäht [...] Aber riesig schreitet über den Untergang / Blutiger Tage groß wie ein Schatten der Tod" (Heym 13). Von ähnlicher Mordlust ist Ehrensteins "Ares" beseelt: "Unabwendbar euren Kinderhänden / Köpft euere Massen der Tod" (Ehrenstein 10). Weitere Todesgestalten erscheinen:

Der Tod von Polen gräbt in seinem Garten, / kam knisternd von der Dörfer Dächern / in dem gestäubten Winde der Geschosse, / harkt mit den Fingern durch manches Gesicht / und um die Beine der Rosse. (Vagts 1)

Auf kahlen Straßen treibt der Kärner Tod / Den Maultierkarren, der von Schädeln birst. (Becker 1)

Fällt mein Haar, / Ergraut mein Haupt zum Feld, / Darüber der letzte Schnitter sichelt. (Ehrenstein 12)

Der schwere Engel des Todes wuchs vor mich [...] Mit den Händen
griff der Malmer in meinen Staub, / Entwirbelnd verschwand ich Ge-
raubter / Im neu ergrünenden Laub. (Ehrenstein 15)

Der Tod schien zögernd in des Abends Nische. (Förste 1)

Der Tod geht. Manches Haar streicht er zurück. Ein Kreuz, Asche und
Fett, / so malt er seine Frucht im welken Jahr. (Heym 12)

Das bunte Leben drückt der Tod ganz klein. (Adler 2)

Vom Tritt des Todes ist der Acker festgewalzt / Zur Tenne. (Otten 2)

Ebenso wie die belebten Leichen bietet sich auch der personifizierte Tod zur gro-
tesken Parodie an:

Viel Fliegen auf dem gelben Schädel / Im Beinhaus weint der Tod beim
Weine. (Ehrenstein 11)

Der Tod im Garten tritt jetzt aus dem Schatten / Der Tannen [...] Zum
Schloß. [...] Der Tod im Flur ist nicht gewohnt die Speisen. / Er hebt
den Kopf [...] schnuppert gierig, knurrt. / Kommt jemand? Still, Er
hupft unter die Treppe. / An einem Fräulein zerrt ein Kavalier. / Der
Tod schleicht hinterher, ein fletschend Tier / Aus Mond; [...] Sie
kommen an die Gruft -: 'Hier sind wir sicher!' [...] Der Tod schupste sie
[...] Und läuft hinweg mit heftigem Gekicher. [...] Der Tod wühlt in den
fetten, welken Pärchen, / Frißt sie wie Trüffeln, die ein Schwein
aufspürt. (Boldt 2)

Es können auch einzelne Requisiten der Todesgestalten metonymisch den
Tod darstellen: "die Sense wacht" in der apokalyptischen Nacht (Zech 12). "Und
Charons Kahn / trägt mich durch welkes Laub zu wachem Tode" (Herrmann-
Neisse 3). Um die Intensität dieses Motivs noch zu steigern, läßt ein anonymes
Kriegsgedicht sogar den Tod selber sterben: "An uns fraß Tod sich satt und wurde
müde, starb" (Anonymus 1).

Der Vorgang der **Verwesung** liefert der expressionistischen Ästhetik des
Häßlichen einen weiteren Bildkomplex, um Todeserfahrungen auszudrücken. Ins-
besondere Georg Trakl macht ausgiebig von derartigen Motiven Gebrauch:

Träumend steigen und sinken im Dunkel / Verwesende Menschen [...] (Trakl 26)

[...] Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen. (Trakl 22)

O des Menschen verweste Gestalt [...] (Trakl 21)

In jeden Korb / Fiel faules Fleisch und Eingeweid; / Verfluchte Kost! (Trakl 8)

Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im
Dornbusch. (Trakl 16)

Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches [...] Die
Schatten der Fäulnis in kahlem Geäst [...] (Trakl 4)

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken, [...] Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt. (Trakl 7)

Insbesondere in Kombination mit dem Epitheton "schwarz" bezeichnet die Metapher der Verwesung für Trakl ein Verstricktsein in schuldhaftes Verhängnis: "Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung" (Trakl 19). "Schatten drehen sich am Hügel / Von Verwesung schwarz umsäumt" (Trakl 14). Zur Beschreibung seiner Kriegserfahrung bleibt Trakl nur das Bild "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" (Trakl 6), um absolute Ausweglosigkeit zu beschreiben. Auch Trakls Zeitgenossen greifen auf den Bildkomplex der Verwesung zurück:

[...] Üppigkeit der Verwesung, [...] nichts bleibt als der Dunst / Faulendes, Moderndes, glitschig von Blut, Eiter, sinnlosem Schweiß - / Lätete in mein mordvergiftetes, oxydiertes Herz, Bruder, dein Gruß. (Otten 4)

Unsere Leiber zerfallen, / Graben uns singend ein [...] Heißes But vertrocknet, / Eitergeschwür verrinnt. (Becher 27)

[...] aus unsern Fingern quillt schwarze Erde. (Klemm 6)

Glanzlichternd gleitet noch die grüne Schlange der Verwesung / Um meinen marmorn=abgekühlten Leib. (Becker 3)

Wir gehn, verfaulte Wracks, in Abends Schatten unter. (Becher 23)

Mit Schimmel füllt die Luft sich, Fäulnis voll. [...] Und Fäulnis-Schaum durch die Gelenke frißt. (Becher 13)

Die Kameraden wälzen faulend sich in Fliegenschwärmen. (Rheiner 1)

Der stürzt, der fault -: zerstückt in feuchter Mulde... (Becher 26)

Laßt und die Stirnen erheben die feuchten / Vom düstern Moderschlaf gebleichten [...] (Wolf 1)

Aas; durch die Weiten und Breiten nur Aas! (Ehrenstein 18)

Verwesung wird zur Quelle für weiteren Tod: "Leiche ist Keim, / Und Keim ist Pest" (Ehrenstein 19). In diesem Sinne verwendet Johann Theodor Kuhlemann eine phantastische Tierkadavermetapher:

[...] ein toter Hund, [...] von kommender Verwesung laß und bunt. / Dann brach es auf wie ein zu warmer März / und ward ein Mund und spie das alles aus, / was in der Straße zuckte [...] Und in der Häuser tiefen Augenhöhlen, / emporgespritzt zu ihrem steilsten First / sind Köpfe, Leiber, Tropfen aus der Flut, / und hängen über in das faule Leben, / das unten stirbt in seinem welken Blut. (Kuhlemann 1)

In diesem Bild ist die Verwesung von der Kreatur auf die degenerierte Lebenswelt der Menschen übertragen. In ähnlicher Weise können auch andere Objekte, Bereiche oder Abstrakta der Verwesung anheimfallen:

Der Tote wacht [...] Die Waffe fault in seiner Knochenhand [...]
(Schnack 1)

Im Brunnentrog verwest die Leiche / Des Engels der Erinnerung.
(Quartner 1)

An kleinen Sümpfen, / Die Seelen fäulen [...] (Anonymus 1)

Zerwesen krankt Fall; / greist / staubt / wurzelt. (Einstein 1)

Und frostige Trauer / Hüllt die Verwesung ein. (Kasack 2)

Aus tausend Gräften grün die Toten drohten, / Wo Fäulnis brennt.
(Werfel 2)

Hauptmerkmal der Verwesung ist häufig ihr Geruch. Nicht nur Johannes R. Becher, der ähnlich wie Trakl auffällig viele Verwesungsmetaphern benutzt, verbindet den "Verfall" mit der olfaktorischen Erfahrung: "Unsere Leiber zerfallen, / Graben uns singend ein [...] Süßer Geruch der Verwesung" (Becher 27). Bei der Bewertung dieses Phänomens wird die gesamte Palette der Möglichkeiten ausgereizt, die von lustvoller Faszination, ausgedrückt durch das Adjektiv "süß" oder das Substantiv "Duft", bis hin zu angewiderter Ablehnung des "Gestanks" reicht:

[...] der Wind weht süßen Geruch von toten Gründen herauf [...]
(Goetz 1)

Moder welken die Düfte [...] (Friedländer 1)

[...] auf einmal ist ein Duft von Fäulnis da [...] (Haringer 1)

[...] Riecht die graue Ruhe feucht und alt [...] (Rheinhardt 1)

Aus grauer Vorzeit schwelt es in den Tag / Von Moderdunst und
blutgefärbten Nebeln; (Lachmann 1)

Die Luft von gräulichem Gestank durchzogen. (Trakl 27)

Geruch der Fäulnis steigt auf aus den blutverschweißten / Hemden [...]
(Becher 21)

Ein Düngerhaufen faulender Menschenleiber: / Verglaste Augen,
blutgeronnen, / Zerspaltete Hirne, ausgespiene Eingeweide, / Die Luft
verpestet vom Kadaverstank [...] (Toller 2)

Schließlich sind für ein lyrisches Subjekt die von ihm beehrten Frauen zu "Geruch von Tod und abgestandner Qual" degeneriert (Wegner 2), und ein anderes Subjekt verflucht die Menschheit: "Wie Sintflut stinkt zum Äther euer Ruch" (Otten 2).

Kritik und Überdruß an der modernen Zivilisation sowie die Überzeugung, daß ein sinnerfülltes Leben nicht mehr zu realisieren sei, motivieren eine immer wieder ausgesprochene **Todessehnsucht**. So ist die apokalyptische Zeit dadurch gekennzeichnet, daß "jeder Wunsch zu sterben dachte" (Viertel 1). "Finsterste der Verlockung" ist es, "Abgrund zu schlürfen, / Im Keller zu hausen des vermorschten Gebeins" (Becher 15). Von den Erfahrungen der nächtlichen Großstadt

überwältigte junge Männer "suchen leise zu verglimmen" (Lotz 2); und die Menschen "klagten, daß [sie] eher nicht gestorben" (Goll 2).

Das einzelne verzweifelte Subjekt verleiht - insbesondere in den Untergangsgedichten Albert Ehrensteins - seinem Todeswunsch expressiven Ausdruck:

Ich will untergehn! (Heynicke 4)

Der Himmel hat keinen Stern. / Ich stürbe so gern. (Ehrenstein 20)

Sterne, schießt / mir euern Schleim ins Gesicht! / Überbricht mich, denn ich will nicht mehr leben, aber erstickt zugleich / vor meiner Wut. (Tagger 1)

Drücke, Trauer, mir sanft die Kehle tot: Atmen kann ich nicht mehr. (Gumpert 1)

Du bist der gute Tod, / Ich bin ein Häuflein Erde. / O komme bald und nimm mich, / Erde in die Erde. (Ehrenstein 16)

Ich [...] beneide die Erstarrten in den Gräbern. (Jacob 1)

Obwohl die moderne Apokalypse in der Regel keinen Gott mehr braucht, wird bei den Todeswünschen manchmal doch ein göttliches Gegenüber angenommen. Ein verwirrtes Subjekt betet "O Herr, o Donner / der über meine Himmel weht, / ich will zu dir restlos mich verflüchtigen, / o Blitz du, streife mich an und verbrenne / mich in die Landschaft" (Tagger 3). Im Angesicht des Sterbens im Krieg kommt die Bitte auf: "Überwältiger der kühnsten Gewalten, / entfessele mich von der Welt" (Sonnenschein 1). Albert Ehrenstein faßt den Untergang eines Individuums in einem apokalyptischen Bild, das traditionell den Untergang der gesamten Welt assoziiert: "Wenn rollend kommt himmellang gefahren / Der Gottheit Drache, [...] Ich will den Blitz in mich!" (Ehrenstein 15).

Häufig erscheint der Selbstmord als einzige Lösung, um aus dem qualvollen Verhaftetsein in einer nicht mehr lebenswerten Existenz zu entkommen. Die auffällige Häufigkeit des Selbstmordmotivs in den expressionistischen Gedichten wird in der Forschung als "Indiz einer Identitätskrise" gewertet, "die u.a. auch sozialpsychologisch aus dem Verlust einer gesellschaftlich abgesicherten Rolle resultiert"²²¹; damit spricht auch dieses Motiv für die Klassifizierung der Apokalypsen als Krisenliteratur. Der "Selbstmörder" bekennt: "Ich will tiefer zur Tiefe / Stürzen, schmelzen, erblinden zu Eis. [...] Ich grüße den Tod. / Denn Sein ist Gefängnis" (Ehrenstein 17). "Ein Offizier wird plötzlich lebensmüde. / Er hängt sich auf mit seinem Lockenband. / Im kalten Tode spreizet seine Hand" (Heym 9). Gustav Sack beschreibt einen Toten, der sich "die Adern gelöst / und sich zu Grabe getragen" hat (Sack 3). Wilhelm Klemm parodiert dieses Motiv, indem er

²²¹ Silvio Vietta: Zerfall des Ich: Wahnsinn, Selbstmord, Tod, Verwesung. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 69-72; hier S. 71.

sein Subjekt die Aufforderung aussprechen läßt: "Zum Zeitvertreib wollen wir uns erhängen" (Klemm 5). Ehrenstein läßt ein lyrisches Subjekt das Kriegswüten zum massenhaften Selbstmord erklären: "Ihr ertränkt euch, ersäuft / Von den Brunnen eures Versiegens" (Ehrenstein 18). Und Heym führt 'kollektive' Selbstmörder als Apokalypsesymptom vor: "Selbstmörder gehen nachts in großen Horden" (Heym 7).

Wie Johannes prophezeit hat, daß die Menschen in den letzten Tagen vor Qual den Tod begehren werden, daß dieser aber vor ihnen fliehen werde (Off. 8,6), so bleibt auch in den expressionistischen Gedichten die Todessehnsucht oft unerfüllt: "Schlafende stöhnen den Tod herbei - [...] Erwachen aber läßt alle doppelt allein in Feindschaft, und fremd / Dem Auge Gottes und des Menschen" (Otten 3). Die Menschen der Endzeit "dürfen ihr Lebenswrack nicht verlassen, / das durch die Nacht des Elends treibt" (Herrmann-Neisse 7). Das lebensmüde Subjekt stöhnt: "Klein möchte ich sein: eine Spinne - / Aber niemand zerdrückt mich [...] Glück, dich soll ich nicht haben. / Man will mich nicht lebend begraben" (Ehrenstein 20), oder klagt: "Ich bin so müd, und darf nicht schlafen gehn" (Weissmann 2). Aus gleicher Resignation heraus formuliert ein einsames Subjekt, das als einziges den Weltuntergang "1915" überlebt zu haben scheint, die Frage: "was zu verlieren war, verloren, / daß ich nicht sterben kann?!" (Sonnenschein 2) Geradezu höhnisch wird den Todeswünschen die Absage erteilt: "Ihr dürft nicht sterben, euch bespie der Tod. / Er schlug sein Wasser ab an eure Beine / Und ging." (Otten 2)

Zwar motiviert das Gefühl der Expressionisten, in einer unerträglichen Zeit zu leben, wie in den traditionellen Apokalypsen eine durchgängige Sehnsucht nach dem Ende dieses Zustandes, aber schon dieses Ende scheint bereits das Ziel zu sein. Denn in den expressionistischen Apokalypsen verbindet der Mensch seine Todessehnsucht nur selten mit der Hoffnung auf einen neuen Äon oder auch nur mit dem Wunsch danach. Zeilen wie "Ich sehne mich, unterzugehen, / Aber aus meinem Tode werde wieder Leben" (Gregor 1), sind hier eine Ausnahme. Dies liegt daran, daß ein nach dem Untergang zu erreichender Glückszustand nur den messianischen Expressionisten vorstellbar ist, die jedoch seltener mit dem Motiv der Todessehnsucht arbeiten. In den negativen Apokalypsen, in denen der Tod aus der Verzweiflung über diese Existenz manchmal herbeigesehnt wird, wird dagegen klar formuliert, daß auch für die Zeit danach keinerlei Erlösungshoffnung mehr existiert: "Uns wird niemand zertreten, / niemand erlösen nach schwerem Tod" (Sonnenschein 1).

Diese spezifische Verwendung der Todesmotivvarianten verweist deutlich auf die zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominierenden Problemkomplexe, wie den der modernen Zivilisation, des Weltkrieges oder des Metaphysikverlustes, und ist symptomatisch für die zeitbedingte kulturpessimistische Grundeinstellung, die keinen Ausweg aus der allerorten diagnostizierten Krise mehr sah.

5.9. Verfremdungen der Kategorien Raum und Zeit

Raum und Zeit, die Koordinaten menschlichen Denkens, gehen in den traditionellen Apokalypsen in letzter Konsequenz verloren. Bilder von verschwindendem Terrain haben die Funktion, das unvorstellbare Ende dieser Welt zu inszenieren und als Elemente der Theophanie dem Kommen Gottes den Weg zu bereiten.²²² In der Offenbarung des Johannes werden die Berge und Inseln verrückt,²²³ so daß sie schließlich völlig verschwinden,²²⁴ Babylon wird nicht mehr zu finden sein,²²⁵ und sogar der Himmel entweicht²²⁶. Ein Stein zerschlägt das Standbild, das in der Danielapokalypse die vier aufeinanderfolgenden Reiche darstellt, worauf die zermalnten Bestandteile auseinanderfliegen, "wie im Sommer die Spreu von den Tennen, und der Wind trug sie fort, sodass keine Spur mehr von ihnen zu finden war".²²⁷ "Der Himmel und die Erde werden vergehen"²²⁸, sie fliehen vor dem Angesicht Gottes,²²⁹ und in der Völuspá zerbricht schließlich das Himmelsgewölbe, und die Erde versinkt im Meer.²³⁰ Erst nach völliger Entstrukturierung des Raums scheint Platz zu sein für das neue Himmelsreich.

Neben der Auflösung des Raumes ist die Auflösung der Zeit eine schwer faßbare Vorstellung der religiösen Apokalyptik. Beide Äonen der Apokalypse "unterscheiden sich auch im Zeitbegriff, in der Qualität der Zeit".²³¹ Explizit verkündet die Johannesoffenbarung: "Es wird keine Zeit mehr sein"²³², und verheißt,

²²² Vgl. Kraft: Bilder der Offenbarung, S. 173.

²²³ Vgl. Off. 6,14.

²²⁴ Vgl. Off. 16,20.

²²⁵ Vgl. Off. 18,21.

²²⁶ Vgl. Off. 6,14.

²²⁷ Dan. 2,35.

²²⁸ Matth. 24,35.

²²⁹ Vgl. Off. 20,11.

²³⁰ Vgl. Olrik: Ragnarök, S. 22-36, 48.

²³¹ Neuhaus: Rättin, S. 137.

²³² Off. 10,6.

daß es in dem neuen Gottesreich keinen Wechsel in Temperatur, Tages- oder Jahreszeiten mehr geben werde.²³³ Durch diese Erstarrung des Zeitflusses ist der neue Äon von allem Kreatürlichen befreit und als unendliches Zeitalter zu sehen. Die Zeitlosigkeit ist also ein ursprünglich positiver Seinszustand, der dem Weltuntergang folgen sollte.

Es fällt auf, daß die Expressionisten das Korpus der Motive veränderter Raum- und Zeiterfahrung in besonderer Weise ausweiteten. Als Anlaß dafür lassen sich sensationelle Erkenntnisse und Erfahrungen des beginnenden 20. Jahrhunderts anführen, die weitreichende Konsequenzen hatten und schließlich dazu führten, daß die Expressionisten die Entstrukturierung von Raum und Zeit als 'Wehen der Endzeit' tatsächlich zu verspüren glaubten. So zerbrach ihnen ihre Welt, nachdem 1905 Einsteins Spezielle Relativitätstheorie die bisher als absolut und universell geltenden Kategorien Raum und Zeit als vom Zustand des Betrachters abhängige Größen relativiert und damit die gesamte Physik erschüttert hatte.²³⁴ Annähernd gleichzeitig wurden durch Erkenntnisse über die Teilbarkeit des Atoms der Begriff der Materie und gleichzeitig die Autorität aller bisherigen wissenschaftlichen Dogmen in Frage gestellt. Diese Entdeckungen setzten Wassilij Kandinsky und Hugo Ball explizit mit dem Zerfall der gesamten Welt gleich.²³⁵ Damit formulierten sie ein weit verbreitetes Empfinden, denn wissenschaftliche Revolutionen solchen Ausmaßes konnten gar nicht ohne bewußtseinsgeschichtliche Auswirkungen bleiben.²³⁶ Überdies hatten sich als Konsequenzen des Industrialisierungsprozesses schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Verhältnis der westlichen Zivilisation zur Zeit²³⁷ und auch ihre Raumwahrnehmung²³⁸ drastisch verändert: Rasch wachsende Industriezentren führten neue räumliche Dimensionen vor, und individuelles sowie der Natur angepaßtes Zeitempfinden wurde zunehmend durch eine artifizielle, an der Technik orientierte Zeit ersetzt. Der Erste Weltkrieg verschärfte durch seine minutiöse Angriffsplanung diese Zersetzung der Individualzeiten durch eine entfremdend wirkende Standardzeit, was als "Zerstörung der Erlebnisstruktur und

²³³ Vgl. Off. 21,23.25; 22,5; vgl. auch Sach. 14,6-8.

²³⁴ Vgl. Kirschner: Metaphorisierung, S. 74; Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, S. 208.

²³⁵ Hugo Ball betonte 1917, daß "die Auflösung des Atoms in der Wissenschaft" seine Zeit zutiefst erschüttert hätte (Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 124), und Kandinsky hatte schon 1913 die Erkenntnisse über die Spaltbarkeit des Atoms als Grund für den Zerfall seines Weltbildes angegeben (vgl. ebd. S. 126f., Anm. 2).

²³⁶ Zum Einfluß der Grundlagenkrise der Physik zu Beginn dieses Jahrhunderts auf die Literatur vgl. auch Rey: Poesie der Antipoesie, S. 35-40.

²³⁷ Vgl. Hüppauf: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit, S. 209.

²³⁸ Siehe Grossklaus: Nähe und Ferne.

als das Ende eigener Zeit erfahren" wurde.²³⁹ Darüber hinaus hat er durch die Erfahrung der Front als isolierter Welt ebenso für die "Auflösung von erlebten Raumstrukturen" gesorgt, was zu großer Orientierungslosigkeit führte.²⁴⁰ Damit trug auch das Kriegserlebnis entschieden zu einer "Entwirklichung von Raum- und Zeiterfahrung" bei.²⁴¹

Angesichts dieser komplexen aktuellen Erfahrungen ist es verständlich, daß die Expressionisten die einzelnen apokalyptischen Motive der Raum- und Zeitveränderungen zu autarken Motivgruppen weiterentwickelten. Dabei entstanden Variationen, die sich zum Teil sehr weit von der scheinbar einfachen Grundaussage, daß beim Ende dieser Welt Raum und Zeit verändert werden, entfernt haben. Eine Verwandtschaft zu dieser biblischen Prophezeiung läßt sich noch relativ gut bei den Motiven erkennen, die entweder den Raum verfremdet erfahren lassen oder die Zersetzung des Raumes ausdrücken, und auch bei Motiven, welche den Fluß der Zeit in Erstarrung oder in Auflösung begriffen zeigen. Daneben gibt es aber auch Motivgruppen, die nur mittelbar mit den Veränderungen von Raum und Zeit zu tun haben. Das sind zunächst die Motive der Erstarrung, die sich nicht auf die Zeit beziehen, sowie Motive der Auflösung, die nicht ausdrücklich Raum oder Zeit betreffen. Erstarrung und Auflösung können in den expressionistischen Apokalypsen nämlich auch auf andere Bereiche übertragen werden.²⁴² In ähnlicher Weise haben dann auch Kreislaufmotive und Motive des ziellosen Umherirrens indirekt mit einer veränderten Erfahrung von Raum und Zeit zu tun. Beide schildern eine spezifische Bewegung in Raum und Zeit, die als verfremdet empfunden wird.

²³⁹ Hüppauf: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit, S. 220.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd. S. 221.

²⁴² Dabei meint Erstarrung dennoch immer das Ende eines Vorgangs, der vorher in Raum und Zeit erfolgte, und Auflösung ist ebenfalls ein Prozeß, der im Raum Existentes über eine gewisse Dauer hinweg zur Nichtexistenz hin verändert. Insofern scheint es gerechtfertigt, alle Motive der Erstarrung und der Auflösung - selbst wenn im übertragenen Sinne Abstrakta betroffen sind - unter der Kategorie veränderter Raum- und Zeiterfahrung zu subsumieren.

5.9.1. Raumerfahrung

Im Expressionismus wird der Bildbereich des Raums²⁴³ auf verschiedene Weisen für die Konstituierung der Apokalyptik genutzt. Als literarisches Zeichen spiegelt der Raum die Innenwelt und kann daher als "Gleichung für die Gefühls- und Erlebniswelt der in ihm sich bewegenden Menschen" aufgefaßt werden, als "Chiffre einer bestimmten Situation oder Gefühlslage."²⁴⁴ In den expressionistischen Apokalypsen dient er fast ausschließlich zur Darstellung der Leiderfahrung in einer degenerierten Welt.²⁴⁵ Darüber hinaus verweisen verfremdete räumliche Gegebenheiten auf die eigentlich undenkbbare Dimension des Anderswerdens alles Existierenden beim Weltuntergang. Dabei dient insbesondere das Motiv des sich auflösenden Raums - im völligen Gegensatz zur traditionellen Apokalyptik - dazu, das konsequenzlose Ende jeglichen Seins auszudrücken.

Der deutlich **begrenzte Raum** symbolisiert in den expressionistischen Untergangsvisionen beklemmende Enge, Isolation und Einschränkung der Autonomie des Subjekts. Becher macht dieses Motiv zum Thema seines Gedichts "Beengung" und wiederholt fünffach die Klage "Die Welt wird zu enge", die schließlich präzisiert wird "So schmal alle Länder. Die Meere zu klein" (Becher 3). Ähnliche Klagen lauten:

Keine Weite öffnet sich mehr träumendem Fall. (Weber 3)

Meine Augen betrübt die Enge [...] (Ehrenstein 20)

Ihn kreiseln enger ein der Hügel Wände. (Becher 26)

Wände oder Mauern ohne Durchlaßmöglichkeit sind die markantesten Bildspender für Metaphern der räumlichen Bedrängnis:

Mich zu erdrücken drohn die Wände [...] (Kölwel 1)

Wir sehen uns an Wänden / Verrunzelt winzig stehn [...] (Gumpert 3)

Doch wenn es Tag wird, herrscht vor mir die Mauer. (Wolfenstein 4)

Das schien eine Mauer, an die ich stieß [...] (Tagger 1)

²⁴³ Zur Raummetapher im Expressionismus vgl. Schneider: Zerbrochene Formen, S. 98; Ziegler: Form und Subjektivität, S. 94-110; Anz: Historizität der Angst, S. 245; Anz: Literatur der Existenz, S. 51-59; Viviani: Der expressionistische Raum; Heitkamp: Poesie der Depression.

²⁴⁴ Viviani: Der expressionistische Raum, S. 506. Diese Charakterisierung des expressionistischen Bühnenraums trifft gleichermaßen auf die Raummetaphern in den Gedichten zu.

²⁴⁵ Vgl. auch Anz: Literatur der Existenz, S. 51f.

Und Ecken starren, oh so todumschauert, - / Klippen, - ich Woge, jäh-
lings dran zerschellt, [...] Ich stoße mich an fest verrammten Toren [...]
(Weissmann 2)

Zuchthausmauern / Belecken die heißen Zungen unserer Augen.
(Bäumer 1)

Höhnisch, erbarmungslos, / Gnadenlos starren die Wände der Welt!
(Werfel 5)

Leise sinkt [...] an kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille, [...] Immer
tönt / An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind. (Trakl 3)

Die Mauer als Bildspender kann selbstverständlich auch in andere Bereiche der apokalyptischen Motivilik integriert werden. So beschreibt Ludwig Rubiner Lava-
massen eines Vulkanausbruchs, welche die Menschen beim Untergang umschlie-
ßen: "Die armen Menschenköpfe und Leiber stießen an die mächtige Mauer von
grauzitterndem Brei, [...] Das schwarze Gebirg von langsamem Leim schloß hinter
ihnen sein triefendes Tor" (Rubiner 8).

Das Zimmer kann klaustrophobische Ängste ausdrücken:

Und viele Kranke müssen jetzt verenden, / Die furchtsam hüpfen in den
leeren Zimmern, / Zerdrückt im Leeren von den hohen Wänden.
(Heym 15)

Der Saal wird rot, / von seinem Ende voll die leere Luft. (Kuhlemann 3)

In heißen schwarzen Räumen / vergrabne Augen ruhn. (Kuhlemann 4)

[...] die Räume, die ich sinken fühle, / zur Hexenstube grau verengt!
(Kölwel 1)

[...] in diesem Zimmer altert Müdigkeit und Melancholie / Einen
fragenden Menschen tief in die Finsternis, [...] Wittert lange noch /
Zimmerwelt Grauen her [...] / Trieb mich der amethystene Blick nicht
[...] In die erstickten Immerwieder-Zimmer, wo fremder Atem / Mich
durchgor und meine Hand in Haar schon eine Totenhand war!
(Rheinhardt 4)

Der Mensch fühlt sich von der dämonischen Stadt erdrückt, wo "drängend
fassen / Häuser sich so dicht an, daß die Straßen / Grau geschwollen wie Ge-
würgte sehn" (Wolfenstein 5), und "Häuser dräu'n aus stummen Nähen"
(Trakl 28). Typisch sowohl für die Großstadt als auch für die Metaphorik des
engen Raumes ist "Der Hof, ein Schacht mit schwarzen Fensteraugen", der "dumpf
nach Kellern, Asche, Wäschelaugen" riecht (Loerke 1). Der Himmel wird auf die
Erde gezogen, was einer Entstrukturierung des Raums gleichkommt: er fällt auf
"Zäune, die wie Mauern sind" (Ferl 2). Armin Wegner zeigt eine Häuserkulisse,
die Assoziationen an die Höllenpforte weckt: Gedrückt gehen hier die Menschen
einher, "bis sie am Ende, wo die Häuserwände / die finstren Stirnen
aneinanderlehnen, / entschwinden wie durch ein verschlossnes Tor" (Wegner 4).

Die Entfremdung des Menschen von der Natur und sich selbst wird durch die beklemmende Enge der Industriebauten verschärft, die in "Fabrikstraße tags" beklagt wird: "Nichts als Mauern. Ohne Gras und Glas / zieht die Straße den gescheckten Gurt / der Fassaden [...] Keine Zuchthauszelle klemmt / so in Eis das Denken wie dies Gehn / zwischen Mauern, die nur sich besehn" (Zech 3). In diesem Sinne kann auch die Arbeitswelt als erdrückend geschildert werden: "Es nagelt dich an Mauerblöcke die Harpune / Der nimmersatten Schicht. / Du bist geschweißt / An tausend deinesgleichen und die Eisenspeise kreist / Von Jahr zu Jahr euch enger ein." (Zech 11) Aber auch die Natur kann klaustrophobische Ängste auslösen. Dann droht der dämonische Wald: "es spinnt / euch ein mein Astwerk dicht" (Becher 28). Oder ein Subjekt faßt sein Schuldgefühl in das Bild: "Ich muß in die schwarzen Höhlen hinein. [...] Das Liebste, das wir hingeben mußten - ankriechen - ihren Leib fressen mit grausen Zähnen, daß wir entsühnt würden - unsere Schuld, unsere Schuld an ihnen." (Ferl 1)

Das beschränkte Leben der Endzeit wird als Isolationshaft empfunden:

Fäuste schließen mich ein, / [...] ich stehe / selbstlos angedrängt und verzweifelt [...] Dunkler Kerker [...] (Tagger 4)

[...] Sträflinge [...] Sie schleppen ihre Zellen mit in stumpfen Augen [...] (Toller 3)

Kerker-Gemäuer deine Stirne, o Mensch!? (Becher 20)

Die Würgerin Angst wird durch verschlossene Keller streichen [...] Wir [...] sind in tausend Gräbern schon begraben [...] (Gathmann 1)

In Bildern von Straßenschluchten fließen die Vorstellungen der Begrenzung und der Entgrenzung zusammen, und beide Zustände bedrängen den Menschen:

Verflucht sei der Straßen einförmige Strenge, / Die strecken sich grinsend in endlose Länge. (Becher 3)

Die Menschen gehen fremd durch tiefe Gassen, / Gestürzt in Schluchten weher Einsamkeit [...] (Roth 3)

Straßen des Sommers Schwerter blitzende Schneiden / übers Geklüfte rasender Höllen gespannt! / Half mir ein gütiger Geist nie, euch heil zu beschreiten! (Becher 26)

Wehend zog ich heute schon durch einen bitterlichen Flur, / Durch Kelleratem [...] und in Gassen [...] und war [...] gräßlich im Nie-Mehr. [...] Erde stürzt [...] Die Gassen enden. / Und die zeitgeschminkten Angesichte / Starren nur gassenewig aus den blinden Fenstern! (Rheinhardt 4)

Die wüsten Straßen fließen lichterloh / Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh. (Lichtenstein 11)

Dabei sind Straßen meist als vorgegebene Pfade des Schicksals zu verstehen, die in den apokalyptischen Texten immer in den Untergang führen:

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung. (Trakl 6)

[...] Millionen Soldaten [...] Weit hinter den Gräben rattern Kolonnen auf Straßen, / Die wie schmale Brücken im endlosen Elend stehn. (Hartmann 2)

Versunkene Rufe ersticken am Ende / Verengender Wasserstraßen. (Henkl 2)

In langer Straßen Schluchten weinen Abendröten. (Becher 4)

Die ganze Welt ist nur ein enger, nachtumschierter Minengang [...] (Stadler 1)

Kontrastiv zum beengenden Raum werden **Motive unbegrenzter Weite** eingesetzt, die in den apokalyptischen Texten ein Verlorensein in Unüberschaubarkeit ausdrücken. Manchmal wird die realiter begrenzte Stadt mit endloser Weite assoziiert, dann finden sich Bilder, wie das der bebenden Häuser, die aus der Ebene geflüchtet sind, "weit, wo sie am glühenden Horizont durcheinanderstürzen" (Oehring 1). Die gestörte Selektion der Außenreize drückt sich in Johannes R. Bechers "Der Idiot" in Bildern der unkonturierbaren Ferne in der eigentlich begrenzten Stadt aus: "Er schwirrte nächtens durch der großen Städte Flucht. [...] Staubwirbel bliesen ihn durch grüner Abendhimmel flaches Meer. [...] Und seine Straße warf sich steil empor und schraubte / Sich hoch hinaus bis an vergilbten Mondes Zackenrand" (Becher 14). Die Verlorenheit in der Stadt wird in dem Bild ausgedrückt: "Die Straße dehnt sich lang in rote Ferne" (Lotz 3). In der "Stadt der Qual" schweben "Die Weißen Betten [...] durch der Zimmer Decken / Und gondeln, Schiffe, durch die Lüfte mit Gebraus. [...] Straßen steigen finster in die Welt hinaus" (Becher 23). Der Typus des grenzenlosen, offenen, weiten Raumes ist ein typisches Element der Metaphorik Georg Heyms.²⁴⁶ Er verbindet auch das Bild der Stadt mit diesem Raumtypus: "Die Schiffer aber fahren trüb im Ungewissen, [...] Durch leerer Brücken trüben Schall, und Städte / Die hohl wie Gräber auseinanderfallen, / Und weite Öden, winterlich verwehte" (Heym 15).

Manchmal werden Bilder von entgrenztem Raum auch ohne Bezug zum Stadtmotiv verarbeitet. Dann ist "Der Horizont gedunsen-vag; [...] Endlos. Wüste" (Becher 24). Der Abend "überschwemmt das Land, / Und grenzenlos die ferne Weite brennt" (Heym 4). "Die Weite weint von Nebel blind" (Angel 1). Heimatlosigkeit spiegeln in "Abendland" "weithin dämmernde Ströme" (Trakl 1). Der Untergang in einen endlosen Schlaf wird von einem letzten Licht begleitet, "ein

²⁴⁶ Heyms Tendenz zur Gestaltung des weiten und leeren Raumes ist dargestellt bei Schneider: Zerbrochene Formen, S. 89-108; Ziegler: Form und Subjektivität, S. 94-103.

rotes Mal / am schwarzen Leib der Nacht, wo bodenlos / die Tiefe sinkt" (Heym 12). Dem Subjekt ist jede Orientierungsmöglichkeit genommen in einer Umgebung, die auch durch akustische Phänomene als weit und offen gekennzeichnet ist: "In allen Lüften hallt es wie Geschrei" (van Hoddis 7), und es klagt die "dunkle Stimme / Über dem Meer" (Trakl 9).

Mit Bildern des entgrenzten Raumes werden in der expressionistischen Lyrik negative Gefühlslagen wie mangelnde Geborgenheit, Orientierungslosigkeit, Einsamkeit und Angst konnotiert,²⁴⁷ so daß die unendliche Weite als Symbol für Leere und Verlorenheit gewertet werden muß, für den Untergang der sinnvollen menschlichen Existenz. Bei dem großen Einfluß, den Nietzsche auf die Expressionisten ausübte, sollte auch sein Aphorismus "Der tolle Mensch"²⁴⁸ als Hintergrund für die Problematik der Uferlosigkeit berücksichtigt werden. Die Metaphorik der Orientierungslosigkeit im unendlich weiten Raum ist ein markantes Charakteristikum dieses Textes und zeigt, daß hinter der entsprechenden sprachlichen Gestaltung letztlich ein Metaphysikverlust steht, die "transzendente Obdachlosigkeit"²⁴⁹.

Ähnlich wie in den biblischen Apokalypsen kann der Raum verlorengehen, indem er sich zersetzt. Damit stehen die Expressionisten in der Tradition der Apokalypseauslegung, in der die allgemeine Entstrukturierung des Raums als das Ende aller Dinge gilt. Eine **Auflösung des Raums** suggerieren folgende Motive:

[...] es krankt der Raum. (Hardekopf 1)

Himmel zerbirst an vergehenden Hügeln. (Wied 1)

Stätte schwindende! (Becher 26)

Soll nun die Welt wie ein Ballon zerplatzen? (Goll 3)

Die ganze Welt, dem Bindenden entflohn, / Zerfiel [...] (Steinberg 1)

Die Erde kam, ein grauer Strom, geflossen. / Kein Damm, der ihre Flut zusammenhält [...] (Weissmann 1)

Der Süden wird verbluten in der Sonne Stunden. (Becher 4)

"Verblaßte Länder" prägen die apokalyptische "Zeit" des Subjekts (Klemm 7). "[...] rauchend und röchelnd sinkt goldenes Land" (Heynicke 4). Und "die verlöschten Lande / Stehn vor den Sternen arm in wilder Schande" (Wolfenstein 6). "Europa" erscheint als "bröckelnder Torso", dessen Verfall als "Rumpf der Welt" den Weltuntergang auslöst (Goll 7).

²⁴⁷ Vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 53.

²⁴⁸ Nietzsche: Der tolle Mensch. - In: KGW V,2, S. 158-160.

²⁴⁹ Lukács: Theorie des Romans, S. 35.

Ähnlich wie der die Stadt Babylon symbolisierende Mühlstein in der Offenbarung des Johannes im Meer versenkt wird,²⁵⁰ führen die modernen Apokalypsen die Auflösung des Raums auch an begrenzten räumlichen Bezirken vor. "Ein schwarzer See sinkt in sein Grab" (Hardekopf 1) oder "Der Garten erlischt im dunklen Wind" (Lichtenstein 13) heißt es dann. Bei der Popularität des Großstadtmotivs im Expressionismus wundert es nicht, daß immer wieder Städte, deren Konturen zerfallen, die Auflösung der Welt symbolisieren:

Staub / Ich sehe eine Stadt, ganz weiß, ganz verblichen, / wie wenn die Ziegel trübere Luft, die Kanten Spinnweb seien. [...] Die schleichenden Straßen stürzen in laues Pulver zusammen / und lassen im lautlosen Anfall sich heben, vermengen, verfeigen. [...] Vom Turme stürzte die Heerschar der steinernen Männer, wie mühlsteinzermahlen. (Loerke 5)

Städte sinken in den Staub [...] (Schreyer 1)

Die Stadt ist in die ebene Nacht verzischt, / Die alle Schärpen wie der Schnee verwischt [...] (Wolfenstein 4)

Steinstarrer Traum der Städte höhnte aus. (Anonymus 1)

Städte / Die hohl wie Gräber auseinanderfallen [...] (Heym 15)

Dabei können ebensogut einzelne Details die Auflösung der Stadt und damit die des Raums verkörpern:

Die fernen Wege werden ungenau, / Und Straßen fassen mich mit weichen Armen [...] (Wegner 2)

Schlaf-schlaffe Stadt / Alle Straßen stürzen verwaist [...] (Zech 12)

Schon wollen die müden Häuser in Staub zerfallen [...] im roten Abend verrauchen die langen Straßen [...] (Goetz 1)

In kühlen Zimmern ohne Sinn / Modert Gerät [...] (Trakl 26)

[...] Wände zerschmelzen [...] (Tagger 4)

Das Hospiz / bröckelt. (Klabund 1)

Tonlos zerfielen / Wände, Dächer, Dielen / In faules Dunkel. (Steinberg 1)

Fabrik und Werkstatt waren zu Asche zerfallen. (Goll 5)

[...] der Dom [...] merkt es, daß ihn Gott verlassen / Schon fühlt er sich erblinden und erblassen [...] Und welk und grau / Erlöschen hängt in zähe Nacht der Bau. (Roth 1)

Der Untergang der menschlichen Zivilisation als Kriegsfolge erscheint in "Der Krieg I" besonders grauenvoll, da er als aktive Selbstvernichtung geschildert wird: "Eine große Stadt versank in gelbem Rauch, / Warf sich lautlos in das Abgrunds

²⁵⁰ Vgl. Off. 18,21.

Bauch" (Heym 5). Das Bild des versinkenden Babylon verarbeitet Karl Kraus in seiner Parodie, in der "Capri, hastenichgesehn, ins Meer" versinkt (Kraus 1). Eine phantastische Metapher liefert dagegen Gottfried Benn: "Noch Weg kausalt sich höckrig durch die Häuser / des immanenten Packs, / mit Fratzen / des Raums bestanden, drohend / Unendlichkeit", während Erlösung im "Morgenlicht / entraumter Räume" liegt (Benn 1). In diesem Gedicht wird versucht, das Verlorensein des erkenntnisüberfluteten modernen Menschen sowie ausnahmsweise auch die Hoffnung auf einen neuen Äon über eine abstrakte Metaphorik von Raum und Zeit zu erfassen.

5.9.2. Zeiterfahrung

Einigen expressionistischen Apokalyptikern gilt zwar die Maxime "Die Zeit war neu [...] die neue Zeit ist da" (Rubiner 6), aber die meisten der expressionistischen Untergangsgedichte, welche eine Veränderung der Zeit erwähnen, spiegeln eine weniger positive Einstellung dazu. Sie konstatieren entweder eine erstarrte Zeit, um die qualvolle Existenz des Menschen in permanenter Negativität fixiert zu zeigen; dann gehören sie in die Reihe der Apokalypseinterpretationen, welche in der Tradition Kants die ursprünglich positive Verheißung der Offenbarung, daß "keine Zeit mehr sein"²⁵¹ werde, als Ankündigung einer Erstarrung der Zeit, der Natur und des Denkens interpretieren.²⁵² Oder sie schildern eine Auflösung der Zeit, um das absolute Ende zu beschreiben. Beide Varianten, Erstarrung oder Auflösung der Zeit, wandeln also die ursprünglich positive Folge des Untergangs in ein negatives Merkmal des Weltendes um.

Eine **Erstarrung** der Zeit wird suggeriert, indem der Zeitablauf als stark verlangsamt oder sogar gestoppt beschrieben wird. Das Phänomen, daß der Fluß der Zeit unterbrochen ist, weckt das Gefühl, unentrinnbar in eine qualvolle Zeit verstrickt zu sein:

O meine Zeit! So namenlos zerrissen [...] (Klemm 7)

[...] die Turmuhr hat keine Eile / und tut wie weithergereist. (Zech 8)

Vielleicht, daß diese Stunde stille steht. (Trakl 2)

²⁵¹ Off. 10,6.

²⁵² Grundlegend für diese Exegeserichtung ist Kants Interpretation dieser Bibelstelle, "daß hinfort keine Veränderung sein soll" (Kant: Das Ende aller Dinge, S. 182). Eine gegen- teilige Auslegung, daß nämlich "nunmehr ein Zeitpunkt erreicht ist, in dem sich *alles* ändern wird", vertritt heute Drewermann (Drewermann: Wahrheit, S. 559, Anm. 60).

Nun alle Ströme gleicherweise münden / Ins Grau der träge
schleichenden Sekunden, [...] Und die vom Turme losgelösten Stunden
/ Der Ewigkeit gemeßnen Herzschlag künden [...] (Haas 2)

Heym, dessen Lyrik eine reiche Erstarrungsmetaphorik aufweist,²⁵³ beschreibt ein erstarrtes Jahr: "Das Jahr ist tot und leer von seinen Winden, / Das wie ein Mantel hängt voll Wassertriefen", "Die Bäume wechseln nicht die Zeiten" (Heym 7). In Steigerung dieses Bildes zeichnet er sogar eine "tote Ewigkeit", die wiederum Auswirkungen auf die Natur, respektive die Transzendenz hat, denn der "Himmel" ist "von dem Zug der Jahre schon versteinet" (Heym 4). Ähnlich klagt ein Subjekt bei Albert Ehrenstein: "So schneit auf mich die tote Zeit" (Ehrenstein 2). An anderer Stellen werden "die toten Tage" (Haas 2) erwartet, oder es wird konstatiert "Niemehr kommt Sommer", woraus folgt: "Im Schrei / Erdrosselt / Die Zeit" (Gumpert 2). Eine neue Heilszeit erwarten die modernen Apokalypsen selten, "Der ewige Tag wird eingescharrt" (Sonnenschein 2).

Während die Offenbarung die positiven Qualitäten des Himmlischen Jerusalems in dem Bild erfaßt, daß "die Stadt nicht der Sonne noch des Mondes" bedarf, weil sie von Gottes Licht erfüllt ist (Off. 21,23), lautet eine negative Konsequenz der expressionistischen Apokalypse: "Tag und Abend fallen aus" (Ehrenstein 11). Gleichmaßen wird die belastende Ruhelosigkeit in den Städten mit dem fehlenden Wechsel von Tages- und Nachtzeit beklagt: "Schneeflocken fallen. Meine Nächte sind / Sehr laut geworden, und zu starr ihr Leuchten" (van Hoddis 6). Bezeichnenderweise ist es meist die semantisch negativ besetzte Nacht, in der die Zeit stehenbleibt: "Die Turmuhr hat keine Eile, / das Dunkel hat sie vereist" (Zech 12). Während Johannes versprach, "es wird keine Nacht mehr geben" (Off. 22,5), bleiben im expressionistischen Gedicht nur noch "Nächte, ohne Leuchte, ohne Stunden" (Heym 8). Diesen Zustand, "Verzweifelt" in ewiger Nacht gefangen zu sein, überträgt August Stramm gemäß der Wortkunsttheorie in das abstrakte Bild: "Nacht grant Glas / Die Zeiten stehn / Ich Steine" und überträgt diese Erstarrung auch auf ein Gegenüber: "Ich / Steine / Weit / Glast / Du!" (Stramm 4).

Kurt Mautz betonte den genetischen Zusammenhang des Motivs der erstarrten Zeit bei Georg Heym "mit den Motiven der Entseelung, der erstarrten Objektivität und der Toten"²⁵⁴, was ähnlich auch für die anderen Expressionisten gilt. Das Bild der erstarrten Zeit kann, auf den Menschen übertragen, den Zustand absoluter Langeweile und Stagnation im Leben eines Individuums symbolisieren

²⁵³ Schon Metzner betonte, daß die Erstarrungs- und Vereisungsmetaphorik charakteristisch für Heyms gesamte lyrische Produktion sei. Vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 53.

²⁵⁴ Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 224.

oder auch grauenvoller Kündler des geschichtlichen Zeitstillstandes, des absoluten Weltendes sein.

Um das Ende der Zeit auszudrücken, kann ebensogut ihre **Auflösung** beschrieben werden:

Irre und Kranke nur, flüchtend aus berstender Zeit. (Angel 2)

Der Dom der Zeit zerbarst [...] (Keller 1)

Zeiten stürzen um der Engel Staunen. (Baudisch 1)

Die Zeit erblasst [...] (Hardekopf 1)

Die Zeiten sind gesunken [...] (Gumpert 6)

Zeit ist gerichtet! / Verscharrt im Fall mit sich, was sie vernichtet!
(Anonymus 1)

Der Tote [...] hört [...] die Zeit durch Staub und Asche gehn, / [...] das
Jahr verwehn. [...] Im Stundenglas starb müd der Stundensand.
(Schnack 1)

[...] und eine Kuckucksuhr schmolz im Dezember. (Haringer 1)

Die Tage sterben weg, die weißen Greise. (Boldt 9)

Tage zertrümmert [...] (Becher 26)

[...] kleine Tage / Sind viel verstreut wie Hütten in den Winter.
(Heym 8)

Wien - [...] Dein Tag verkohlt. (Ehrenstein 21)

Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild, / Das langsam
hinsinkt am Hügel. [...] In feuchter Luft schwankt blühendes
Apfelgezweig, / Löst silbern sich Verschlungenes, / Hinsterbend aus
nächtigen Augen [...] (Trakl 21)

Ich bin ein Zeitblock, / Der bröckelt ab und fällt zurück ins Meer.
(Ehrenstein 16)

Die Auflösung der Zeit kann überdies mit der des Raumes zu einem Motiv verbunden werden: "Stürze Welt hinab ins Chaos, / Nebelwand und Wolkenflaus; / Tief zerschellen Raum und Zeit" (Wied 1). Diesen Zustand kann man ebenso aus der abstrakten Metapher "Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht" (Trakl 1) herauslesen. Indem Zeit und Raum aufgehoben werden, geht in den expressionistischen Apokalypsen alles für den Menschen Denkbare unwiderruflich verloren.

5.9.3. Erstarrung und Auflösung

Das apokalyptische Motiv der erstarrten Zeit ist nur eine Variante innerhalb einer ausgeprägten **Erstarrungsmetaphorik**²⁵⁵, die die gesamte expressionistische Literatur durchzieht. So konstatieren auch die meisten der expressionistischen Untergangsgedichte, ergänzend zum Motiv der stillstehenden Zeit, in Zeitlosigkeit erstarrte Menschen und eine bewegungslose Natur, oder sie lassen Objekte, die sonst mit bedrohlich wirkendem Eigenleben ausgestattet werden, der allgemeinen Erstarrung anheimfallen.

Diese ungewöhnliche Ausweitung der Erstarrungsmetaphorik verdankt sich in erster Linie dem Vitalismus der Expressionisten, der - in Rückgriff auf die Lebensphilosophie Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons sowie auf die vitalistischen Komponenten des Futurismus - dem Schlüsselbegriff des Lebens das konträre Motiv der Erstarrung entgegensetzte.²⁵⁶ Dieses keineswegs nur für die apokalyptischen Texte bedeutende Motiv verkörpert das "Unbehagen an einer Kultur, der man aufgrund ihrer zunehmenden Tendenz zur Verwissenschaftlichung, Rationalisierung, Mechanisierung, Spezialisierung und Konventionalisierung vorwarf, den vitalen Kräften und Bedürfnissen des Individuums keine Entfaltung mehr zu gewährleisten."²⁵⁷ So geriet das Erstarrungsmotiv den literarischen Intellektuellen der zehner Jahre zum Symbol für die alte, dem Untergang geweihte Welt der wilhelminischen Gesellschaft, die wegen ihres starren Eingeschnürtseins in überholten sozialen und kulturellen Traditionen abgelehnt wurde. Deutliche Spuren solcher vitalistischen Auffassungen trägt vor allem die Lyrik Georg Heyms.²⁵⁸

Die Vorliebe der Expressionisten für Metaphern der Erstarrung ist jedoch nicht einzig auf diese lebensphilosophischen Strömungen zurückzuführen. Ebenso spielte die ambivalente Haltung, die man dem technischen Fortschritt und der Wissenschaft entgegenbrachte, für die Ausweitung dieses Motivkomplexes eine wichtige Rolle. Denn man konstatierte keineswegs nur aus einer skeptischen Fort-

²⁵⁵ Vgl. dazu Rothe: Expressionismus, S. 126-129.

²⁵⁶ Vgl. Martens: Vitalismus und Expressionismus; Thomas Anz und Michael Stark: Erstarrung und Vitalität. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 195-198.

²⁵⁷ Ebd. S. 196.

²⁵⁸ Die hier auffällig häufig gebrauchte Erstarrungsmetaphorik läßt sich auf Heyms Teilnahme an der literarischen Vereinigung des "Neuen Club" zurückführen, wo der junge Dichter von den Forderungen Erwin Loewensons nach "Steigerung der Lebensintensität" gegen die Dekadenz als "Kultur-Krankheit" seiner Zeit stark beeinflußt wurde. (Erwin Loewenson: Die Décadence der Zeit und der Aufruf des Neuen Club. [Auszug aus dem Einführungsvortrag am 1. öffentlichen Abend des >>Neuen Club<< (8. Nov. 1909)]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 198-203; hier S. 200.) Vgl. auch Thomas Anz und Michael Stark: Erstarrung und Vitalität. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 195-198; hier S. 196.

schrittsangst heraus einen zu der gesellschaftlich-ökonomischen Entwicklung parallel einsetzenden Prozeß der Vereisung, Entfremdung und Erstarrung, der sich dann in der Dichtung und in der bildenden Kunst in einer endzeitlichen Stimmung niederschlug.²⁵⁹ Konträr zu diesem Phänomen griff überdies eine allgemeine Katastrophenangst um sich, die sich gerade auf die fortschrittlichen naturwissenschaftlichen Theorien und Entdeckungen stützte. So waren Weltvereisungslehren wie Hörbigers Welteislehre und die Welteistheorie Buffons populär.²⁶⁰ Diese Theorien beziehen sich auf die Thermodynamik, deren zweiter Hauptsatz besagt, "daß jedes Energiegefälle zum Ausgleich, zur 'Entropie' sich entwickelt. Bezogen auf das Universum bedeutet das, daß am Ende aller Tage das All den 'Kältetod' stirbt".²⁶¹ Naturwissenschaftliche Szenarien eines kosmischen Weltendes wirkten also zu Beginn unseres Jahrhunderts auf das apokalyptische Denken zurück und stellten neue apokalyptische Motive bereit.²⁶²

Außerdem haben die Wintermotive, die den Kältetod als Katastrophenchiffre suggerieren, ein biblisches Vorbild in der apokalyptischen Endzeitrede Jesu, die als mögliche Verschärfung der Drangsal androht, daß diese im Winter stattfinden könnte.²⁶³ Und zusätzlich mag die Vorstellung des Fimbulwinters aus der nordischen Eschatologie dazu beigetragen haben, daß die Metaphorik des Erfrierens und Erstarrens von den Expressionisten zu einer dominanten apokalyptischen Motivgruppe gemacht wurde.²⁶⁴

Um den Erstarrungseffekt zu erzielen, wird in den expressionistischen Untergangsgedichten in erster Linie mit dem Temperaturphänomen des Erfrierens, respektive des Vereisens, gearbeitet; die betroffenen Lebewesen, Landschaften, Gegenstände oder abstrakte Bereiche können aber auch in beliebiger Mischung stocken, stauen, verdorren oder anderweitig erstarren. Weit verbreitet gilt es im Expressionismus als Anzeichen des Weltuntergangs, "Daß stockt, was doch vergeht" (Rheinhardt 4) oder daß "Die Trägheit [...] an die Ufer" schlägt (Rubiner 2).

Die allgemeine Erstarrung erfaßt synekdochisch das menschliche Antlitz oder auch die gesamte Gestalt des **Menschen** und seine Fähigkeiten:

Erkenntnis ist ein Wald von Schnee um meine Stirn. / Ich stehe still.
Tatkraft zerbricht unter der Last. [...] Ängste mich nach einem Sinn, /

²⁵⁹ Vgl. Gassen: Die apokalyptische Landschaft, S. 197.

²⁶⁰ Zu diesen Weltvereisungslehren und ihrer Rezeption vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 59, 76, 154-158; Müller: Elektrische Ekstasen, S. 156f., 158.

²⁶¹ Eibl: Expressionismus, S. 433. Zum Begriff der Entropie und seiner Übertragung auf das Universum vgl. auch Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 159.

²⁶² Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 208-210.

²⁶³ Vgl. Mat. 8,12; 24,20 und synoptische Parallelen.

²⁶⁴ Metzner bewertet die "Vereisung der Welt" sogar als "die wichtigste zu literarischer Gestaltung gelangte Form der Apokalypse." (Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 154.)

der leuchtend leitet durch den endlos aufgetürmten Wald von Schnee.
(Herrmann-Neisse 1)

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall [...] Nachts fand ich mich [...]
Starrend von Unrat und Staub der Sterne. (Trakl 16)

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein [...] (Trakl 19)

Blaue Tauben / Trinken nachts den eisigen Schweiß, / Der von Elis'
kristallener Stirne rinnt. (Trakl 3)

[...] sein schneeiges Antlitz [...] (Trakl 21)

[...] Wie jedes Antlitz Falten hat, / Erstarrtes Nein in seinen Mienen [...]
(Viertel 1)

O, die bittere Stunde des Untergangs / Da wir ein steinernes Antlitz in
schwarzen Wassern beschaun. (Trakl 12)

[...] aus blinden Quellen schaut still unser weißes Gesicht. [...] In
eisigem Glanze finden wir spät uns wieder / und reichen uns die greise
Kinderhand. (Goetz 1)

Angesichts der als erdrückend empfundenen dunklen Nacht verharret das Subjekt "wie eine regungslose / Urversteinerung" (Kölwel 3). "Ein Mann ist gemauert / In Wolke, Wind und Schnee" (Kasack 2). Vom Sturm gequält werden "erstarrende Matrosen" mit "steifen Lider[n]" (Otten 6). Immer "wieder fällt" der Soldat "in die alte Starre / und stiert vor sich" (Kanehl 2). Die "Kindlein" sind "blau von Frost und nachtverwaist" (Otten 2). Ein Subjekt beschreibt seine eigene Lähmung: "Ich [...] wollte auf, mich wehren, mich gewinnen, wahren ... / Doch sank ich hin, gespenstisch / Gelähmt in träge pochende Verzweiflung" (Werfel 7). "Weh fühle ich, wie ich im Schnee / untergeh'" (Ehrenstein 1). In der Einsamkeit und dem Unvermögen, mit der nachts vor ihm gehenden Person zu kommunizieren, klagt ein lyrisches Ich: "Ich ahne, was Dein Mund jetzt spricht. [...] Ich bin wie Stein und hör' es nicht, / Ich bin wie Glas und fühl' es nicht / Und finde keinen Weg zu Dir" (Roth 4).

Nicht nur die Vernichtung einer individuellen Existenz, sondern der Tod der gesamten Menschheit erscheint in Bildern des Erfrierens und der Erstarrung: "Des Menschen goldnes Bildnis / Verschlänge die eisige Woge / Der Ewigkeit" (Trakl 9). Subjekte klagen: "wir erfrieren an der Einsamkeit / Und klein an Gottes Saume wir erzittern" (Weber 1). "Wie der Erde Glut / Erfriert im Innern - kalt wird unser Blut!" (Wolfenstein 6). Die von der Stadt und den Massenmedien ausgehende Faszination wird als gefährlich ausgegeben, wenn es heißt, "Die Menge staut vor der Plakate Köder" (Becher 9). Und schließlich wird der ersehnte Tod mit der Begründung verweigert: "Ihr seid nur Steine." (Otten 2) Ein Subjekt fragt die "Menschheit": "Fraß in dein Lebensmark ein Frost sich ein, / Daß du zerfälltst in wirre Völkerschaften?" Schließlich herrscht angesichts des "Untergang[s]" Erstarrung: "Und wie versteinert starrst du - Menschheit - drein, / Gleich einer Larve,

draus der Geist entwichen" (Lachmann 1); und kurz vor der Ankunft der "Neue[n] Stadt" heißt es: "Wir stehen noch in steinerner Verkleidung" (Wolfenstein 4).

Überhaupt wird ein großer Teil der Todesthematik mit Hilfe der Erstar-
rungsmetaphorik gestaltet. Die "Verwesung" erfaßt den "marmorn=abgekühlten
Leib" (Becker 3). Für eine Verbrüderung unter den feindlichen Soldaten ist es
beim Sterben zu spät; dieser Versuch erstirbt zur "Gebärde, leichenstarr"
(Toller 2). Der personifizierte Tod wendet sich "Ein paar Geköpfte[n]" zu, "die
vom kalten Stein / Im Dunkel er aus ihren Ketten las. / Den Kopf im Arm. Im Eis
den Morgenschein, Das ihren Hals befror mit rotem Glas"; schließlich ruhen sie
"Die Lider übereist, das Ohr verstopft / Vom Staub der Jahre" ihre "tote Ewigkeit"
(Heym 4). Kriegsleichen haben "Verglaste Augen, blutgeronnen" (Toller 2). Die
Augen der Gestorbenen "sind wie Glas zerbrochen" (Heym 7). Auch menschliche
Äußerungen können synekdochisch tödliche Erstarrung erleiden: "Im kühlen
Winde friert noch das Gewimmer / Von Sterbenden" (Heym 11). Eine interessante
Ambiguität verleiht Oskar Kanehl dem Motiv der erstarrenden Toten, indem er die
Senzenz "Ein Atem stockt. -" als trennende Zeile zwischen die Beschreibung Ster-
bender und das Bild von "Tränen und Siegjubel" setzt, so daß nicht zu entscheiden
ist, ob hiermit im Sinne der negativen Apokalyptik eine irreversible endzeitliche
Erstarrung in Tod ohne Auferstehung gemeint ist, oder ob damit erwartungsvolles
Luftanhalten vor dem zu bejubelnden neuen Äon assoziiert werden soll (Kanehl 3).

Insbesondere die Gefühlswelt wird in vielen apokalyptischen Gedichten als
völlig degeneriert, abgestumpft und erstarrt geschildert: "Kein Schrei nach Erlö-
sung bricht auf - / Kein Ruf nach Versöhnung hebt an - : Kalt bleibt die Gebärde";
statt dessen herrscht "frostige Trauer". So wird auch der Hoffnungsträger, der
"Knabe", der "die blaue Blume" findet, vernichtet, "Daß sein schmerzlicher Mund /
Erstarrt in Grauen", und "die kalte Welle" löscht den "Glanz" eines "Mädchen[s]"
mit "brennende[m] Herz[en]" aus (Kasack 2). Erstarrte menschliche Gefühle
drücken sich in unterschiedlichen Bildern aus:

Gesichter, auf denen Lächeln und Lüge / Wie fallendes Wasser im Frost
erstarrt [...] (Wegner 5)

Ein kleines Lachen durch die Stille friert [...] (Werfel 11)

Ein Herz / Erstarrt in schneeiger Stille. (Trakl 26)

Das wilde Herz ward weiß am Wald [...] O Herz / Hinüberschimmernd
in schneeige Kühle. (Trakl 8)

Das Herz ist lange alt und bitterkalt und Stein. (Schnack 1)

Verzweiflung [...] Ich lebe einsam, verdorrt. (Ehrenstein 20)

Nicht fühl' ich, was Fahldämmerung benachtet [...] (Ehrenstein 11)

Manche Gedichte machen explizit die drastischen Veränderung der modernen Lebenswelt für die Erstarrung der menschlichen Psyche verantwortlich. Alfred Lichtenstein erzielt in "Punkt" den Eindruck einer geistigen Subjekt-Auflösung, indem er die Wirkung einer übermächtigen Flut an Wahrnehmungseindrücken mit den Worten beschreibt: "Das Blut erfriert. / Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein" (Lichtenstein 11). Ähnlich wird der "Idiot" überwältigt von den Eindrücken der nächtlichen Stadt, und "Säule ward sein Schrei!" (Becher 14). "Ganz gefangen / Starrt mein Gesicht" (Gumpert 2), beschreibt ein Subjekt seine von ihm nicht mehr bewußt zu steuernde Reaktion. In der Ohnmacht gegenüber der Eigendynamik der technisierten Umwelt macht sich eine "Beklemmung" im Blut breit (Stadler 1). Oder es herrscht schließlich "Windesstille der Seele" (Trakl 21). Denselben Effekt bringt in Zechs Gedichten die unmenschliche moderne Arbeitswelt hervor, die dafür verantwortlich ist, "daß Augen wie geschliffene Gläser stehn / und scharf, gespannt nach innen sehn" (Zech 4), und daß die "Sortiermädchen" ein "verknöcherte[s] Gesicht" haben (Zech 10). "Der Hauer" arbeitet rein mechanisch, wie eine Maschine, "und stockt nur" bei äußerster Bedrohung. Die Entfremdung durch die harte Arbeit in der aufblühenden Industrie verändert die Menschen in den Untergangsgedichten zu gespenstisch lebenden Toten. In der "Fabrikstraße" heißt es: "Streift ein Mensch dich, trifft sein Blick dich kalt / bis ins Mark [...] noch sein kurzes Atmen wolkt geballt", diese Erfahrung "klemmt so in Eis das Denken" (Zech 3).

Während das kristallgleiche, gläserne Meer²⁶⁵ in der Offenbarung des Johannes als positiv besetztes Bild erscheint, bei dem der Akzent auf den Assoziationen der Helligkeit sowie Reinheit und nicht auf der Erstarrung liegt, erstarrt die **Natur** in den expressionistischen Apokalypsen in negativer Bedeutung zur Leblosigkeit. Dadurch erinnert sie eher an den Himmel, der laut Johannes am Ende aller Tage verschlossen werden solle, "damit kein Regen falle"²⁶⁶. Nun fungiert die Natur als Landschaft in der Dichtung wie in der Malerei des 20. Jahrhunderts als "eine Art Spiegel, in dem die vielfältigen subjektiven Facetten des Ichs erscheinen."²⁶⁷ Mit der erstarrten und mortifizierten Natur wird nicht nur deren Entfernung von ihrem göttlichen Ursprung, sondern auch die Erstarrung und Entseelung des Menschenlebens und damit sein Untergang ausgedrückt. "Sie wird zum Symptom und Symbol einer entseelten, von lebensfeindlichen Normen beherrschten Gesellschaft."²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Off. 4,6; 15,2.

²⁶⁶ Off. 11,6.

²⁶⁷ Gassen: Die apokalyptische Landschaft, S. 197.

²⁶⁸ Huber: Mythos und Grotteske, S. 223. Vgl. auch Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 233.

Vielfach wird die Erstarrung der Natur durch die Vorstellung von Kälte assoziiert. Beim Beginn der Apokalypse "Quillt Eiseskälte, sticht Nadelstich" (Otten 4); und "Die Nacht ist kalt", wenn Gott stirbt und damit den allumfassenden Weltuntergang auslöst (Barthel 1). Diese Kälte läßt zwar auch Mensch und Tier erstarren:

In den Kniekehlen will uns die Kälte verankern [...] (Vagts 1)

Wir zittern und frieren / In Domen und modrigen Schauerrevieren...
(Becher 3)

Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh [...]
(Trakl 11)

Die Tiere schreien in dem kalten Neste. (Heym 15)

Doch häufiger wird eine von der Kälte vereiste Landschaft beschrieben:

[...] weite Öden, winterlich verwehte. [...] Und an dem Weg die kleinen
Gottesbilder / Sind einsam in der winterlichen Erde. (Heym 15)

[...] das Herz des Herrn schläft lahm, / er liebt die Welt nicht mehr: / die
Erde ist erfroren. (Ehrenstein 5)

Die Wege sind verschneit, vereist. (Barthel 1)

Alle Wege sind / Vom Schnee verweht, / Nur ein Blinder geht /
Frostzitternd im Wind. (Mayer 2)

Leitmotivisch erscheint das Motiv der erfrorenen Erde in Schürers Gedicht "Nacht im Februar 1917". Hier wird "unsre Erde" als "das weiße Schneeland, das um Sonne trauert" bezeichnet: "Gespenstisch froh das kalte Dämmern auf dem Leichnam, den ich mit grauem Schauder überritt. [...] Und harter Mondschein starrte alle Brunnen Blutes, / und froh gespenstisch auf der Leiche Welt, / in die mein Pferd die scharfen Hufe bohrte" (Schürer 1).

Vereisung ist nicht das einzige Mittel, um die Natur erstarren zu lassen. Die Pflanzen können ebenso gut zur Bewegungslosigkeit vertrocknen. So prägen häufig verdorrte, erstarrte Bäume das Panorama des Untergangs:

Und plötzlich darret trocken das Geäste. (Heym 15)

Die Bäume wechseln nicht die Zeiten / Und bleiben ewig tot in ihrem
Ende. (Heym 7)

Die Schatten der Fäulnis in kahlem Geäst [...] (Trakl 4)

[...] folgt / Der Heimatlose [...] Kahlen Bäumen am Hügel. (Trakl 1)

Abendwolken / In der Ruh verdorrter Platanen. (Trakl 26)

Drei Bäume, schwarzgefrorne Flammen, drohn / am Ende aller Erde.
(Lichtenstein 18)

Hastig vorbei / gleiten, wie tanzender Leichenzug, schwarzgerippige
Bäume. (Kanehl 1)

Die derart erstarrte Natur kann jegliche negative Gefühlslage oder Bedrohungssituation symbolisieren. Beispielsweise kann mit dem Motiv die grenzenlose Einsamkeit des Individuums inmitten des als alptraumartig empfundenen Stadtgewimmels verdeutlicht werden: "An allen Bäumen sitzt erstarrtes Laub [...] Du gehst bestürzt, so einsam wie in Wüsten" (van Hoddis 1). Wilhelm Klemm überträgt das Motiv vertrocknender Pflanzen auf Kriegsgerät und umschreibt den tatsächlichen Untergang zahlloser Menschen mit den Worten: "Die Gräser erstarren zu grünem Metall" (Klemm 3).

Zeichen der sterbenden Welt sind außerdem Metaphern des Wassers, das kaum noch oder gar nicht mehr fließt. Nicht nur der totgeweihte "weiße" (Trakl 24) oder "frierende [...] Weiher" (Trakl 19) kündigt vom Untergang der Menschheit:

Der tote Fluß stockt unter totem Dunst. (Werfel 11)

Und wie ein Tau / aus Teer liegt auf dem Schnee ein toter Fluß.
(Lichtenstein 18)

Rote Mühlen stehen an verschneitem Ufer: / Grüne Wellen tragen Eis
statt gelbem Schaum. [...] Bloß für einen Augenblick erbraust der
Sturm. [...] Weiter schleicht der eisgefleckte Wasserwurm. (Däubler 2)

Wie totgeschlagen liegt / ein dunkler Teich. (Herrmann-Neisse 6)

Meer ist still. (Flesch-Brunningen 1)

Rings ist still ein Wellenland [...] (Gumpert 4)

Im Mondlicht erstarren die Fluten zu atmenden Hügeln [...] (Goetz 1)

Die Meere aber stocken. In den Wogen / Schiffe hängen modernd und
verdrossen, / Zerstreut, und keine Strömung wird gezogen [...]
(Heym 7)

Ein weiteres Symptom der untergehenden Welt ist der erstarrende oder der Erstarrung auslösende Himmel:

Schwarze Himmel von Metall [...] Im Gewölk erfriert ein Strahl [...]
(Trakl 28)

Der Himmel bäumt sich als Wand, an der unser Schrei zerschellt.
(Brügel 1)

[...] Himmel ... der wie alter grauer Stein / auf fernen Häusern steht.
(Lichtenstein 18)

Gehäusig und verdichtet fällt / der Himmel ständig und ein Stein / auf
diese unerschöpflich dunkle Nebelwelt. (Tagger 2)

[...] Himmel, der [...] von dem Zug der Jahre schon versteint. (Heym 4)

Und aller Himmel Höfe sind verschlossen. (Heym 7).

Ebenfalls vom Himmel droht "Der Mond, der alle Dinge überfriert / mit Fingern,
dran ein weißer Aussatz dorrt" (Zech 7) oder wird die endzeitliche Erde "rinnen-

den Lichts begossen" (Becher 23). Eine weitere Variante des erstarrten Himmels ist die "harte Luft, / in der ein Vogelfetzen einsam hängt" (Lichtenstein 18). Die gleiche Lebensfeindlichkeit der Luft drückt Heinrich Nowack in einem Oxymoron aus, indem er "die Luft, die wild in Kälte brennt", (Nowak 3) beschreibt. An anderer Stelle heißt es: "Alle Luft steht still" (Lacour-Torrip 1). Werfel weist mit der Zeile "Der Himmel staut sich ohne Stern und Gott" (Werfel 11) darauf hin, daß der erstarrte Himmel als Zeichen für Religionsverlust gewertet werden kann. Dies überrascht in einer Zeit, in der auch "Gott [...] verdorrt" (Huelsenbeck 2) ist, keineswegs. Unter dieser Prämisse ist auch die Mahnung "Grabt. Grabt. Da rings der Himmel nicht mehr dreht. / Es klafft die Nacht" (Guttman 1) zu verstehen sowie die verzweifelte Frage "Wer kann die Starre / Des Dunkels erlösen?" (Kasack 1).

Zur Verstärkung der des Erstarrungskomplexes kann zusätzlich die Akustik ersterben: "Stille starrt rings wie geschliffener Speer" (Fischer 1), und "Totenstille staut sich auf" nach dem endzeitlichen Erdbeben (Goll 4).

Ein Gedicht, das fast ausschließlich von Erstarrungsmetaphorik lebt, ist Theodor Taggers "Winter":

Steinen die Gefühle [...] unerwartet ein / und in der Menschen sich
schließenden Brust verglasen / die Weiher. Vor dem schon immermehr
dünnenden Sonnenschein / steht in geschichteten Scheiben die Luft
klirrend / und gefroren und das heiße Rasen / der Herzen hält
verwirrend. / Breitet das Eis sich hart und stumm [...], steifen die Gedanken
[...] Tiere in Käfigen [...] werden sprachlos und kalt. (Tagger 5)

Hier zeigt sich in verschiedenen Variationen, wie apokalyptischer Winter jegliches Leben erstarren läßt.

Die Vorstellung endzeitlicher Erstarrung kann auf das von den Menschen Geschaffene oder auf von ihm bewirkte Zustände und Ereignisse übertragen werden. Das **Menschenwerk** ist dann zum Stillstand verurteilt: "Die Städte starren taub, versteinen" (Otten 2), "statt der Eise frieren Mauern" (Wolfenstein 4). Zahlreiche Metaphern der Erstarrung verkörpern das entfremdete Leben, indem sie einzelne Stadt- und Technikrequisiten als Bildspender wählen:

Zertrümmerte Gerüste schleiert Winters Reife. (Becher 23)

Der Potsdamer Platz in ewigem Gebrüll / Vergletschert alle hallenden
Lawinen / Der Straßentrakte [...] (Boldt 8)

Die letzten Züge stocken in den Hallen. (Hasenclever 3)

Sirenen brüllen heiser Eiskristalle. (Haas 1)

Die Stadt streckt schwarzgefrorene Kanäle / Das kalte Spinnennetz des
Grauens aus. (Zech 11)

Ebenso kann Erstarrung Begleitumstand des Kriegseinbruchs sein,²⁶⁹ der für die Apokalypse schlechthin steht: "In den Abendlärm der Städte fällt es weit, / Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit, / Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis, es wird still" (Heym 5).²⁷⁰ Drohender Militärdienst löst bei Lichtenstein apokalyptische Erstarrung aus: "Die grelle Erde ist ein totes Karussell" (Lichtenstein 6).

Der Motivkomplex von Winter-, Kälte, Härte, Starrheit, Verhärtung und Erstarrung wird bis in die Gegenwartsliteratur hinein immer wieder so eng mit dem Thema 'Weltuntergang' verknüpft,²⁷¹ daß er als selbstverständliches Element der Apokalypse in unserem Bewußtsein verankert ist. Deshalb sollte ausdrücklich daran erinnert werden, daß es das Verdienst der Expressionisten ist, mit einer reichen Erstarrungsmetaphorik diese bedeutende Ausweitung des Motivrepertoires der Apokalypse geleistet und für spätere Rezeptionen verfügbar gemacht zu haben.

Kontrastiv zu den Motiven der Erstarrung werden **Motive der Auflösung** verwendet. Sie beschreiben, wie Lebewesen, Konkreta oder Abstrakta ihre Form und Substanz verlieren. Diese zersetzen sich, zergliedern sich in ihre Bestandteile, sie zerfließen oder zerschmelzen, werden unscharf und verschwimmen, sie versinken aus dem Wahrnehmungsbereich oder sterben langsam weg.

Immer wieder wird beschrieben, wie sich der **Mensch** der Endzeit in Nichts auflöst:

Der feiste Bürger schrumpft in sich zusammen. (Becher 11)

Geneigte verblichen [...] (Buschbeck 1)

Abschied von den Frauen [...] Bröckelt ihr an Toren: zu gebückt. (Becher 2)

Tausend Menschen, stillhockende Schnecken, waren zu Staub zerplatzt. (Rubiner 5)

Ein Leben ist wie tausende zerronnen, / Das einst in vieles Dasein sturmgeliebt verwehte ... (Weber 4)

Die Auflösung des Leibes wird in vielfältigen Variationen vorgeführt: "An schaurigen Riffen / Zerschellt der purpurne Leib" (Trakl 9). Das Subjekt "zerstäubt" durch "Fetzen zerschundener Flügel", die aus dem Himmel herabgeregnet kamen (Becher 1). Die apokalyptische "Stadt der Qual" rühmt sich: "Die irdische Kreatur / Zerstäubt in mir, wie Fliegenschwarm in Schwefel" (Becher 23). "Ich sah

²⁶⁹ Vgl. Huber: Mythos und Grotteske, S. 229.

²⁷⁰ In diesem Sinne ist der These zuzustimmen, daß es, überspitzt gesagt, in Heyms "Der Krieg I" "gar nicht um den Krieg" gehe, "sondern um Untergang und Zerstörung schlechthin, deren Ursachen namenlos bleiben und nur bildhaft sich in die Vorstellung von Krieg und Feuer kleiden". (Eibl: Expressionismus, S. 430.)

²⁷¹ Vgl. Grimm: Eiszeit und Untergang.

[...] Die Augen, die von ihren Körpern gingen" (Goll 3). Die von den Erfahrungen der nächtlichen Großstadt überwältigten jungen Männer "suchen leise zu verglimmen" (Lotz 2). "Und welche, die Fontänen auseinanderspritzten - / Die Flügelarme flatternd ausgereckt" (Becher 29). Beim Untergang betrachten die Menschen die "Adern" in ihren Händen und das "schwere / Blut vor der Sonne, das dumpf in den Fingern zerrann" (Heym 13). Schließlich existiert der Mensch nur noch "zerschmolzenen Herzens" (Bäumer 1). Auch "Die Seele schrumpft zu winzigen Komplexen" (Klemm 7). "Das Trübe rinnt aus einem Hirn zu Ende" (Becher 26), und das "Haar schmolz rötlich in der schwarzen Sonne" (Haringer 1).

Dabei bedroht die apokalyptische Auflösung einerseits die Menschheit als Kollektiv:

Völker zerfließen. (Klemm 7)

Und ein Fleck / aus Menschen schrumpft zusammen und ist bald /
ertrunken in dem schmachlich weißen Sumpf. (Lichtenstein 18)

Die Körper [...] welken und stürzen zu Schutthaufen ein. [...] wir faulen
an hohen Pultsitzen / Und bröckeln zu Mehlstaub in Wartsälen bang.
[...] Gott [...] Verwarf uns zu Fetzen und Scherben. (Becher 3)

So müde fällt nur Menschliches [...] Ist ganz zu Ende, ganz.
(Anonymus 1)

[...] o bräuche Sturm / Der Habgier Pfeiler um, [...] Löste
zerschmetternd, zerschmelzend auf die harten / Häupter, vor deren
Wand ihre Herzen warten! (Wolfenstein 4)

Unsere Leiber zerfallen, / Graben uns singend ein [...] Nachtsturm- und
meerverscharrt [...] Sieh, der arme Leib verfällt [...] (Becher 27)

Andererseits kann auch aus subjektiver Sicht des Betroffenen die Auflösung eines einzelnen Individuums geschildert werden. Die Subjekte, die sich "ganz zernichtet" (Ehrenstein 15) fühlen, beklagen dann ihren Zustand:

Und ich gehe schon ganz auf und auseinander / in den Äther und die
rinnende Bläue sprengt / meine Lunge mich aus. (Tagger 4)

Ich kann die Augen nicht mehr unterbringen. / Ich kann die Knochen
nicht zusammenhalten. / [...] Rings weiche Masse. Nichts will sich
gestalten. (Lichtenstein 7)

Mit den Händen griff der Malmer in meinen Staub, / Entwirbelnd
verschwand ich Geraubter [...] (Ehrenstein 15)

Ich laufe nach dem Schatten. / Ich falle tief. (Huelsenbeck 3)

So bleiche ich hin, / Geschleudert auf diesen Weg. (Kasack 1)

[...] ich verblasse grau / ein wesenloser Schatten [...] (Herrmann-
Neisse 1)

Und alles was Ich war, wird Schatten [...] (Zech 8)

Die Zeit zerfrißt uns. Wir sind abgenagt. (Kühn 1)

Wir sind in Lehm und Kot gesunken [...] (Wolf 1)

Ich bin ein Zeitblock, / Der bröckelt ab [...] Ich bin der Blitz, der zuckend verzuckt, / Ich bin der Schnee, der kommt und vergeht, / Ich bin die Ruderspur, die im Teiche sich verliert [...] (Ehrenstein 16)

Desgleichen löst sich auch jede menschliche Regung oder Äußerung in ein Nichts auf:

Erscheint ein letztes Bild aus kleinem Glück und Traum / Zerstäubend schon, dem gräßlich Wissenden [...] (Weber 4)

Entweihetes Lächeln [...] Wird morsch, zerfällt. (Anonymus 1)

Duft und Lächeln [...] sanken in ein Meer / von heißem Staub [...] das alles Feste, Dunkle überlebte [...] (Kuhlemann 2)

Erinnerungen stieben / vorbei! (Klemm 6)

Die Freundschaft sinkt. Der Liebe Sterne blassen. (Barthel 1)

Ein Johlen rollt die Straße hin und stirbt [...] (Herrmann-Neisse 4)

Und über den Brücken [...] Zitterten Stimmen, vorübergewehte. (Heym 14)

Ein Flüstern, das in trübem Schlaf ertrinkt. (Trakl 27)

Versunkene Rufe ersticken [...] (Henkl 2)

In einem Hause welkt Mädchengesang [...] (Zech 8)

Mein Abendlied sinkt im See. (Ehrenstein 1)

Wie die Menschen, so lösen sich auch die Elemente der **Natur** zur Substanzlosigkeit auf. "Die Stirnen der Länder [...] schwinden dahin im versinkenden Tag", und die "wie Blut" verbrannten Bäume erscheinen "Untergehend, schon fern" (Heym 13). Am "Nachmittag" der Weltenwende wurde "das faule Stroh [...] auf die Straße geschmissen und zersank" (Rubiner 7). So kann ein Subjekt, das die Vergänglichkeit als hoffnungslosen Untergang ohne Zukunftsperspektive empfindet, dies in einem Konglomerat von Auflösungsmotiven ausdrücken:

Alle Lande werden zu Gewässern, / Unterm Fuß zerrinnen euch die Orte. [...] Was wir halten, ist nicht mehr zu halten, / Und am Ende bleibt uns nichts als Weinen. [...] Fluß wird alles, wo wir eingezogen. [...] Mütter leben, daß sie uns entschwinden. / Und das Haus ist, daß es uns zerfalle. / Selige Blicke, daß sie uns entfliehen. (Werfel 3)

Vorstellungen der Entstrukturierung und der Auflösung können **auf verschiedenste Bereiche übertragen** werden, um Untergang zu demonstrieren. August Stramm strukturiert sein Gedicht "Vernichtung" durch Motive fortschreitender Auflösung. Auf das zu Beginn jeder Strophe wiederholte Signal der Apokalypse "Die Himmel wehen" folgt die Beschreibung körperlicher Auflösung: Aus "Blut marschiert" wird in den folgenden Strophen "Blut zerstürmt", "Blut zerrinnt", "Blut zersiegt", "Blut zerschläft" und schließlich "Tod zerweht"

(Stramm 3). Die Auflösung aller menschlichen Werte wird an anderer Stelle durch einen Vergleich mit schmelzendem Schnee ausgedrückt:

So wie der weiße Schnee vom weißen Himmel [...] sinkt; So wie sein schimmerndschönes Traumgetümmel / Zerschmelzen muß und in dem Kot ertrinkt, / Zu Schlamm verfault und aus den Gossen stinkt - / - So muß der Flitter unseres Friedens sinken! / Muß alles, was das Höchste uns gedünkt, / Verloren werden und im Kot ertrinken! (Birnbaum 1)

Das Ende aller Ideale erscheint ebenso in dem Bild "Am Bühnenhorizont zerplatzt das Ziel" (Drey 2). Auch die Sterne als Zeichen der Ideale "lösen sich und löschen aus in Blut!" (Birnbaum 1) Das Bemühen der Menschen, am Diesseits festzuhalten, scheitert: "und indem man nichts vergessen will, / Lischt der Punkt und rauschend wird es still" (Brod 2). Der alte Äon erscheint als der "entsunkene Staat" (Becher 29). Stellvertretend für die alte Welt "stürzt der Thron den Kaisern / Zusammen" (Goll 7), oder "Gewürm der Nacht, gedörnt und ausgesogen, / Versinkt in klaffendem Schlund. Tiefe rollt hohl" (Weber 1). Auch mit absoluten Metaphern wird das Motiv der Auflösung und des Versinkens aufgegriffen: "Lawine schmilzt schnell zur Ruine" (Ehrenstein 11), und "Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt" (Trakl 7). Über eine Kette von Auflösungsmotiven kann der Untergang herbeigewünscht werden:

Stürze zusammen, unsichtbarer Bau, / Gewölbt aus Menschsein und einigstem Gefühl! / Stürze zusammen, heilige Spannung / Über Herz und allverständlichem Wort! [...] Bogen des Lebens, [...] lichtetes Gewölbe, / Gefügt aus Erkenntnis rollender Zeiten! [...] Weggerissen in Brandung von Schrei und Angst / Zerbirst das Gefüge der Welt. (Hartmann 1)

Sehr häufig wird die Vorstellung von Auflösung über **optische Effekte** erreicht:

[...] graue Sonne hellt. [...] In Rummelplätzen [...] Wird alles dunkler schon und ungenau. (Lichtenstein 15)

Die Welt erlosch, ein blind gewordner Spiegel. / Die graue Luft hat sich den grauen Häusern / verschwistert, daß sie beide blaß erscheinen. (Wegner 4)

Aufgespritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest, / Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest. (Boldt 8)

Dämmerung löst alle Konturen auf:

Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster [...] (Trakl 22)

Die Stadt versank, in Dämmerung verwoben, [...] Menschen [...] müssen schmäählich mit dem Tag verblassen [...] (Weber 2)

Ganze Straßen sind immer ins Dunkel versunken. (Herrmann-Neisse 7)

Ich liege dämmerungszerqualmt. (Klabund 2)

Es regnet beim Weltuntergang, als "wollte jeden Augenblick die ganze / verseuchte Finsternis zusammensinken" (Lichtenstein 12). Dann bleiben nur "Flüche [...] in faulendem Dunkel" (Trakl 26). Im Bereich der modernen Arbeitswelt ist es der beim Hämmern entstehende Staub, der die Konturen verschwinden läßt. Der Arbeiter hämmert "bis aus dem Sprung der Blöcke / Staub sprudelt und den Kriechgang überschwemmt" (Zech 5). Rauch entfaltet eine vergleichbare Wirkung wie Staub. So verschwimmen die "Frauen im Café [...] von Stürzen Rauchs getränkt / In Nebel-Schleiern" (Becher 9) zur Unwirklichkeit, oder eine apokalyptische Szenerie wird eingeleitet durch "Rauch der späten Kühle", der sich "gespenstisch durch mein Fester drängt", so daß das Subjekt "die Räume [...] sinken föhl[t]" (Kölwel 1). In den meisten Fällen wird die Auflösung der sichtbaren Konturen durch Nebel suggeriert:

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört. / Blutlose Bäume lösen sich in Rauch. / Und Schatten schweben, wo man Schreie hört. / Brennende Biester schwinden hin wie Hauch. (Lichtenstein 9)

Wie weißschaumiger Aussatz / deckt Nebel das sündige Land. (Kanehl 1)

Aufzischen Lichter und verlöschen jähe, / Und Nebel tropft wie Gift auf jeden Pfad [...] (Roth 3)

Auf Pflaster Nebeldämpfe feuchte Wickel pressen. (Becher 4)

Es sinkt die Nacht / wie schwarzer Nebel über Land. (Koch 2)

Die Erde verschimmelt im Nebel. (Lichtenstein 18)

Im Nebel [...] Gebannt auf einer Insel sanfter Flucht / durch Meer, das grau die Küsten übersteift. (Ferl 2)

Von Nebeln ist die Stadt verstopft, [...] Aus windbewegten Lampen tropft / Auf unsern Weg ein dünnes Licht [...] Zerrinnt am wässrigen Asphalt [...] (Roth 4)

Und weiße Schleier wehten dicht vorbei. (Becher 14)

In Nebeln vergraut die Stadt wie ein Fieber. (Loerke 3)

Nun hat uns Dämmer verschneit, Nebel gezweit, / Im Leid vergilbt die Lilienzeit. (Ehrenstein 1)

Der Nebel zieht sich als Leitmotiv durch Oskar Loerkes "Totenvogel": "Ein Nebel wankt" auf dem Friedhof "von Stein zu Stein". Er raucht bei den Toten in den Eschen "Aus Ohren und aus Gaumen. / Sie fangen zu vergehen an [...] Sie schmelzen rauchend in den Rauch [...] Und ist nicht mehr. Und jeder schwand, / Der tot im Totengarten" (Loerke 6). Am Fenster sitzende Kranke erleben den Untergang wie einen "Morphiumtraum": "Der Himmel senkt sich nebelblind. / Der Garten erlischt im dunklen Wind" (Lichtenstein 13). "Wie falsche Perlen liegen kleine Stumpfen / Zerhackten Lichts umher [...] Verfault ist alles sonst und aufgefressen /

Von schwarzem Nebel, der wie eine Mauer / Herunterfällt und morsch ist" (Lichtenstein 12). Zech läßt ein kollektives lyrisches Ich die Auflösung durch den Nebel explizit beklagen: "Wir aber haben nirgend eine Heimat mehr, / denn auch der Wald ist nur ein Irgendwer / im großen grauen Nebelmeer und trinkt / uns leise leer, wenn man ins Nichts versinkt." (Zech 6)

Die enge Verwandtschaft der Motive von **Erstarrung und Auflösung** zeigt sich darin, daß häufig beide Vorstellungen in einem - zumeist abstrakten - Bildkomplex verschmelzen:

[...] Das Meer verrauscht, / Die Welt vereist [...] (Ehrenstein 3)

Die Wasser stauen schmal, indes Zerbröcken / An Mauern frißt.
(Fürste 1)

Die kristallne Woge / Hinsterbend an verfallner Mauer. (Trakl 1)

O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen [...]
(Trakl 21)

Mitten in krachend schwarzes Erz gegossen / stehn Tage - Tage, die in
Licht zerflossen [...] (Adler 1)

Heißes Blut vertrocknet, / Eitergeschwür verrinnt. (Becher 27)

[...] umbrannten wir Du riefst erfrorner Mauern Steigen, / platzte die
Stadt, [...] von Gebeten starrt der Wege Gerinsel / und Ozean, mit
Schiffen hämmernd hinterm Horizont. [...] Und [...] Türme flammen.
(Guttmann 1)

Gehn stockt, Hand sinkt [...] (Rheinhardt 1)

Wir sinken eisig in schwarze Starre [...] (Gumpert 1)

Glasig Zerstückten zerrt tauben Hals [...] (Einstein 1)

Am Himmel hängt ein totes rundes Dach [...] und schwimmt davon auf
Straßen weit und flach. (Ferl 2)

Plötzlich stürzt die Ferne ein, / der Blick kann über eine Spur im
Schnee nicht hinweg. (Sonnenschein 1)

[...] schwarzgefrorene Flammen [...] (Lichtenstein 18)

Die Flammen in Gläsern tief unten beben gleich frierenden Toten [...]
(Loerke 3)

Bin ich zerbröckelnde Mauer, / Säule am Wegrund, die schweigt?
(Becher 27)

Semantische Mixturen dieser Art sind in ihrer Komplexität ganz besonders geeignet, einen hoffnungslosen Untergang auszudrücken. Beispielsweise fühlt ein Subjekt die drohende Stunde des Todes, die es "hohl und hohler" werden läßt. Dieser Auflösungsprozeß mündet in die Erstarrung der umgebenden Welt: "um seinen Kopf die Welt vereist" (Kuhlemann 3). In ähnlicher Motivkombination gibt "Der

Selbstmörder" seinem intensiven Todeswunsch Ausdruck: "Ich will tiefer zur Tiefe. / Stürzen, schmelzen, erblinden zu Eis" (Ehrenstein 17).

5.9.4. Kreislauf und zielloses Umherirren

Das Motiv der wiederholten Kreisbewegung in Raum oder Zeit, die keinen erkennbaren Anfangs- und Endpunkt und damit keine Ausrichtung auf ein Ziel erkennen läßt, sowie das verwandte Motiv des ziellosen Umherirrens komplettieren das Arsenal der Motivgruppen, die mit Bezug auf die Koordinaten Raum und Zeit die Endzeitbeschreibungen der Expressionisten ausschmücken. Meistens spiegeln auch sie den Untergang einer sinnerfüllten menschlichen Existenz.

Das **Kreislaufmotiv** symbolisiert über Bilder von der ewigen Wiederkehr des Gleichen in den apokalyptischen Gedichten eine quälende Endlosigkeit des Schlechten, der man nicht entrinnen kann. Diese Motive verweisen unmittelbar auf Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr, seine Rückwendung von einem dem Fortschrittsglauben - und damit einer linearen, unumkehrbaren Zeitvorstellung - verhafteten Christentum zur zyklischen Zeitauffassung der kosmischen Mythologie. Während Nietzsche jedoch in der Idee der Wiederkehr des Gleichen, des Guten wie Bösen, den Aspekt der Freiheit herausarbeitet, betonen die Expressionisten, die dieses Motiv ausschließlich in negativen Apokalypsen einsetzen, aus einem Gefühl der Öde und Monotonie heraus einzig die schlechte Endlosigkeit, wodurch das Weltgeschehen zum Kreislauf ewiger Sinnlosigkeit degeneriert.²⁷²

Der Zustand des Gefangenseins in der sich wiederholenden negativen Zeit erscheint mehrfach in den expressionistischen Apokalypsen:

Ein feuriges Rad, der runde Tag / Der Erde Qual ohne Ende. (Trakl 26)

Gottes Bannfluch: *uhrenlose Schicht*. (Zech 3)

Nun Tag und Nacht die gleichen Kreise ründen [...] (Haas 2)

"Die Stunden kreisen schneller" (Klemm 7), sie überrollen das Subjekt und steigern den Kreislauf des Negativen ins Unendliche. Lakonisch-resignativ teilt ein Subjekt seine negative zyklische Zeitauffassung mit: "Tief unter mir erstirbt die kranke Nacht. / Und grauenhaft steigt bald der Morgen auf. / Flugs schlägt er tot das Schwarz. / Was tut er wilder / Als Bruder Gestern, den die Nacht verschlang?"

²⁷² Zur zyklischen Zeitauffassung vgl. Bultmann: *Geschichte und Eschatologie*, S. 24-36; Gendolla: *Punktzeit*; Balthasar: *Weltgeschichte und Heilsgeschichte*; Körtner: *Weltangst und Weltende*, S. 162-166.

Aus dieser Erkenntnis erwächst der Wunsch, der negativen Endlosigkeit zu entrinnen: "Wann sinken Land und Meer in Gott?" (van Hoddiss 3).

Den gleichen Wunsch - "Ich will untergehn!" - löst das Wissen aus, daß wiederholtes "Taumeln, Fallen, Gebären und Stehn" den Lauf der Welt kennzeichnen (Heynicke 4). Einen gleichen Kreislauf des Kranken und Schlechten erleiden die Menschen: ein "angstverzehrter Mann rennt blind dahin - / er fällt - steht wieder auf - und rennt und rennt" (Nowak 3). In ähnlicher Weise gerät der "Spaziergang der Sträflinge" gerät zur Quadratur des Kreises: "Sie [...] stolpern [...] im Quadrat" (Toller 3).

"Sinnbild des ständigen Zurückgeworfen- und Gefangenseins des Menschen in die Immanenz, in Zeit als ewige Wiederkehr des Gleichen, in blinden Wechsel"²⁷³ ist ebensogut "Der harte Takt der engen Stadt" (Wolfenstein 2) - hier "kreist das negative "Ritornell / Des Städtemeers mit trauriger Musik, / Ein großes Sterbelied" (Heym 2) - wie das Naturbild, das mit dem Kreislaufmotiv nicht auf die zyklische Erneuerung des Lebens, sondern auf die ewige Wiederholung eines verschatteten Lebens verweist:

Schatten drehen sich am Hügel / Von Verwesung schwarz umsäumt.
(Trakl 14)

Und ewig Wetter, die sich klagend winden / Aus Tiefen wolkig wieder
zu den Tiefen. (Heym 7)

Erkennst du dich im Sturm, / Der über dieses welkende Land fährt? / In
den ewig kreisenden Wolken [...]? (Gregor 1)

Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist - / Wie traurig dieser
Abend. (Trakl 16)

Die Winde schlagen / Dir schwarze Fratzen in den tiefsten Traum. / So
Tag und Nacht und niemals zu verjagen. (van Hoddiss 1)

Als Strafe des zürnenden Gottes "kreiset um das Land der Berge Flammenrunde" (Becher 4). Dämonisch aufgeladen ist das Bild der "hungertolle[n] Krähen [...] vor Satans Flüchen drehen / jene sich im Kreis" (Trakl 28). Indem die Tiere mit dem Teufelskreis das Sinnbild degenerierten Lebens in der modernen Zeit imitieren, rufen sie die böse Unendlichkeit herbei. Das moderne Subjekt fühlt sich "In entsetzlichem Kreislauf" des Vergehens gefangen und bezeichnet diesen Zustand als "Unentrinnbar", da alles letztlich auf hoffnungslos Tod hinausläuft, der wiederum im Zirkelschluß neue tödliche Krankheit auslöst: "Leiche ist Keim, / Und Keim ist Pest" (Ehrenstein 19).

Ebenso wie das Bild des nie endenden Kreislaufs stehen **die Motive der end- und ziellosen Reise** und der ewigen qualvollen Wanderschaft für die Uner-

²⁷³ Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 243.

träglichkeit der Realität und für die Unmöglichkeit, ihr zu entfliehen. Dabei ist die "persönliche Richtungslosigkeit" immer auch "Ausdruck einer geschichtlichen Krise" und weist grundsätzlich auf Nietzsches Nihilismusbegriff zurück, der konstatiert, daß die Entwertung der obersten Werte mit einer sinn- und ziellos gewordenen Suche verbunden sei:²⁷⁴ "Nihilism: es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das 'Warum?'"²⁷⁵ Dementsprechend drückt sich Orientierungslosigkeit bei den Expressionisten unter anderem in Motiven der erfolglosen Wegsuche aus:²⁷⁶

Weglos ist jedes Leben. Und verworren. / Ein jeder Pfad. Und keiner weiß das Ende [...] (Heym 8)

So sprachlos folgt / Der Heimatlose / Mit dunkler Stirne dem Wind [...] (Trakl 1)

Menschen werfen die Arme zum Himmel / - Mund geklafft, in den Augen wegloses Suchen - [...] (Köppen 2)

In der Einsamkeit [...] Alle Wege verloren [...] Stehen wir in der Zeit. (Janstein 1)

Alle Wege sind / Vom Schnee verweht, / Nur ein Blinder geht / Frostzitternd im Wind. (Mayer 2)

Eine ähnliche Hilflosigkeit spiegelt sich Bildern wie "Pfade wirr verstreut" (Trakl 27) oder der grotesken Anthropomorphisierung "Ein Weg hat seine Richtung ganz verloren" (Lichtenstein 16).

Keinerlei Verbesserung resultiert für die Suchenden aus der oftmals ausgesprochenen Erkenntnis ihrer Lage:

Wir wandern langsam, wissen kaum, warum / Wir aufgebrochen sind, und harren stumm. (Wolfenstein 1)

Auf Dickicht-Wirrnissen fährst du, o Mensch [...] (Becher 20)

Und dein Gefährte ist das Grausen, / Das dir den Weg ins Irre weist. (Barthel 1)

[...] erschauernd ziehen uns Wellen in träge Wirbel, / wir treiben von dannen und kennen einander nicht mehr. (Goetz 1)

Wir taumeln einher im Blutregenmeer, / Säumen im Sumpfwasser des Schlags / Und wissen nicht: Ufer. (Ehrenstein 18)

Wohin geht ein Mensch? / Kein Bogen zum Dorf: / Ins Nichts der Blick. (Buschbeck 1)

²⁷⁴ So bewertet Eva Krüger die Metapher des ziellosen Weges im Werk Heyms (Krüger: Todesphantasien, S. 141); diese Einschätzung trifft ebenso auf die Verwendung des Motivs durch andere Autoren zu.

²⁷⁵ Nietzsche: [Nachgel. Fragm.] Nr. 9 [35]. - In: KGW VIII,2, S. 14.

²⁷⁶ Zur expressionistischen Wegmetapher als Ausdruck von Orientierungslosigkeit siehe Anz: Literatur der Existenz, S. 20-25; hier insbes. S. 23.

Und dieses treibt dich - und du hast nicht Ruhe: Vielleicht erscheint
inmitten düstrer Feuer / Der Teufel selbst in Gestalt des Schweines.
(Lichtenstein 12)

Bilder umherirrender Menschen werden mit Entmenschlichung, Alter und
Tod in Verbindung gebracht:

Die Marschkolonne hat den Gleichschritt aufgegeben. / Jeder pendelt
im Gleichschritt seiner Körpermaschine. / Irrsinnig eintönig. Irrsinnig
eintönig. (Kanehl 2)

Ein Trupp von Menschen stolpert greisen Trott. (Werfel 11)

Die Menschen, die um dunkle Plätze irrten, [...] feierten den Tod in
dieser Nacht. (Goll 2)

So enthüllen die Bilder des ziellosen Umherirrens das Leben in der modernen Ge-
sellschaft als ein "Spukhaftes Wandeln ohne Existenz" (Boldt 1).

Als Metapher der ziellosen Lebensreise begegnet vor allem in den Apoka-
lypsen Georg Trakls und Georg Heyms im Anklang an die traditionelle Metaphorik
das Schiff:

Ein rotes Schiff am Kanal. (Trakl 26)

Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf. [...] Es ist
ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
(Trakl 17)

Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt / Unter Sternen, / Dem
schweigenden Antlitz der Nacht. (Trakl 9)

Die Schiffer aber fahren trüb im Ungewissen, / Auf grauem Strom die
großen Kähne treibend / In schiefem Regen matten Finsternissen.
(Heym 7)

Die Suche nach Orientierung und transzendtem Halt sowie nach Möglichkeiten,
den Ablauf der Lebensreise zu steuern, bleibt auf "Endloser Ströme Lauf"
(Becher 27) vergeblich:

Und andre kalte Sterne sind im Dunkel, / Die wir nicht sahen von dem
Dach der Schiffe. (Heym 8)

Menschliches Elend [...] Vor trüben Augen blaue Bilder gaukeln / Im
Takt der Schiffe, die am Flusse schaukeln. (Trakl 2)

In dieser Zeit verruchten Böen ankern - / Wer setzt den Mast auf das
gejagte Schiff?! (Becher 8)

[...] aus der Barke gellt der Hilferuf / des alten Lohndieners [...]
(Kraus 1)

Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn. (Trakl 24)

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab [...]
(Trakl 21)

Am Abendweiher, / Auf schwarzem Kahn / Hinüberstarben Liebende.
(Trakl 1)

Otten überträgt das Motiv der ziellosen Schifffahrt auf die Stadt: "Die großen Häuserkähne treiben steuerlos ihr Leidensglück" (Otten 6).

In jedem Fall führt die Schiffsreise in den Untergang. "Tagsüber" - also im noch intakten alten Äon - waren die "muntere[n] Schiffe" mit Leben erfüllt. "Doch ist es seitdem lange still geworden / Und keinen findest Du zur Fahrt bereit"; am apokalyptischen Abend "gleitest Du, / Die müden Hände hoffnungslos am Steuer, / Vorbei dem letzten Turm [...] Des Meeres unermessnen Stürmen zu" (Roth 2). "In alten Dämmerungsbooten kam ich auf und war [...] gräßlich im Nie-Mehr" (Rheinhardt 4), klagt ein Subjekt. Heym zeichnet "Seefahrer", deren schwindende Sicht auf die feuerumlohten "Länder [...] im versinkenden Tag" dem Verschwinden der Welt bei ihrem Untergang entspricht; ziellos aber unaufhaltsam steuern sie dem Untergang entgegen: "wir trieben dahin, hinaus in den Abend der Meere [...] Wir schwammen / Trostlos mit schrägem Segel ins Weite hinaus. / Aber wir standen am Borde im Schweigen beisammen, / In das Finstre zu starren. Und das Licht ging uns aus" (Heym 13). Die Lebensreise kann von einem apokalyptischen "Taifun" beendet werden, der die Konsequenz mit sich bringt: "Und Gott verläßt dein schwankes Schiff" (Becher 24). Diese Möglichkeit, die Teilnahme an der schrecklichen Reise zu beenden, ist den Menschen jedoch genommen: "Sie dürfen ihr Lebenswrack nicht verlassen, / das durch die Nacht des Elends treibt" (Herrmann-Neisse 7). Völlige Ausweglosigkeit aus dem vorgezeichneten Leben drückt sich in dem Bild absoluter Unsteuerbarkeit und Stagnation aus: "Die Schiffe hängen modernd und verdrossen, / Zerstreut, und keine Strömung wird gezogen" (Heym 7).

5.10. Atmosphärische Elemente

In Ergänzung zu den bisher vorgeführten Motiven finden sich in den expressionistischen Apokalypsen zahllose Metaphern von Farbe und Licht, Tages- und Jahreszeiten, die als atmosphärische Requisiten fungieren. Dazu kommen Bilder aus dem Bereich der Akustik, die in ähnlicher Weise dazu dienen, Affekte auszulösen. Zwar kann man diese Metapherngruppen nicht als primär apokalyptische bezeichnen - schließlich werden sie außerhalb der Endzeitthematik ebenso reichlich verwendet -, ein Bezug zu den biblischen Apokalypsen ist aber dennoch vorhanden.

Diese die Endzeitmotive 'verstärkenden' Elemente sind also keine spezifisch expressionistische Zutat zum Motivarsenal des Weltuntergangs.

5.10.1. Licht- und Farbmotiven

Am Anfang der biblischen Schöpfungsgeschichte steht die Erschaffung des Lichtes aus der Finsternis heraus.²⁷⁷ Dieses Thema greift die Apokalyptik auf, indem sie die Degeneration am Ende dieser Welt durch eine zunehmende Verdunklung symbolisiert, die eine neuerliche Gabe des Lichts für die neue Welt notwendig macht. So arbeitet die Johannesoffenbarung durchgängig mit einer Hell-Dunkel-Metaphorik,²⁷⁸ um die Unterschied zwischen Böse und Gut, zwischen diesseitigem und jenseitigem Äon zu verdeutlichen. Beispielsweise verlöschen am Endpunkt der Degeneration die lichtspendenden Gestirne,²⁷⁹ und zum Zeichen des Gerichts wird in Babylon "das Licht der Lampe" nicht mehr scheinen,²⁸⁰ während das Licht Gottes und des Lammes zur spezifischen Lichtquelle des Himmlischen Jerusalems werden,²⁸¹ dessen "Leuchte [...] gleich dem kostbarsten Edelstein, wie ein kristallheller Jaspis" ist.²⁸²

Bilder von Helligkeit und Dunkelheit bieten auch außerhalb der religiösen Texte "elementare symbolische Orientierungen"²⁸³, und ihre Semantik kann starke Affekte hervorrufen. In der expressionistischen Lyrik, in der Farben generell als "subjektive Metaphern für Affekte"²⁸⁴ eingesetzt werden, dominieren Bilder von Dunkelheit, die oftmals noch mit semantischen Merkmalen von Kälte gekoppelt und dadurch in ihrer negativen Wirkung verstärkt sind.²⁸⁵ Sie werden in großer

²⁷⁷ Vgl. 1. Mos. 1, 2-5.

²⁷⁸ Hierzu ist - trotz inzwischen gebotener Skepsis gegenüber der verwendeten Terminologie (wie 'Motiv', 'Symbol', 'Zeichen') - immer noch aufschlußreich: Malmede: Lichtsymbolik; vgl. auch Reader: Stadt Gottes.

²⁷⁹ Vgl. Off. 6,12.13; 8,12; 9,2; 16,10; vgl. dazu Mark. 13,24; Matth. 24,29; Luk. 21,25; Joel 2,10; 3,15.

²⁸⁰ Off. 18,23; vgl. Jer. 25,10.

²⁸¹ Vgl. Off. 21,23f.; 22,5; vgl. dazu Jes. 60.1.19f.

²⁸² Off. 21,11.

²⁸³ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 68; hier auch weiterführende Literatur.

²⁸⁴ Mautz: Farbensprache, S. 235.

²⁸⁵ Daß innerhalb der breiten Skala der Farb- und Lichtmetaphorik des Expressionismus vorwiegend die dunklen Töne mit einem negativen Ausdruckswert besetzt sind, steht außer Frage. Vgl. dazu Mautz: Farbensprache, S. 211; Schneider: Der bildhafte Ausdruck, S. 83-85, 127-135; Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 324-375; Anz: Literatur der Existenz, S. 51f.

Zahl verwendet, um den düsteren Charakter der Untergangsvisionen zu unterstreichen, die sich meistens zur negativen Apokalyptik verdichten. Wenn jedoch in den expressionistischen Apokalypsen ein neuer Äon mitgedacht wird, dann konturiert sich dieser fast immer durch Lichtmetaphern. Alle weiteren Kennzeichen des neuen Äons, die vereinzelt genannt werden, sind dagegen disparat und so individuell ausgeprägt, daß sie keine wiederkehrende Motivgruppe erkennen lassen. Einzig der Wechsel von Nacht zu Tag, von Finsternis zu Licht läßt sich als stets wiederkehrendes Merkmal der Äonenwende beobachten.

In den Untergangsgedichten führen **Metaphern der Finsternis** etliche Abstufungen des Dunkels vor, die schließlich in Bildern der Farbe Schwarz kulminieren. Metaphern des Lichtverlusts eignen sich besonders gut, den Verlust der Welt zu symbolisieren, da der Mensch die Welt hauptsächlich über den Gesichtssinn wahrnimmt, was durch Verfinsterung weitgehend verhindert wird. Deshalb tragen diese Motive in den Apokalypsen dazu bei, Affekte der Furcht und des absoluten Grauens zu erzielen. Explizit wird das Verschwinden des Lichts verkündet:

Der Himmel rollte herum dunkel funkelnd im schwarzen hohlen Oval. /
Das Licht war eingesogen in stampfende Kessel und Telegraphenstrahl. /
Der Lampenschein strich klein durch die Straßen wie Wurmaugen
nachts im Korn. Das Licht war fort von der kleinen Erde, niemand saß
in der Sonne oder blickte zum mondlichen Horn. (Rubiner 2)

Das himmlische Licht war verschwunden schräg zuckend über die
spitzen Dächer hin. (Rubiner 8)

Ein paar Laternen waten zu der Stadt, / erloschne Leichenkerzen.
(Lichtenstein 18)

Lichtlose Asche. Nacht auf Barrikaden. (Hasenclever 3)

Die Taggilbe dunkelt leichenfleckig. [...] Keiner zündet mehr ein Licht
an. (Rheinhardt 1)

Georg Heym steigert das Grauen vor der Apokalypse durch die Vorstellung zunehmender Verdunklung: Die in den Untergang treibenden "Seefahrer" registrieren den Untergang durch das Verlöschen des Lichts, das schließlich in dem Bild kulminiert: "Nacht begann. Einer weinte im Dunkel. [...] wir standen am Borde im Schweigen beisammen, / In das Finstre zu starren. Und das Licht ging uns aus" (Heym 13).

Die Dunkelheit verkörpert alles unvorstellbar Schreckliche. So erblickt ein Apokalyptiker vermeintlich "helle Häuser", doch beim Näherkommen "erloschen alle Flammen", und Menschen wie Häuser werden zerstört: "Und in der Dunkelheit geschah / Entsetzliches, wie ich im Innersten durchwühlt / Mit niegekannten Sinnen es erfüllt" (Steinberg 1). Daß die Menschen in der Endzeit Krieg führen müssen, wird als Zwang zur Verdunkelung bezeichnet: "Wir stehen eingereiht ins Heer des Nichts / Und werden ausgesandt zum Mord des Lichts" (Wolfenstein 1).

Die Erfahrung des Lichtverlustes kann zur Resignation führen: "Was kreisest du noch, ohnmächtiger Helios? / Niemals wird Licht mehr auf Erden, / Diese Erde erleuchtest du nicht" (Hatvani 2). Oder das Subjekt versucht - meistens erfolglos - diesen Zustand zu ändern. Dann erscheint es in apokalyptischer Nacht "Tastend nach Licht" (Förste 4) und versucht, die Schöpfung wiederherzustellen: "Narr ich! Ich darbe / Nach Licht, nur ich! Ich bin der Schrei: Licht, werde!" (Loerke 1).

Bevor jedoch das absolute Dunkel triumphiert, kündigt ein letzter schwacher Lichtrest von dem irreparablen Degenerationszustand dieses Äons und dem in Kürze zu erwartenden Weltende:

Der Mittag ist so karg erhellt. / [...] Dies ist das letzte Licht der Welt, /
Das bleichste Glimmen, das es gab. [...] Die Zeit erblaßt [...] (Hardekopf 1)

Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht [...] (Trakl 1)

[...] Wird alles dunkler schon und ungenau. (Lichtenstein 15)

Am Abend liegt die Stätte öd und braun, / Die Luft von gräulichem Gestank durchzogen. (Trakl 27)

Untergang [...] Es wachsen blaue Schwaden. (Huelsenbeck 3)

Aber nimmermehr wird die Landschaft klar, / ein Schleier trübt den himmlischen Kristall [...] (Sonnenschein 1)

Die Schiffer aber fahren trüb im Ungewissen, / Auf grauem Strom [...] In schiefen Regens matten Finsternissen. [...] Kurz ist das Licht, das Stürme jetzt verdecken. (Heym 15)

Häufig erscheint der letzte Rest des Lichts als Dämmerung:

Ach, alle Wolken brocken Dämmerung! (Boldt 3)

Kriegsland [...] Nicht fühl' ich, was Fahldämmerung benachtet [...] (Ehrenstein 11)

Die Dämmerung steigt wie ein dunkler Brand [...] (Heym 4)

Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin [...] (Trakl 12)

Ein apokalyptisches "Ungetüm" streift "träg im Dämmerlicht" umher (Klemm 4). In der "Dämmerung steht" auch Heyms personifizierte Kriegsgestalt (Heym 5). Und Dämmerung verhindert die Sicht auf den Lebensweg: "Dämmerung - wo ist die Brücke des Stroms? / Nebel dräut Grau-Straße unter der Übermacht" (Ehrenstein 18). Ein lyrisches Subjekt schreitet "aus Dämmerwelt / in Dämmerwelt / wo Leben grau in Traum verrinnt" (Angel 1) und somit jede Rationalität ausgeschaltet ist. Fern von der Ratio wachsen auch "Zauberer", die falschen Propheten der Endzeit, "Im Dunkel schräg" (Heym 7). Es droht "Verzweiflung düsterer Zeit!" (Becher 4).

Der letzte Lichtrest kann noch bedrohliche Schatten werfen, dann symbolisiert er in der Regel das nahe Ende, das jeden Lebensrest überschattet:

Schläuchen / Und Stangen ähnelnd sind sie ausgegossen, / Die Schatten, die sich jubelnd übertürmten. (Goll 3)

Es schattet dunkler noch des Wassers Schoß [...] (Heym 12)

Der "Schatten" wird als "letzter Begleiter" des Menschen bezeichnet (Kanehl 1); er fungiert als Todeszeichen beim "Untergang": "Ich laufe nach dem Schatten. / Ich falle tief. Das Glockenspiel verhallt" (Huelsenbeck 3). Insbesondere in Trakls Gedichten verweist das Bild des dämonischen Schattens, das häufig mit Fäulnis und Verwesung verbunden ist, auf nicht mehr aufzuhaltendes Verhängnis, welches das Schicksal eines individuellen Todes bei weitem überschreitet:

Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches [...] Stunde kam, da jener die Schatten in purpurner Sonne sah, / Die Schatten der Fäulnis in kahlem Geäst [...] (Trakl 4)

Schatten drehen sich am Hügel / Von Verwesung schwarz umsäumt. (Trakl 14)

Schatten nun im kühlen Schoß / Der Nacht, trauernde Adler. (Trakl 1)

Im Schatten der herbstlichen Esche / seufzen die Geister der Erschlagenen. (Trakl 15)

Fremdling! Dein verlornen Schatten / im Abendrot [...] (Trakl 20)

Schatten sind mit einem unheimlichen Eigenleben versehen:

Schwarze Schatten gebückt hinschleichen, die Böses tun. (Becher 21)

An den Fenstern aber schwanken / Schatten boshaft wie die Nächte [...] (Zech 10)

Die kalten platten Schattenbuckel quellen, / die kalten Wolken blasen scharzen Trug. (Loerke 7)

Besonders deutlich wird die Bedrohung durch den Schatten in Heyms "Ophelia": In der Umgebung der Wasserleiche, die unter der "letzte[n] Sonne, die im Dunkel irrt", dahertreibt, wird ein animalisierter "Menschenschwarm" aufgejagt vom "dunkle[m] Harm, / Der schattet über beide Ufer breit" (Heym 10). Schatten als Inkarnation des Bösen sind auch geeignet, die Folgen des Metaphysikverlusts ins Bild setzen: "Es ist ein Weinen in der Welt, / Als ob der liebe Gott gestorben wär, / Und der bleierne Schatten, der niederfällt, / Lastet grabesschwer" (Lasker-Schüler 3).

In letzter Konsequenz gewinnt die Dunkelheit oder Finsternis, bei Ehrenstein zu "Finsterer der Finsternisse" (Ehrenstein 7) gesteigert, den Kampf um die "unerschöpflich dunkle Nebelwelt" (Tagger 2):

[...] und zwischen mich und dich ist Finsternis [...] gestellt [...] (Hermann-Neisse 7)

Vor der verschlungenen Finsternis stöhnt / Stöhnt mein Mund. [...] Berge von Bäumen behaart ruhn / Schwarz wüst herein [...] (Wolfenstein 3)

In den Abendlärm der Städte fällt es weit, / Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit [...] Aber riesig [...] steht / Der [...] dreimal seine Fackel dreht, [...] In des toten Dunkels kalte Wüstenein, / Daß er [...] die Nacht verdorr [...] (Heym 5)

Da sich dem Dunkel weiht / Der westlich hohe Tag des Sommer spät [...] (Heym 10)

Das Land dunkelt fremd und kennt uns nicht. (Hartmann 2)

[...] Getürme / All der dunkel brüllend wilden Zeit [...] (Drey 2)

Die Spiegel der Wahrheit sind verdunkelt [...] (Quartner 1)

Ein See / von blauer Seele gibt sich einem Berg verkrümmten Dunkels hin. (Herrmann-Neisse 1)

Dunklere Tränen odmet diese Zeit, / Verdammnis [...] (Trakl 26)

Dunkel verhüllten Schicksals und grau befällt mich die Stunde! (Brügel 1)

O Dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb. (Trakl 8)

[...] Wachsend ballt sich Gericht: / Brüder, werden wir sprechen, / Eh' uns das Dunkel zerbricht? (Janstein 1)

Sie hatten wie sterbende Asseln wimmelt im fauligen Dunkel gelegen, [...] sie hatten wie Tote am Dunkel gesogen, [...] und waren stinkend verreckt. (Rubiner 7)

Die Unerträglichkeit des Seins in der degenerierten Zeit läßt das absolute Ende immer wieder als Verheißung erscheinen. Deshalb kann auch das ultimative Dunkel verlockenden Charakter haben, wie in dem Oxymoron: "Wie funkelt das Dunkel!" (Becher 3).

Die absolute Finsternis wird durch die Farbe **Schwarz** verkörpert: "Schwärzer als sonst war die Nacht [...] Und als ich auf sah, war das Licht in meinem Unterstand verloschen." (Köppen 1) Als Hauptfarbe der expressionistischen Apokalypsen symbolisiert Schwarz den irreversiblen Verfallszustand des alten Äons. Einem apokalyptischen Seher wird eine Vision vom Weltende zuteil, in der er "schwarze Menschen" sieht, die deutliche Anzeichen physischen und psychischen Verfalls aufweisen (Steinberg 1). Desgleichen bedrückt die Menschen "schwarze Last" (Loerke 4). Schwarz erscheint ihr Lebensweg: "Aus dem schwarzen Geviert, das [...] überlebte Luft atmet, / Tritt der getriebene Mensch da in die Nacht ein" (Rheinhardt 3). Das Bild "Der lange Weg durch den schwarzen Schnee" (Otten 5) vermag diesen Zustand durch das Paradoxon noch zu steigern. In der Endzeit herrschen "Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern"

(Trakl 26), und die ursprünglich positiven Bereiche der Liebe und der Metaphysik haben ihre Helligkeit verloren: "ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern", und "schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepränge" (Trakl 22). So macht auch "der schwarze Engel" (Trakl 4) jede Hoffnung auf göttliche Hilfe zunichte. Hoffnungsloser Verfall wird von entsprechenden absoluten Metaphern evoziert: "Schwarz und gräulich muß es wie nach Sümpfen schmecken" (Becher 5). "Die Schwärze hat ein wilder Wind gebraut" (Schnack 1).

Schwarz überzieht die abgestorbene Natur: Vernichtender "schwarzer Regen" (Trakl 16) fällt herab; die Bäche scheinen nachts "schwarzes Blut" zu transportieren (Herrmann-Neisse 4). "Ein schwarzer See sinkt in sein Grab" (Hardekopf 1), und die Mortifizierung der Natur läßt sich an den "schwarzen Zweigen" der Bäume ablesen (Wegner 5). "Der Wald steht schwarz und abgedrängt" (Zech 13). Von Unheil kündigt "der schwarze Flug der Vögel" (Trakl 19), der als Todesomen gilt: "Bald kreisten die Raben rabenschwarz und dicht / über dem armen Kadaver" (Sack 3). Vom Untergang durch "Krieg" kündigen "Sternlose Nacht, über schwarzem Feld" (Stoeklin 1) und "Der Himmel schwarz. Leer. Ausgebrannt ..." (Ferl 1).

In Bildern der Großstadt, die als faszinierend und bedrohlich zugleich erfahren wird, erhält das Farbwort schwarz oft dadurch eine schillernde Bedeutung, daß es zugleich wörtlich und metaphorisch aufgefaßt werden kann: Rauchfahnen aus Schornsteinen können dämonische Gestalten konturieren: "Wolken schwarz vom Rauch und Kohlenruß" bilden den Bart der "Dämonen der Städte" (Heym 2). "Verfallen" sind "die schwarzen Mauern am Platz" (Trakl 7). Die Vermassung und Entindividualisierung des einzelnen zeigt sich im Bild der Stadt, in der "schwarz der Menge Brei" brodelt (Wolfenstein 3). "Schwarz schwankt schon die Brücke", als sich die Winde zum Vernichtungswerk rüsten (Zech 8).

Überdies erscheint Schwarz, der Tradition unseres Kulturkreises entsprechend, als Farbe des Todes:

Krankheit und Mißwachs durch die Tore kriechen / In schwarzen Tüchern. (Heym 7)

Auf schwarzem Kahn / Hinüberstarben Liebende. (Trakl 1)

Schweigend nieder vom schwarzen Holze neigt sich des Heilands blutiges Antlitz. (Wied 1)

Wer hat das Schwefelschwarz der Todesnacht [...] ausgedacht? (Drey 2)

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang. [...] Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht [...] Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau [...] (Trakl 10)

Wie Sargtuch umdunkeln dämmrige Schwaden / Blondblühende Hänge,
[...] Talwärts ertrinken Türme im Schatten. / Bunteste Vielheit wird
schwärzestes Meer. (Fischer 1)

In seiner Eigenschaft als Todessymbol kann Schwarz eine dämonische Atmosphäre bewirken: So können Apokalypseopfer den Lavamassen nicht entkommen; "Das schwarze Gebirg von langsamem Leim schloß hinter ihnen sein tiefendes Tor" (Rubiner 8). Als Ausdruck einer diffusen Bedrohungssituation quälen "schwarze Fratzen" die Menschen in ihrem Schlaf (van Hoddis 1). "Schlaf umdunkelt mein Gebein. / Im Traum schon starb ich [...] Aus schwarzer Erde war mein Kopf" (Ehrenstein 12). Dämonisch und hämisch zugleich bedroht das personifizierte Grab den Menschen: "Die leere Grube lacht aus schwarzem Mund" (Heym 4). Schließlich erscheint bei Trakl als ausdrucksstarkes Bild der völligen Hoffnungslosigkeit die Phrase: "alle Straßen münden in schwarze Verwesung" (Trakl 6).

In wenigen Ausnahmen können Todesgrauen sowie Schrecken und Entsetzen - speziell bei Trakl - auch mit der Farbe **Weiß** konnotiert werden, die auf die tödliche Kälte des apokalyptischen Winters sowie auf Leichenblässe verweist.²⁸⁶ "Das wilde Herz ward weiß am Wald; O dunkle Angst / Des Todes" (Trakl 8). "Der weiße Fremdling" verkörpert den Tod (Trakl 21). Bedrohlich "Weiß liegt der späte Tag auf weichem Schnee" (Nowak 3). Auch weiße Vögel kündigen den Untergang an: Nach dem Anfall des "Idiot[en]" heißt es: "Mövenschwärme schreckten auf. / Blütenwälder weiß begruben ihn" (Becher 14). "Aufplattern weiße Vögel am Nachtsaum / über stürzenden Städten" (Trakl 20). Es beginnen "Sterbeklänge von Metall; / Und ein weißes Tier bricht nieder" (Trakl 14). Häufiger, als daß die Farbe Weiß explizit genannt wird, wird sie über Metaphern des Winters konnotiert. Vor allem Wortfelder von Eis und Schnee assoziieren das Weiß, wie es sich an zahlreichen Beispielen für Erstarrungsmotive²⁸⁷ ablesen läßt.

Als typisch apokalyptische Farbe fällt schließlich noch **Rot** auf, das wie in den traditionellen Apokalypsen einerseits als Verkörperung von Angst und Schuldgefühlen mit Blut assoziiert wird,²⁸⁸ und andererseits an die Zerstörungsgewalten Feuer und Glut erinnert. Naturgemäß sind Motive der Feuersbrunst mit der Farbe Rot gekoppelt:

Rot brennen die Dörfer. (Stoeklin 1)

²⁸⁶ Vgl. dazu Mautz: *Farbensprache*, S. 212f., wo der Farbe Weiß in Heyms Lyrik generell der Affektcharakter des Schreckens und Entsetzens bescheinigt wird.

²⁸⁷ Vgl. S. 305-312 der vorl. Arbeit.

²⁸⁸ Auf diese assoziative Bedeutung von Rot in der Psychodiagnostik verweist Drewermann: *Wahrheit*, S. 553, Anm. 36. Vgl. auch Mautz: *Farbensprache*, S. 214-217: Mautz spricht der Farbe Rot in Heyms und Trakls Lyrik den Charakter des Drohenden und Katastrophischen zu.

Rot zittert dampfend. / Gräser brennen [...] (Köppen 2)

[...] im roten Abend verrauchen die langen Straßen [...] (Goetz 1)

Dieser Vernichtungsaspekt wird - vor allem von Georg Trakl - auf die Naturphänomene des Morgen- bzw. Abendrots übertragen; dabei kann ebenfalls eine Assoziation an Blut mitschwingen:

Apokalypse [...] Da ist ein Tag, vom Morgenrot durchblutet.
(Hatvani 1)

Verdammnis, da des Träumers Herz / Überfließt von purpurner Abendröte [...] (Trakl 26)

Stunde kam, da jener die Schatten in purpurner Sonne sah, / Die Schatten der Fäulnis [...] (Trakl 4)

Fremdling! Dein verlornen Schatten / im Abendrot [...] (Trakl 20)

O! ihr ehernen Zeiten / Begraben dort im Abendrot. (Trakl 8)

Häufig wird die Beziehung der Farbe Rot zu vergossenem Blutes explizit gemacht. "Blutrot" wird als Symbol für die Vernichtungskraft des Krieges genannt (Ehrenstein 7). So fordert auch der Kriegsgott seinen tödlichen Tribut: "Rot umblüht euer Blut / Meinen Schlächterarm" (Ehrenstein 10). Eine aussagekräftige Synästhesie verbindet das Rot mit Blutvergießen: "Rot gellt eine Trompete / wie Dolchstoß ins Herz. / Blut springt als steile Rakete / stürzt, färbt alles mit Wut" (Friedländer 1). Typisch expressionistisch wird diese bedrohliche Qualität auf ein modernes Informationsmedium übertragen, indem indirekt auf Rot angespielt wird: "Die Litfaßsäulen dampfen Farben Blut" (Hasenclever 5). Wie in den traditionellen Apokalypsen verwandelt sich Wasser in Blut:

Und langsam kriecht die Röte durch die Flut. (Trakl 27)

Lautlos die roten Schimmer meerwärts hasten [...] (Goll 3)

Da bleibt der letzte Stein nicht herzlos stumm / und fängt das Blut in Schalen auf aus Glut. / Das Rot wird turmhaft steigendes Gebet, / ein Dom von purpurner Musik durchdröhnt. (Zech 13)

Die Bedeutungsskala der Farbe Rot für die Untergangsgedichte des Expressionismus, die von Assoziationen an tödliches Feuer bis hin zu Vergleichen mit Blut reicht, beschreibt exakt das Gedicht "Rot" von Erwin Piscator:

Durch die Abendbäume sickern Tropfen roten Blutes von der Sonne, die untergeht. / In den dürren Blättern des Herbstes spiegeln sie eigenes Licht, das nie vergeht. / Rot ist die Farbe des Todes auf den Blättern des Herbstes, der vorübergeht. / Rot ist die Farbe der Abendsonne, die friedlos über unsren Häuptern steht. (Piscator 1)

Außerdem sind "Purpur und Scharlach" die Farben der apokalyptischen Hure Babylon.²⁸⁹ Gleichen vernichtenswerten Prunk zeigt die expressionistische Stadt, in der abends "alle Häuser wie die Huren [funkeln]/ Fiebern vor Lust, und ihre nackte Scham / Glüht purpurn aus dem Zifferblatt der Uhren" (Wegner 2).

Abstrakte Metaphern, die mit der Farbe Rot arbeiten, können aufgrund der festgefügt Konnotationen eine angstvolle Vorahnung des Untergangs evozieren: "Wimpern blutrot lang" und "Rotes Gedonner" (Becher 27) signalisieren dann ebenso Bedrohung wie die absolute Metapher "Zahn färbt rotgestotterten Dampf" (Einstein 1). So ist Rot die Signalfarbe des Weltuntergangs:

[...] Rot aufspringt, aus Horizonten Reiter steigen / Und der verheißene Sturm in die Gebeine fährt [...] (Werfel 8)

[...] taumelnd Erde hängt / Am Rand der Welt [...] Doch hart umfängt den Ball am Horizont / Ein Reifen Qual, blutrot von Höll' umsonnt [...] (Wolfenstein 6)

Den zahllosen Metaphern der Dunkelheit korrespondieren in den zweiphasigen expressionistischen Gedichten die **Bilder von Helligkeit und Licht**, die als Zeichen der Hoffnung und des Lebens versuchen, die radikal neue Qualität des zweiten Äons von dem degenerierten Zustand der Jetztzeit abzusetzen. "Dunkelheit, Schatten", die Kennzeichen einer gealterten Welt, werden in rigidem Dualismus mit einem Lichtäon kontrastiert: "Drüben ist das himmlische Licht" (Rubiner 4). Zwischen den konträren Bereichen gibt es keinen Übergang, sondern nur eine absolute Trennung, die Weber mit dem Bild des Deiches bezeichnet: "Es ebbt das rote Mordmeer hinter sonnbeflaggt Deichen" (Weber 4). Demnach kann die Qualität des neuen Äons auch indirekt, durch Negation der bisher vorgefundenen Zustände ausgedrückt werden: Die Sonne ist dann nicht mehr wie "einst Blutschwamm übern Himmel ausgepresst" (Becher 29). Daß Helligkeit und Glanz als Insignien der neuen Zeit erwartet werden, läßt sich ebenfalls indirekt aus den Fragen ablesen, die ein lyrisches Subjekt an die endzeitliche Stadt Berlin richtet: "Wann grünen auf die toten Bäume mit Geklinge? / Wann steigt ihr Hügel an in weißer Schleier Kleid? Eisflächen, wann entfaltet ihr der Silber Schwinge?" (Becher 4) Absolute Gewißheit, daß der neue Äon als Lichtreich kommen wird, spiegelt das epische Präteritum, in dem der Ausruf eines lyrischen Ichs formuliert ist: "Mich verfluch ich, der ich kam, / ehe Licht die Erde nahm" (Ehrenstein 13).

Zur Verstärkung des Effekts wird das erwartete Lichtreich explizit Bildern der Dunkelheit entgegengesetzt. Den Anbruch der neuen Welt erkennt man daran, daß "sich das Dunkel hat verloren, / erlöst zur Flamme, lichterloh" (Kölwel 1); dann schwindet die "Bewinkte Finsternis von Morgen-Bläuen" (Becher 11). Des-

²⁸⁹ Vgl. Off. 17, 4.

halb konzentriert sich die Aufforderung, die Weltwende herbeizuführen, auch in dem doppelten Imperativ, die Nacht zu beenden und sich dem Licht zuzuwenden:

Erhellte die Welt, / zerschellt die Nacht, brich auf ins Licht! / In die
Liebe, Herz, Brich auf. Mit guten Augen leuchte Mensch zu Mensch.
[...] O, mein blühend Volk! / Aus meinen Händen alle Sonne nimm dir
zu. / Erhellte die Welt, / die Nacht zerbricht. Brich auf ins Licht!
(Heynicke 2)

Ein Apokalyptiker verknüpft seinen subjektiven Untergang in die Nacht des Todes mit tröstenden Visionen eines Lichtreiches: "Als ich ganz zernichtet war. / Vor Nacht und Hölle und Pest und Erde / Verging im dunkel tosenden Raume, / Erschienen die Dinge / Trost zu schütten über den Gram. / Das Licht kam, / Silberne Möwen schwebend im Reinen, / Und die Hügel der Sonne" (Ehrenstein 15). Als Symbol der Erlösung aus erstarrter Dunkelheit erscheint eine Frau, die "Von Licht gekrönt [...] Aus blauen Schatten" steigt, "Die Gnade" (Kasack 1). Die von Naturkatastrophen und Dämonen heimgesuchte Welt gewährt Spuren des Trostes in Lichtkonturen um die dunklen "Mondwolken": "Wie grünes Leid / Und goldne Milch / Schlägt's heilig über an den aufgegangnen Rändern" (Loerke 4). Von Menschen "Aus tönendem Haupt der Kunst" geschaffen, soll die die neue Energiequelle leuchten: "Und Finsternis wird fliehn. Denn die noch nie / Gewesen ist: die Menschensonne runden / Sie an den Himmel, ihrem Geist entbunden" (Wolfenstein 2).

Doch auch ohne die Kontrastfolie der Dunkelheitsmetaphern bezeichnen Bilder der Helligkeit, die schließlich schon immer die Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott zum Ausdruck brachten,²⁹⁰ deutlich genug das Neue, die Erlösung, das kommende Paradies, das unendliche Glück:

Ins Auge ungeheuerlich / Bricht überströmend neu das Licht.
(Gumpert 6)

[...] weil das neue Licht um uns war. [...] Um uns ist das Licht. Die Erde stößt leuchtende Brunnen empor, Glutlöcher im Himmel, brennende Riesenschornsteine von Glas, Lichtsturzstufen herab wie eines Wasserfalls strahlendes Rohr. [...] Wir beide waren [...] wimmelnde Erdteile in Himmel und Licht, um unsere Glieder floß das helle Meer. [...] Wir wirbelten tief durch blaue Lichtkugeln im Kreis. O neue Zeit! (Rubiner 5)

Wenn jetzt die Hand der Liebe auferstünde [...] Dann gäben in die Nacht geborstne Schlünde / Gebilde, lichter als der Tag sie hat. [...] In kleinem Lampenlicht ein Glück entfacht, [...] In Gold auf weißen

²⁹⁰ Einen Höhepunkt fanden diese symbolischen Vorstellungen, die auch in der expressionistischen Lyrik wieder auftauchen, in der Mystik. Vgl. Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Ders. (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-157; hier S. 156; zum Verhältnis des Expressionismus zur Mystik siehe auch van den Berg: Dada als Emanation des Nichts, insbes. S. 88.

Fahnen wehn Gesetze - Das Flammenschwert geht schneidend durch die Luft. (Weber 2)

O, sieh -: Engel-Antlitz glänzt, winkende Sonnfrucht [...] Hirten bewegen Paradies-Flur. [...] Schweben Licht-Menschen blank. (Becher 10)

[...] nächstes Paradies [...] der Tag [...] Senkt das Gestirn in aufgestemte Brust. [...] Lichtsäulen schreiten Mensch überall. / Kristallene Wälder blitzen in den Räumen. [...] tausend Brücken spreizen [...] strahlend in den Äther! [...] Wir grüßen Sonne dich! [...] Nun Scharlachlüster sprühenden Geästs. [...] Sterngefülle blanker Bajonette spannen / Sich neigend über dem entsunkenen Staat. (Becher 29)

Im Osten wächst das Licht. [...] Bewinkte Finsternis von Morgenbläuen. [...] Geblendet von zu unerhörtem Glanz [...] Wie blitzt aus trübesten Gevierten [...] jetzt Früh [...] O Ozean-Röte! Morgen! (Becher 11)

Seht, blonde Kinder laufen schnell und barfuß über strahlende Wiesen: / auf schreien wir die Tore zu den Paradiesen!! (Leonhard 4)

Azur strömt aus, drin Sonne wiegt. [...] O Auferstehung wunderbar. Ein goldener Helm aufstülpt sich Haar. [...] Jetzt Tag. / Und Friedensau und schön Gelag. (Becher 24)

Ich hab genug dich harte Zeit erlitten, [...] Schon glänzet auf der Stern in heiliger Bläue [...] und der Wall / von Wolken [...] er schimmert [...] (Becher 1)

[...] in des Osten Tore / Ein blasser Glanz erscheint, ein grüner Schimmer, / Das dünne Band der flüchtigen Aurore. (Heym 11)

Wohl wars das Licht, das mir das Land erschlossen [...] (Loerke 3)

Dabei suggeriert die Farbe Weiß wie in der Bibel Reinheit und Licht: "Ein weißes Segel im Himmelswind!" kann deshalb die Reise zum neuen Äon versinnbildlichen (Adler 3). Johannes R. Becher evoziert einen Paradiesstrom, "Dran Häuser stehn wie weiße Kinderschar" (Becher 29).

Die Paradieses-Vorstellungen werden manchmal konkret an lichtdurchfluteten Städten festgemacht, die sich einem Vergleich mit dem Himmlischen Jerusalem nicht entziehen können: "Das Licht" erscheint in Rubiners gleichnamigen Gedicht in zahlreichen Metropolen als Signal der Wende, denn die "Zeit war neu":

Vom gelben Himmel rollte ein funkelnder Treibriemen durch Yokkoha [...] Paris, wilder Lanzenschein [...] O helle Himmelssäge hinein nach London, wie ein Bergwerk liegt die Stadt unterm fallenden Licht [...] Es floß aufkochend flammengrün durch Petersburg, Kiew, Nischny, Odessa [...] Moskau [...] Boston, Chicago, über nackte Arme und Zylinderhüte hin zischt das Licht wie Riesenfunken von elektrischen Schnellbahnen, / Über San Franciscos Hotelgebirge leicht und hoch hinüber, durch Kulistädte, Ghettos, Spiegelschein im Fahrstuhlschachte [...] Still und grell durch die donnernden Eisenschatten der Brücke New York [...] Berlin [...] hinter [...] Asphaltgassen flog das rote brennende

Fenster himmelsoben zu uns her [...] Milde Zeichen, Himmelslichter
neue Häuser zu bauen Sonnentürme, / Sterndächer, Berlin noch feucht,
Gottesstadt, schwebend, gläsern hinauf. [...] Aber die neue Zeit ist da.
Ihr saht nicht das Licht / durch das feurige Fenster der Erde!
(Rubiner 6)

Inmitten der Beschreibung eines apokalyptischen Infernos taucht auch bei Becher die Hoffnung auf die himmlische Lichtstadt auf: "Einmal werde ich am Wege stehn, / Versonnen, im Anschau einer großen Stadt. / Umronnen von goldener Winde Wehn. / Licht fällt durch der Wolken Flucht matt. / Verzückte Gestalten, in Weiß gehüllt ... / Meine Hände rühren / An Himmel, die von Gold erfüllt, / Sich öffnen gleich Wundertüren" (Becher 27). Doch die Vision des neuen Jerusalem bezieht sich im Expressionismus meist auf ein Werk des Menschen und nicht des Himmels: "Aus Donnerspannung unserer Hände bricht / Die Stadt! voll Stirnen, Himmeln, Wucht und Licht [...] Die Glücklichkeit an Hellem ohne Maßen. / Die Sonne nimmt durch unsre Stadt den Flug! [...] Dring weiter, Strahl der Stadt, in alle Reiche" (Wolfenstein 1). Auch "der Morgen über Berlin" gibt einen Eindruck von der paradiesischen Stadt. Nach einer in Endzeitstimmung durchlebten Nacht ("Noch sind Lokale mitternacht-erfüllt, / Geheul von Bürgern, die wir langsam töten"), präsentiert sich die Metropole in der Schönheit des anbrechenden Morgens: "Wird sich die ewige Stadt dem Antlitz röten?", denn "Der süßen Gegenwart entrückter Sinn / Erhebt sich östlich zu der Lichtstadt hin, / Die riesenhaft in singender Gestalt / Am körperlosen Äther dir erschallt. [...] Bald stirbt die Nacht am rosa Firmament [...] Die Wolke flammt - der Morgen über Berlin" (Hasenclever 4).

In den religiösen Apokalypsen ist das Licht, das die neue Welt symbolisiert, ein Gottesattribut. Vereinzelt findet sich die semantische Koppelung des neuen Lichts an eine Gottesvorstellung auch noch in den expressionistischen Gedichten:

Gott selber wirft von seinem Gnadenort / sich uns, gehüllt in Strahlen-
staat, ans Leben. (Werfel 4)

[...] so will ich gern den mächtigen Herren loben, / der mit der Sonne
rot im Westen zieht. (Becher 1)

Wir stehen am Wege, von dir erwählt, / Wir sehen die Farben, noch un-
gesehen. [...] Du bist zu uns in diesem Licht gekommen [...] (Huelsenbeck 1)

Doch in den meisten Fällen wird dem neuen Menschen des messianischen Expressionismus dieses Gottesattribut zugeschrieben:

Mensch entwandelt Schreiter hellester Sphären. (Becher 18)

Als eine Sonne hebe sich gerötet / Ein Angesicht, [...] Umdrängt von
Freundschaft und von Leidenschaft. (Wolfenstein 4)

Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißenen Erhellten, / Von jungen
Messiaskronen das Haupthaar umzackt, / Aus unsern Stirnen springen

leuchtende, neue Welten, / Erfüllung und Künftiges, Tage,
Sturmüberflagt! (Lotz 1)

Ihr tragt die Kraft des himmlischen Lichts, [...] Und das himmlische
Licht ist nah. [...] Ihr seid das Licht [...] wir sind Sternbrüder auf den
himmlischen Erden. [...] Aus jeder vergessenen Spalte der Erdschale
stoßt den Atemschlag des Geistes in Sonnenstaub! [...] und die Nacht
zerflog, wie im Licht aus den Schornsteinen Ruß. / O Lichtmensch aus
Nacht. [...] Und Ihr Mund laut offen ruft zur Erde den ersten göttlichen
Gruß. (Rubiner 1)

Der neue Mensch "hebt" die untergehende Erde "hinauf in den läuternden / Licht-
strom der Sonne, bettet ihn sanft in die kühlen / Heilenden Rosen der Morgenröte"
(Becker 2). Oder er schafft mit einem sensationellen Technikprojekt ewigen Tag:
"Endlich der Kanal. / Bogenlampen leiten ihn nachts von Meer zu Meer" (Goll 4).

Die Aussicht auf das Licht hat in allen Apokalypsen eine trostspendende
Funktion. In seltenen Fällen wird das tröstliche Licht auch in den modernen Ver-
sionen von Gott erwartet:

Vertrau auf Gott: Daß [...] Einst wieder leucht die gute Tat; / Des
Herzens Kraft, der Edlen Sinn / Schweb am gestirnten Himmel hin. /
Daß die Sonn [...] Einst wieder strahle gerechtem Tag. (Hasenclever 2)

Herr, erbarme dich und mach es wahr! / Lichte Wege seien allen
Nächten. / Daß ich, Narr der Nacht [...] Doch zu dir erwache
wunderbar. (Baudisch 1)

Doch auch ohne einen Bezug zu Gott werden die Hoffnungen auf eine Welten-
wende häufig durch Lichtmetaphern ausgedrückt:

Es soll ein neuer Glanz geschehn, [...] Uns komme Licht [...] (Gumpert 5)

Auf reiner Schale reiche uns den Morgenstern! (Becker 1)

Es flamme über unsern jungen Triften / Gestirn der Liebe auf und
strahle weit! (Weber 1)

O Aufstand zum Licht! (Rubiner 8)

Licht, Licht, und wenn es Feuer wäre! [...] Wir solln den kommenden
Erzeugten / Auf dieser Zeitenwende Wacht / Als Fackel mastshoch an-
gefacht / Brennen, verbrennen, leuchten! / Wir sollen Flamme sein und
Licht, [...] Verbrennen muß, was leuchten soll! [...] Wir spüren durch
die Feuerwelle / Den neuen *Lichtstrom*, die neue Helle. (Wolf 1)

Helligkeit und Licht als Symbole einer positiven Schöpfung und überdies
als reale Voraussetzungen für das Leben auf dieser Erde sind die einzigen Merk-
male, die als wiederkehrende Metaphern benutzt werden, um in den expressionisti-
schen Gedichten vom Weltuntergang Vorstellungen von einer völlig neuen Welt zu
evozieren. Obwohl diese Metaphern - im Gegensatz zu Motiven der Vernichtung
kreatürlichen Lebens beispielsweise - auf eine eng begrenzte Bildspendergruppe

angewiesen sind, geben sie aufgrund ihrer einschlägigen Konnotationen genügend Material auch für phantasievolle Weltwendevorstellungen her. Neben Johannes R. Becher, der die Lichtmetaphorik ausgiebig benutzt, um seinen Utopievorstellungen einer sozialistisch verbrüdereten Welt Glanz zu verleihen, ist es vor allem Ludwig Rubiner, der skurrile Bildercollagen zum Thema des ewigen Lichts erstellt. "Die Frühen" werden von ihm als "Lichtmensch im Dunkel" beschrieben; als Gruppe der wenigen Auserwählten haben sie noch ein "Gedächtnis ans selige Licht. Ein Schein glomm aus der Ferne vor ihrer rußigen Geburt". Deshalb wünschen sie die Apokalypse herbei: "O schwebender Mensch, Feuermensch, Lichtmensch über dem Himmel, Kamerad, Bruder, Genosse, [...] Zu ihm!". Ziel ist der neue Äon: "O leben im himmlischen Licht, Gemeinsamkeit mit dem göttlichen Menschen des Himmels, Bruderschaft, zu ihm, Chorgesang einer hellsteigenden Vielmundstimme durch das Sonnenuniversum!" (Rubiner 4). In "Dieser Nachmittag" mischt Rubiner die Vorstellungen, die die Johannesoffenbarung von der ersten und der zweiten Auferstehung vermittelt: Die auf Erlösung Hoffenden

sahen [...] den langen aufschießenden flammenden Finger des Lichts. [...] An diesem Nachmittag sah der arme Mob das Licht. Es lief vor ihm her. [...] Sie schwankten unsicher hinein in den Strahl [...] Aus zer-schlissenen Winkeln in den Städten der Welt brach göttlicher Glocken-schwung. [...] Die zitternden Heere zerlumpte Leibs reckten ge-dunsene Köpfe zum himmischen Strahl. / Um die ganze Erdkugel schwang tief durch die Winkel wie ein Klingelblitz das Licht. [...] Riesenstimmen schrien über die Erde: die Zeit ist erfüllt! [...] heute hatte ihnen das Licht süß bis in den Magen gelect. / Sie drängten eng durch die Straßen zum Himmel. [...] Nun gab es ewig Musik und warmes Essen und das tausendjährige Reich! (Rubiner 7)

Diese Bildercollagen führen eindrucksvoll vor Augen, daß das Licht ein umfassendes Symbol für jeglichen Zustand der Fülle darstellt.

5.10.2. Tages- und Jahreszeiten

Der Hell-Dunkel-Metaphorik korrespondiert in der Offenbarung des Johannes die Bildlichkeit von Tag und Nacht. In der Tradition der Apokalyptik ist die Nacht Symbol des Todes und des alten Äons sowie der Zeit des Bösen und Dämoni-schen. Daher zielt die apokalyptische Hoffnung auf ihre Aufhebung in der neuen, transzendenten Welt: "dort wird es keine Nacht [mehr] geben"²⁹¹, und "Nacht-

²⁹¹ Off. 21,25.

losigkeit bedeutet uneingeschränktes, ununterbrochenes Heil."²⁹² Die Expressionisten dagegen fühlten sich in ununterbrochenem Unheil gefangen. Deshalb benutzen sie Metaphern der mit Dunkelheit verbundenen Tages- und Jahreszeiten überaus zahlreich, um die lebensfeindliche Düsternis ihrer Situation zum Ausdruck zu bringen.²⁹³

Die Relevanz dieser Bildlichkeit für die expressionistische Untergangsliteratur läßt sich schon auf den ersten Blick an der Vielzahl an Gedichttiteln ablesen, die auf das Ende des Tages oder des Jahres verweisen. Auf fortgeschrittene Zeit und Dunkelheit beziehen sich nicht nur Titel wie "Spät" (Hardekopf 1), "Späte Landschaft" (Tagger 2), "Verfinsterung" (Viertel 1) und "Die Dämmerung" (Lichtenstein 4), sondern vor allem zahlreiche Nennung der späten Tages- oder Jahreszeiten selber. "Abend" (Becher 1), "Am Abend" (Roth 1), "Trüber Abend" (Lichtenstein 1), "Abenddämmerung" (Kölwel 1), "Der Gewitterabend" (Trakl 5), "Gewitter am Abend" (Hardenberg 1), "Abend auf der Höhe" (Fischer 1), "Berliner Abend" (Boldt 1), "Abendland" (Trakl 1), "Abendsee" (Ehrenstein 1), "Abendlied" (Bäumer 1) und "Impression du soir" (Boldt 4) beschwören das Tagesende herauf. Ebenso beliebt sind Titel, die sich auf die Nacht beziehen, welche oftmals explizit mit Dunkelheit und Kälte in Verbindung gebracht wird: "Nacht" (Förste 2), "Die Nacht" (Lichtenstein 8), "Notturmo" (Herrmann-Neisse 6), "Impression du soir" (Boldt 4), "Dunkle Nacht" (Kölwel 3), "Sinkende Nacht" (Förste 3), "Die halluzinierte Nacht" (Zech 8), "Letzte Nächte" (Goll 3), "Nachts" (Köppen 3 + Förste 4), "In diesen Nächten" (Roth 3), "Regennacht" (Hartmann 1 + Lichtenstein 12), "Gewitternacht" (Klabund 2), "Frostnacht über Zechen" (Haas 1), "Nacht im Stadtpark" (Herrmann-Neisse 4), "Nacht im Dorfe" (Wolfenstein 3), "Süddeutsche Nacht" (Blass 1), "Nacht im Februar 1917" (Schürer 1), "Nächtlicher Weg" (Roth 4), "Nachts aus dem Hause treten" (Rheinhardt 3), "Die Nacht trägt" (Gathmann 1), "Die Nachtgefangenen" (Ehrenstein 15), "Nachtgesang" (Heym 7 und van Hoddis 3), "Große Stimme in der Nacht" (Rheinhardt 4), "Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht" (Stadler 1). Implizit wird auf die Nacht verwiesen in dem Titel "Wann tagt der Morgen, der die Feindschaft löst?" (Weber 2). Absterbendes Leben prägt die Natur im Herbst. Entsprechende Assoziationen transportieren "Herbst" (Becher 13 + Friedländer 1), "Herbstgefühl" (Boldt 3), "Herbstliches Lebenslied" (Gregor 1), "Novemberabend" (Boldt 6) und "Herbstnächtlicher Gang" (Kanehl 1). Und schließlich verweisen einige Gedichttitel auf die winterliche Erstarrung alles

²⁹² Reader: Stadt Gottes, S. 167.

²⁹³ Zum topischen Feld von Finsternis und Nacht im Expressionismus vgl. Rothe: Expressionismus, S 109-121.

Lebens. Dies sind "Winter" (Mayer 2 + Lichtenstein 15 + Tagger 5), "Der erste Winter" (Birnbauer 2), "Mitte des Winters" (Heym 8), "Winterdämmerung" (Trakl 28), "Winterschlacht" (Vagts 1) und "Dezembermorgen auf einem Feld vor Wien" (Angel 1). Schon diese Liste von Titeln apokalyptischer Gedichte macht anschaulich, wie extrem die expressionistische Lyrik von der Vorstellung durchdrungen war, daß man am Ende aller Zeit lebte.

In den expressionistischen Apokalypsen ist der **Abend** nicht mehr dem traditionellen Bildfeld des Friedlichen und Besinnlichen²⁹⁴ zugeordnet, sondern er wirkt verstörend, da er als Beginn des Untergangs erscheint. Der beim Einsetzen des Untergangs als beschleunigt empfundene Zeitablauf und die damit verbundene Gewißheit, daß das Ende sehr bald kommt, sorgen dafür, daß die Ankündigung des Abends schon vor dessen Beginn die Helligkeit des letzten Tages trüben kann:

Und im Mittag welkt der Abend schon. (Rheinhardt 1)

Weltunglück geistert durch den Nachmittag. [...] Am Abend wieder über meinem Haupt / Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick. (Trakl 23)

Der Tag hat ausgekämpft [...] (Kanehl 1)

Der flammenden Flotte letzte Schaluppen / Enttrugen den Tag auf schimmernden Pfaden. / Wie Sargtuch umdunkeln dämmrige Schwaden / Blondblühende Hänge [...] (Fischer 1)

Die Tage sterben weg, die weißen Greise. (Boldt 9)

Da sich dem Dunkel weiht / Der [...] Tag des Sommers spät, / Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht / Des fernen Abends zarte Müdigkeit. (Heym 10)

Die Stadt versank, in Dämmerung verwoben, [...] Sie zittert leicht aus Angst vor schwarzen Roben, / Wie sie die Türme in den Abend hebt. (Weber 2)

Oft wird betont, daß sich der Abend durchsetzt, und dann bringt er Finsternis und Kälte mit sich. Diese Kombination verweist auf den nahen Tod. Außerdem wird die Metapher des Abends - wie alle Tageszeitenmetaphern - häufig in Landschaftsdarstellungen integriert, die auf Verfall, Destruktion und Untergang, auf abgestorbenes menschliches Leben verweisen.²⁹⁵

Der Tag ist tot [...] (Lichtenstein 1)

Der Tag ist futsch. Der Himmel ist ersoffen. (Lichtenstein 12)

²⁹⁴ Auf diese Bedeutung des Bildfeldes in den Abendgedichten verweist Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 10.

²⁹⁵ In diesem Sinne oft als 'peiorisierend' beschrieben. Grundlegend für diese Charakterisierung ist Schneider: Der bildhafte Ausdruck, S. 65-71.

Die Tage erblichen für die glühenden Abende. / Die Nächte schwangen rote Palmblattflammen über Berlin, / Die Abende waren gelbe Tiere über der Friedrichstraße [...] Die Sonne ging immer unter. Die Abendstrahlen, heiß, quollen aus Männern. (Rubiner 5)

Der Abend stieg wie Schnalzen aus dem Fett der geilen Städte. (Rubiner 8)

Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind. (Trakl 24)

Der Wind singt im Abendrauh [...] (Klabund 1)

Die Bitterkeit der Abende fließt / sickern durch die Landschaft auf das Feld. (Tagger 2)

Am Abend liegt die Stätte öd und braun [...] (Trakl 27)

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend / An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren [...] O, das versunkene Läuten der Abendglocken. (Trakl 25)

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal [...] (Heym 3)

Der Abend voll Gräuel. (Becher 3)

Der Abend drückt wie Blei. (Lichtenstein 18)

[...] Weiden, die des Abends Zorn umfliegt. (Loerke 7)

Manchmal wird explizit ausgesprochen, daß die "abendliche Welt" (Becher 28) dem Untergang geweiht ist:

Es ist ein todestrauriger Abend, in den gespenstig der Zapfenstreich klingt [...] (Wied 1)

[...] Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang [...] (Trakl 21)

Wir gehn, verfaulte Wracks, in Abends Schatten unter. (Becher 23)

Abend zeigt die Menschenangesichte [...] Blind, hinweggenommen und voll Tod. (Rheinhardt 1)

Es haucht die ganze Welt im Abend aus [...] (Goll 1)

Schließlich siegt mit der apokalyptische **Nacht** das Symbol des Bösen. Vor allem die negativen Apokalypsen wählen gerne die Nacht als Kulisse:

Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt. (Heym 3)

Die Nebelnacht beginnt. (Becher 13)

Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild, / Das langsam hinsinkt am Hügel. (Trakl 21)

Es klafft die Nacht. (Guttman 1)

Die Nächte explodieren in den Städten [...] (Lotz 2)

Lauwarm und milchig lag die Nacht / Auf Häusern [...] (Steinberg 1)

Des Tagdomes Spitze verflüchtigt sich unter der Wolkenbrust der Nacht [...] (Otten 6)

Gärten vertropft in Nacht [...] (Boldt 4)

[...] hinein in einen Haufen Stadt, / Darin liegt auch am Tage Nacht verborgen. (Wolfenstein 2)

Müdigkeiten, die aus verwüsteten Nächten über uns kamen [...] (Lotz 1)

Nacht um uns Erde. (Wolfenstein 6)

Es stürzt ein Schrei von Mitternacht gen Mitternacht, / ein Schrei, o Welt, / dein Schrei! (Heynicke 4)

O Endnacht im trägen riesigen Bauch! (Rubiner 8)

In erster Linie zeichnet sich die Nacht dadurch aus, daß sie lichtlos ist. Nicht nur "Blaugrüne Nacht" (van Hoddiss 5) erscheint als Inkarnation lebensfeindlicher Finsternis:

Es sinkt die Nacht / wie schwarzer Nebel über Land. (Koch 2)

Die Nacht stürzt rußig auf die Zeltbaracken. (Rheiner 1)

Die Nacht verdunkelt tiefer sich in Bäume [...] (Wolfenstein 1)

[..] klebrige Barrikaden liefen ins Dunkel um, [...] Ein Schleim floß wie fette Aale nächtlich [...] (Rubiner 8)

Blicke dämmern in violettener Nacht. (Becker 4)

Karfreitag. Abend. Gelbes Dunkel. [...] Ein lila Dunkel [...] Schon Nacht. (Loerke 1)

Ich will ins Dunkel sehen: / Die Nacht ist blind und alt. (Kuhlemann 4).

Als Synonym für Finsternis kann Nacht dieselben Assoziationen hervorrufen. "Nächte, ohne Leuchte, ohne Stunden" (Heym 8) verkörpern absolute Destraktion. "Wenn die Nacht / In die engen Gassen kriecht, / Und sich schwarz an die Wände klammert", fürchtet das Subjekt, "die Dunkelheit, die in den Fenstern schläft", zu wecken (Korschelt 1). Die Menschen versuchen, den Zustand der Lichtlosigkeit künstlich zu überlisten:

Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein / Hat [...] sie [...] beschmiert. (Lichtenstein 11)

Viel Lichter zeigen wie Totenfinger die Nacht - das ist gut, / die immer einsame Nacht. (Loerke 3)

Doch "Den Fäulnischein der Nacht" kann die "Laternen-Angst" jedoch nur noch "durchkrank[en]", bis auf dem Höhepunkt des Untergangs gilt: "Kein Licht mehr [...] Nacht!" (Werfel 11).

Die dunkle Nacht gilt als Quelle jedes denkbaren Unheils:

Glück gerinnt in tiefer Nacht - (Koch 1)

Voller Schrecken ist die Nacht. (Kraus 1)

[...] solche Schreckensnacht [...] (Weber 2)

Die Nacht ist kalt. (Barthel 1)

Nacht und Gewitter mischen sich groß [...] (Picard 1)

Der Sturm frißt durch die Nacht. / Und durch die Nacht frißt Regen
grau. [...] O diese Nacht. (Becher 24)

Nacht kauert fremd und einer stöhnt im Schlaf. (Förste 2)

Eine Nacht, übergossen / und eingeschnitten von unbelaubten Zweigen,
[...] wie Messer stoßen sie mich ein. (Tagger 1)

O der Seele nächtlicher Flügelschlag [...] O, die bittere Stundes des
Untergangs [...] (Trakl 12)

[...] von dem kalten Hauch der Nacht durchweht [...] Erlöschen hängt
in zähe Nacht der Bau. (Roth 1)

Von den Gewürmen / Und ihrem Gift hat eine Nacht genossen. (Goll 3)

[...] Nächte speien laue Wasserratten [...] (Huelsenbeck 3)

Viele Apokalypsen sprechen die Auswirkungen der Nacht auf die
Menschen an. Diese können der Qual der Nacht nicht entgehen:

Tier im Menschen, Mensch im Tiere, / Eingeschnürt in Nacht=Visiere
[...] (Kraft 1)

Aber wir trieben dahin, hinaus in den Abend der Meere. [...] Nacht
begann. Einer weinte im Dunkel. [...] Nacht begann in dem ewigen
Raum [...] (Heym 13)

Aus dem schwarzen Geviert [...] Tritt der getriebene Mensch da in die
Nacht ein, die unter den heiteren / Sternbildern der Urjahre zu gelten
anhebt. (Rheinhardt 3)

[...] die schwere Nacht, die auf den Schläfern liegt / und ihre Stirn mit
Qualen weiß bereift. (Heym 12)

Die Nacht durchjammert haben die Gesichter. (Huelsenbeck 1)

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein [...] (Trakl 19)

Durch die Nacht blicken deine Augen. [...] Träume lügen, lebendig ist
die Nacht. [...] In trüber Nacht schreit singend der Schwan. (Otten 5)

Dementsprechend sehen sie sich in ihren apokalyptischen Visionen als Gefangene,
die von der Nacht bedrückt werden. Das lyrische Ich beklagt dann sein Leiden an
der Nacht:

Wenn die Nacht wie eine große / Kohle meine Stube ausfüllt [...] (Kölwel 3)

Es reißt mich in Nacht [...] Immer tiefer in Nacht [...] (Kanehl 5)

Aber ich sah die Nachtgefangenen: / Dunkles sinnend die Späher des
Bösen [...] Und ich muß dem Schweiß dieser nächtlichen Tage
entrinnen! (Ehrenstein 15)

So schreckhaft bebte mir noch nie das Herz / Wie vor der Nacht in
unsern Tagen. / Es ist, als hätt' in ihrem Schoß / Die Grabesfinsternis ihr
Lager aufgeschlagen. (Wiedmer 1)

Ist dieses die Stadt der Toten? Wacht niemals ein Morgen / Über der
Masse der Schlafenden auf? (Wegner 5)

Wann endet die Nacht / Eurer Schlacht [...]? (Ehrenstein 18)

Was willst du, Wind, du Nacht, du Schauerliches um mich?
(Rheinhardt 4)

Auch der Bezug der Nacht zum Tod wird oft explizit betont:

[...] Tönt dumpf der Mondgong über falben Leichen / Und grüßt im
Wolkenflor die toten Tage. (Haas 2)

[...] treibt der Kärner Tod / Den Maultierkarren, der von Schädeln
birst. [...] Der Krähen Volk zieht mit, die Nacht im Flug. (Becker 1)

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden [...] (Heym 7)

Über unsere Gräber / Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.
(Trakl 24)

Dementsprechend gehört die Nacht auch zur Szenerie des "Schlachtfeld[es]"
(Kanehl 3):

Und alles schluckt / die große Nacht. (Kanehl 3)

Regennacht [...] Nacht fröstelt in uns und ermüdeter Schmerz. [...]
(Verdun 1916) (Hartmann 2)

Am Abend [...] umfängt die Nacht / Sterbene Krieger [...] (Trakl 6)

Mit zerbrochenen Brauen, silbernen Armen / winkt sterbenden Soldaten
die Nacht. (Trakl 15)

[...] auf graue Gesichter die Nacht sich senkt - / Soldatengrab - zwei
Latten über Kreuz gebunden. (Klemm 1)

Aufgrund dieser Bindung an den Tod ruft die Nacht vor allem bei dem modernen
Stadtmenschen, der völlige Finsternis nicht mehr gewöhnt ist, blankes Entsetzen
hervor, in dem die Angst vor dem Andauern der Nacht in der negativen Apoka-
lypse mitschwingt: "Nur auf dich, diese Nacht, war ich nicht gefaßt - / Wie du tot
oder tausendfach unbekannt / Mein schwarzes Bett umlangst, / Nirgends durch-
brochen von menschlicher Hand, / Gottlose Angst" (Wolfenstein 3). Ebenso wird
geklagt: "O Sterbenacht im Frühling", "O Nacht [...] des Todes", in der die "Erde
Todesnähe spürte" (Otten 3) oder "Wer hat das Schwefelschwarz der Todesnacht
[...] ausgedacht?" (Drey 2).

Die unvorstellbare Qual der Nacht wird noch gesteigert, indem dieser Zustand zu permanenter Dauer fixiert wird. Der Zielpunkt der traditionellen Apokalypse, die Aufhebung der Nacht, avanciert in den negativen Apokalypsen zu ewiger Nacht:

[...] viel zu früh die Nacht begann, [...] Wie eine Nacht, die dauern kann
[...] (Viertel 1)

Der nackte König [...] mit der Dornenkrone [...] ewiger Nacht
vermählet. (Becher 23)

Sonne fiel. Ist diese Nacht die längste? (Baudisch 1)

Noch eine Nacht, und es gelingt / dir nimmermehr, sie auszurotten.
(Quandt 1)

Mit dem Motiv der permanenten Nacht wird auf den Verlust einer neuen Welt Bezug genommen. Denn auch in den modernen Untergangsvisionen ermöglichte erst die Abwesenheit der Nacht die Weltwende. So heißt es in einer zweiphasigen Apokalypse "die Nacht ist nicht da, sie dürfen sehen. Sie Sehen. / Sie sehen" (Rubiner 7). Doch solche Lichtblicke sind die Ausnahme.

Bei dieser Fülle an negativen Assoziationen verwundert es nicht, daß die Expressionisten auch etliche Personifizierungen bilden, die die Nacht als grausames, dämonisches Lebewesen vorführen:

Die Nacht trägt einen Kranz von Leichen / Im Haar und in den Augen
blutgen Brand von Städten, / Und ihre Fänge triefen rot und kralln sich
in die weichen / Fleishteile armer Opfer, aufgescheucht aus sanften
Betten. (Hartmann 2)

Nun sticht die Zwergin Nacht mit schwarzem Pfahl / das Sonnenaugen
aus der Himmelsstirne, / daß es verblutend aus dem wehen Hirne
hintropft. (Wegner 3)

Auf dem Rücken der Stadt / Hockt der häßliche Zwerg, / Die
kreischende Nacht, / Das Tor voll Qual. (Gumpert 3)

Die Nacht hockt auf dem Park, der stärker rauscht. (Boldt 2)

Die wilde Nacht bespringt mein Reh [...] (Ehrenstein 1)

Da hockt sie die lange Nacht / wie eine Spinne und schwingt die Zeiger.
(Zech 8)

Das schwarze Auge der Mitternacht / Starrt näher und näher. (Lasker-
Schüler 1)

Traurig weinend in sich hinein / Steigt Nacht aus geborstenem Mund
der Fontäne. (Quartner 1)

In stummem Zwange lag die Nacht geknebelt, / und lohte hungernd,
wie ein ausgeweintes Leben / nach einem Schmerzensschrei, der sie
erlöste. (Schürer 1)

Die schier überbordende Flut der von ihnen verwendeten negativ besetzten Nachtmotive und vor allem die Tatsache, daß sie der Nacht in solchen Bildern immer wieder ein eigenmächtiges Handeln zubilligen, das dem Menschenleben grundsätzlich Schaden zufügt, dokumentiert, wie ohnmächtig sich die Expressionisten ihrer vermeintlich herrschenden Endzeit ausgeliefert fühlten.

Ebenso wie der Abend kündigt der **Herbst** den unmittelbar bevorstehenden Untergang an: "Lenz und Sommer" werden "begraben" von Todesvögeln (Haas 2). Dabei scheint wiederum die Zeit schneller als gewöhnlich zu verstreichen: "Mitten im Frühling ist es Herbst geworden" (Haringer 1). Bilder wie "Ein etwas Herbst in der Platane, / ein gelles Chrom verweht, verwird" (Boldt 6), "Der Herbstkranich ruft" (Ehrenstein 3) oder die Metapher der nur noch "herbstlich dünn und zag" scheinenden Sonne (Trakl 14) könnten isoliert gesehen auf idyllische Naturlyrik deuten. Doch in den apokalyptischen Texten sind sie die ersten Boten der Vernichtung, denn der Herbst der Apokalypse ist ausdrücklich "Kein verzückter Winzerherbst" (Rheinhardt 1):

Über den herbstlichen Wald / Schwingt gelbes Feuer. (Kasack 1)

Herbstliches Laub sinkt [...] Die gelben Fammen aus verdeckten Zweigen: / Signale der Tode! (Förste 3)

Der Herbstwind treibt / trostlose Sehnsucht durch die welken Wege.
[...] Der Herbstwind gräbt / mit hohlen Händen in sein Grab sich wieder. (Herrmann-Neisse 3)

Mein Leben ist [...] ein langes Sterben von Novembertagen. (Goll 8)

Am häufigsten werden Herbstmetaphern von Trakl als Signale der Apokalypse verwendet. So beginnt eine Untergangsvision mit der Chiffre "Septemberabend" und setzt als Zeichen für die absterbende Erde, die kurz vor dem Feuertod steht, das Bild: "Und die gelben Blumen des Herbstes / Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs" (Trakl 11). Die "dunkle Angst / Des Todes" kulminiert in der Chiffre "Novemberabend" (Trakl 8). "Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung. [...] O wie einsam endet der Abendwind. / Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums" (Trakl 7). Schließlich bringt Trakl auch "Herbst und schwarze Verwesung" zusammen (Trakl 19). Diesen Aspekt greift Carl Einstein in einer abstrakten Bildkombination auf: "Tropfig Denken speit lockern Herbst. / Zerwesen krankt Fall" (Einstein 1). Herbst ist in den Apokalypsen ein Synonym für endgültigen Verfall. Deshalb lautet eine Formulierung der Sehnsucht nach der Äonenwende: "Du Herbst lösche aus in unseren Frühlings-Oden" (Becher 13).

Der Verfallsprozeß findet sein Ende, wenn der **Winter** da ist. Der Tod agiert am "Wintertag" (Heym 4) so übermächtig, daß der erstarrte Glaube an Gott nicht mehr trösten kann: "an dem Weg die kleinen Gottesbilder / Sind einsam in

der winterlichen Erde" (Heym 15). Ein ewiger Winter kann wie der Fimbulwinter in der Völuspá das apokalyptische Ende einleiten:

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht, / Durch manchen Winters
trauervollen Port. [...] Davon der Horizont wie Feuer raucht.
(Heym 10)

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden. (Trakl 3)

Alle Gefahren [...] Sind nun so widrig wie der Winterwind. (van
Hoddis 6)

Schon hat der Ost, / Der weiße Wind, in den Zähnen den Frost, / sein
funkelnd Maul überdie Stadt gedreht, / Darauf die Nacht, ein stummer
Vogel, steht. (Boldt 1)

Des Winters Sturm riß uns aus wohlichem Verstecke. (Becher 4)

Wie auch für die anderen Tages- und Jahreszeiten gilt für die Wintermotivik, daß sie "nicht die Jahreszeit selbst, sondern [...] die als unwirtlich-fremd und avital-erstarrt erfahrene zeitgenössische Lebenswelt sowie die Befindlichkeit des Subjekts in ihr"²⁹⁶ zum Thema macht. Somit erweist sie sich als wichtiges Requisite der modernen Apokalypse, die das Subjekt als ein an seiner degenerierten Umwelt leidendes Opfer vorführt, dem bald der endgültige Untergang droht.

5.10.3. Akustische Eindrücke

Traditionell sind Apokalypsen nicht allein auf Visionen, sondern in hohem Maße auch auf Auditionen gegründet. Der Apokalyptiker sieht nicht nur, was in naher Zukunft geschehen wird, sondern er empfängt überdies zahlreiche akustische Informationen. Zunächst einmal erhält er ständig Ankündigungen oder Anweisungen, die offenbar in normaler Sprechweise erfolgen. Daneben aber vernimmt er auch Stimmen aus dem Himmel, deren gewaltige Lautstärke in der Erzählung betont wird. Mit ungeheurer Intensität offenbaren sie wichtige Details, oder sie geben eindringliche Regieanweisungen für das große Finale oder preisen Gott in unüberhörbarer Weise. Repräsentativ für die Schilderung solcher akustischer Eindrücke des Apokalyptikers ist die Formel "Und ich hörte etwas wie die Stimme einer grossen Menge und wie die Stimme vieler Wasser und wie die Stimme starker Donner, die sprachen [...]"²⁹⁷. Alle diese Auditionsphänomene lassen sich

²⁹⁶ Anz: Literatur der Existenz, S. 52.

²⁹⁷ Off. 19,6.; vgl. auch 1,15; 4,1; 5,2.12; 6,1; 10,3f.; 11,12.15; 12,10; 14,7.9.15.18f.; 16,1.17f.; 18,2; 19,1.17; 21,3; Dan. 10,6.

als Teilmengen der das Gericht ankündigenden Stimme Gottes verstehen, die in ihrer Gesamtheit durch Bilder des Donners charakterisiert wird.²⁹⁸ Neben diesen sprechenden Stimmen kommen in den Apokalypsen weitere Geräusche vor, die Bedrohung ausdrücken. Dies sind der laute Donner, der die Katastrophen in Natur und Kosmos begleitet,²⁹⁹ sowie die Schmerzensschreie des apokalyptischen Weibes während der Geburt³⁰⁰ und die Wehe-Rufe des Adlers³⁰¹. Konträr dazu wird auch das Fehlen bedrohlicher Geräusche als Warnsignal registriert. Als beängstigende 'Ruhe vor dem Sturm' wirkt die Stille, die in der Johannesoffenbarung durch die Öffnung des siebten Siegels ausgelöst wird.³⁰² Überdies werden Bilder aus dem Bereich der Akustik mehrfach benutzt, um die Opposition von Mangel versus Fülle darzustellen, welche die Abfolge der beiden Äonen charakterisiert. So erscheint der Gesang der Gotttreuen³⁰³ im Kontrast zu der Stille, die dem untergehenden Babylon prophezeit wird: "Und ein Ton von Harfenspielern und Musikern und Flötenspielen und Trompetenbläsern wird nicht mehr in dir gehört werden [...] und das Geräusch der Mühle wird nicht mehr in dir gehört werden".³⁰⁴

Auch in den expressionistischen Gedichten fällt eine Vielzahl von Motiven auf, die aus dem Bereich der Akustik im weitesten Sinne gespeist und häufig metaphorisch sowie im Sinne der Lautsymbolik gebraucht werden. Wie in den traditionellen Apokalypsen können sie dazu eingesetzt werden, den apokalyptischen Untergangsvisionen eine durchdringende Intensität zu verleihen.

Da Kampf und Krieg nicht vom Weltende wegzudenken sind, bildet **Kriegslärm** eine bedeutende Gruppe innerhalb der akustischen Motive. Den Krieg begleitende Musikinstrumente liefern hierfür eine der Bildspendergruppen. Besonders häufig werden Trompeten³⁰⁵ genannt:

Die Dünen schmettern helle Kriegstrompeten [...] (Goll 3)

Trompeten kreischen / Dir tief ins Herz. (Lichtenstein 5)

Rot gellt eine Trompete / wie Dolchstoß ins Herz. (Friedländer 1)

Trompete [...] gellt Hurras [...] (Vagts 1)

Asphaltene Dämmerung [...] Verscheucht Trompetenton: Steh auf und töte! (Hasenclever 3)

²⁹⁸ Vgl. Off. 4,5; 16,17; vgl. auch Amos 1,2; 11,19.

²⁹⁹ Vgl. Off. 8,5; 11,19; 16,18.

³⁰⁰ Vgl. Off. 12,2.

³⁰¹ Vgl. Off. 8,13.

³⁰² Vgl. Off. 8,1.

³⁰³ Vgl. Off. 14,3; 15,3.

³⁰⁴ Off. 18,22.

³⁰⁵ Vgl. S. 176-179 der vorl. Arbeit zu den Motivvarianten der Gerichtsposaune.

Heulend, tosend tönen die Fanfaren, / Die den Tod der Erde
offenbaren. (Drey 2)

Zusätzlich gestaltet Trommelklang die akustische Kulisse des Untergangs:

Und deine Trompeten, / Und trostlosen Trommeln, / Und Wut deiner
Märsche, / Und Brut deines Grauens, Branden kindisch und tonlos [...]
(Werfel 5)

Ein Marsch beginnt mit Trommelkrach und buntem Spiel. (Becher 23)

Und wir, umtrommelt rings, [...] Stehn [...] im Krieg [...]
(Wolfenstein 1)

Schwer schallt aus ewig dröhnendem Dunkel eurer ziehenden
Kolonnen und Scharen / Marschtritt, gedämpfter Waffen- und
Trommelklang. (Becher 21)

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt, / Ein Trommelwirbel,
dunkler Krieger Stirnen [...] (Trakl 13)

Der Dichter [...] stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
(Becher 6)

Mit dem Klang der Kriegsinstrumente mischen sich Kampf- und Waffenlärm:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen [...]
(Trakl 6)

Sterbeklänge von Metall [...] (Trakl 14)

Am Horizont steht der Kanonendonner. (Lichtenstein 5)

[...] als Donner verzückter Kanonen / Die alten Jahrtausende pomphaft
zu Grabe geläutet. (Becker 2)

Wie schreckhaft brüllen die Haubitzen [...] (Barthel 1)

Die Luft trinkt Knattern von Maschinengewehren. (Nowak 2)

Geschütze rasseln vorwärts und krepieren. (Hasenclever 3)

O Knall, Dreihunderte zerfetzten eben [...] Millionen vorgeführt gen die
Bastei, / Wo tackend Läufe die Portale zieren. (Becher 29)

"Die müde Luft erklingt von hellem Kampf" des guten Engels gegen das Böse, und das Subjekt empfindet sich ohnmächtig als "der Kräfte Spiel im schalldurchbrausten Meer" (Becker 3). Johannes R. Becher verbindet das traditionelle apokalyptische Motiv des laut rufenden Engels in pervertierter Form mit Gewitter- und Kriegslärm sowie dem Motiv der apokalyptischen Himmelsschlacht zu einer expressionistischen Metapherncollage: Als die Fliegerbombe, "ein Meteor", abgeworfen wird, "Rings blüht, Geschmetter [...]" Er aber brüllte an den Engel, daß er höre... [...] Gewitter töste", und der Kampf am Himmel ist gekennzeichnet durch "klirrendes Gerenn" sowie den beim Abschluß aufkreischenden Flugzeugmotor, bis schließlich "Durchschnittene Äther heulen" (Becher 25). Tosender "Waffen Lärm

[...] Kanonen und Stürme in buntem Gewieg", gemischt mit "wilder Trompeten Stöße", sollen als Signal für "einen großen Weltkrieg" die ersehnte Weltwende herbeiführen (Becher 3).

Als weitere Varianten des Kriegslärms erscheinen folgende Motive:

Die Batterie erhebt ihre Löwenstimme [...] Die Granaten heulen.
(Klemm 3)

Lang heulen die Sirenen. (Hasenclever 5)

Signale trillern auf. (Becher 23)

[...] Schlacht, / Die Barbaropa, Eurasien durch- / Donnert Mordjahre lang! (Ehrenstein 18)

Patrouille [...] Berge Sträucher blättern raschlig / Gellen / Tod.
(Stramm 2)

Über seine personifizierte Kriegsgestalt schreibt Heym: "es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt" (Heym 5). Auch von den Körpern der Kriegsoffer gehen laute Schreie aus: "Schmerzensschreie schwer Getroffener. / Röchelnde Rufe Sterbender" charakterisieren das "Schlachtfeld" (Kanehl 3). Im "Lazarett", das auf die Vernichtung alles Lebens verweist, hört man "das Geheul, das Wimmern und Schreien, das Jammern und Flehen" (Klemm 1). "Das brüllt, durchbohrt von Lanzen" (Goll 3).

Ebenso vom Menschen verursacht sind die lärmenden **Geräusche**, die in **der** untergehenden **modernen Welt** auf den Menschen einwirken. Die "klanggefüllte Nacht" (Adler 1) wird von der endzeitlichen Stadt produziert:

Orchester der Äonen! [...] Berlin! Wie Donner rattert furchtbar dein Geröchel! (Becher 4)

Es dröhnt die Stadt wie trunken und in Klagen [...] (van Hoddis 1)

Mit Lärm, mit Unrast und dröhnenden Brücken / Erstarb die Stadt der Menschen im Mord. (Wegner 5)

Und über den Brücken [...] Zitterten Stimmen, vorübergewehte.
(Heym 14)

Zerlumpfte Kinder kreischen [...] Ein Grammophon quäkt auf, zerbrochne Weiberstimmen knarren [...] (Stadler 2)

Die Eisenbahn kann das apokalyptische Gewitter akustisch simulieren:

[...] Eisenbahnen über Brücken krachen [...] (Zech 11)

Das Donnern eines Zugs vom Brückenbogen [...] (Trakl 27)

Auf Dämmen donnern Züge. (van Hoddis 2)

Ein Zug durchwindet diesen Raum mit Schrei. (Becher 13)

Ernst Stadler schildert eine Bahnfahrt, die zunächst bedrückend wie ein Weltuntergang erfahren wird und in einen Drang "Zum Letzten [...] Zum Untergang" resul-

tiert, doch dann in die orgiastische Erfahrung eines neuen Äons mündet: "Dann dröhnt der Boden plötzlich wie ein Meer" (Stadler 1). In ähnlicher Weise untermalen andere moderne Transportmittel den Untergang akustisch:

Die Automobile trompeten Gewalt. (Flesch-Brunningen 2)

Und fern erdröhnt die Stadt im Donner der Automobile. (Stadler 2)

In Wolkenfernen trommeln die Propeller. (Klemm 7)

Großstadt und moderne Arbeitswelt vermischen sich als Bildspendergruppen: "Wie Schreibmaschinen klappen Droschkenhufe" (Lichtenstein 15). Eine skurrile Mischung traditionell apokalyptischer und moderner Bilderschichten bietet Oskar Loerkes "Totenvogel": "Die Toten plappern nach der Schrift, / So klug wie Papageien. / Irr schallt das wie des Windes Ritt [...] Ein Piano klappert mit / Und fernes Trambahnläuten" (Loerke 6). Lange bevor die Vorstellung von gesundheits-schädigender akustischer Umweltverschmutzung aufkam, formulierten die Expressionisten die den Menschen zermürbende Mischung von permanenter Aktivität und Monotonie, welche die Industrie kennzeichnet, mit Hilfe akustischer Bilder:

[...] an das Ufer dröhnt / Der Schall der Städte. [...] Der Widerhall erklingt / Mit weitem Echo. Wo herunter tönt / Hall voller Straßen. Glocken und Geläut. / Maschinenkreischen. Kampf. (Heym 10)

Tags aber war von Metall und Dampf und Pumpengefauch ein Schall, / Den manchmal nur eine Wolke von Dynamit / Dunkel überschäumte - und ihr Hall / Und Echo brach sich in Fernen erst [...] (Goll 4)

Sirene heult am Morgen. Dampfhammer gröhlt [...] (Huelsenbeck 1)

Sortiermädchen [...] noch nie hat euch Gebrüll von Untergängen zart geschont. (Zech 10)

Manchmal mischt sich noch ein Zeichen für Transzendenz in diese Lärmkulisse:

Aus Kutscherkneipen stürzen sich brutale Rufe. / Doch feine Glocken dringen auf sie ein. (Lichtenstein 15)

Doch von den Kirchen donnern die Posaunen, / schmettern Häuser dröhnend auf das Pflaster. / Die Telegraphen durch Provinzen raunen, / Es zuckt in Dynamit der Morsetaster. (Hasenclever 3)

Ernst Wilhelm Lotz formt eine abstrakte synästhetische Metapher, die an die Stirnmale³⁰⁶ in der Offenbarung des Johannes sowie an die Stimmen aus dem Himmel, die in allen Apokalypsen beschrieben sind, erinnert: "In Kaffeehäusern brannten jähe Stimmen / Auf unsre Stirn und heizten jung das Blut" (Lotz 2). Die Metapher des Schreis verwendet Iwan Goll als Symbol der Weltenwende: "Wird nun der Schrei die große Welt beglücken?", läßt er sein Subjet fragen, denn "Ma-

³⁰⁶ Vgl. Off. 7,3ff.; 9,4; 13,1.16; 14.1.9; 17.5; 20.4; 22.4.

schinen donnern", und hoffnungsvoll wird der Erwartung des Äonenwechsels mit einer weiteren akustischen Metapher Ausdruck gegeben: "Rauscht die azurene Glocke?" (Goll 3)

Neben den vom Menschen ausgelösten Geräuschen finden sich zur Untermauerung des Untergangs auch akustische Bilder, die denen der traditionellen Apokalypsen ähneln, da sie **Geräusche von Katastrophen** in Natur und Kosmos evokieren:

Pochen rollender Stürme. [...] Schimmel Geächz Gestöhn. (Becher 27)

Wälderwinde blaken. (Lichtenstein 17)

Das Rohr der Seen saust. Der Winde Pfad / Durchwühlte es [...] Der Nordsturm [...] wirbelt laut auf seinem Trommelfell. [...] Die Pappeln rauschen mit dem Trauerkleid. (Heym 4)

Ein starker Wind [...] Schlägt an die Türme. / Hellklingend laut geschmeidig über die eiserne Ebene der Stadt. (van Hoddiss 2)

Die Wälder rauschen wie ein Feuermeer [...] Die Tiere schreien in dem kalten Neste. [...] Und immer knarren laut die Wetterfahnen [...] (Heym 15)

[...] plötzlich schrillen empor Sturmglocken und Pfeifen. (Becher 21)

[...] Tönt dumpf der Mondgong über falben Leichen [...] (Haas 2)

[...] die Sonne brüllt. (Becher 27)

In meinem Rücken ist der Horizont zerbrochen / und brüllt; an meiner rechten Wange rasseln die Wolken und kochen. (Vagts 1)

Darüber hinaus gibt es ein breites Spektrum von relativ bedeutungsneutralen Geräuschbildern aus den unterschiedlichsten Bildspendergruppen, die, in apokalyptische Visionen eingearbeitet, deren bedrohliche Wirkung unterstützen können. Manchmal scheint hier deutlich eine Reminiszenz an die biblischen Vorbilder durch. So werden **Geräusche des Jüngsten Tages** suggeriert:

Die himmlischen Legionen, / Sie wimmeln aus der Wolken Ritze mit Geschmetter. / Es schlagen zu mit Knall der Häuser Särgebretter. Zerschmeißen euch. Es hallelujen Explosionen. / Einst wird kommen der Tag! ... Da mit des Zorns Geschrei / Der Gott wie einst empört die milbige Kruste sprengt. (Becher 4)

Aufkreischen die ehernen Himmelstore, es dröhnen die Chöre der Cherubim. / Ihre Sternlippen tönen hellfunkelnd [...] (Otten 6)

[...] die Menschen [...] schreien, bereit zum Falle, / Einander ins Gericht. / Hört Glockenrasen ragen, [...] Ein heulend Stürzen nieder [...] (Gumpert 6)

Der Alte Sang. / Sein Lied klang / Schwer ins Herz, wie Steine, die ins Wasser fallen; / Und alle Nähe ward gedämpftes Hallen, / Und alle Ferne ward gewaltiger Ton - [...] Und mitten im Zerfall und Untergang / Stand der zerbrochene Gott / Und sang. (Steinberg 1)

Nun braust der Himmel als Posaunenmeer, / Triumphtrompeten
schnellen drunterher. [...] Und golden durch mich donnert jüngster Tag!
(Werfel 1)

In das Erwachen [...] Trete über allen Verfall [...] der rollenden
Trommel dröhnender Schall, / Der Tag des Gerichts. (Flesch-
Brunningen 3)

Sie schluchzten faltig und heiser, Riesenstimmen schrien über die Erde:
die Zeit ist erfüllt! (Rubiner 7)

Fürchterlich erdröhnt ein Chor: / Du auch bist verloren. [...] Stimme
ruft / Gellend um Erbarmen. (Gumpert 4)

Er aber brüllte an den Engel, daß er höre ... (Becher 25)

In den zweiphasigen Apokalypsen können Töne der neuen Welt das Getöse des
Untergangs ergänzen:

Uns weckte ein neuer, ein dunklerer Schall [...] Da flammte, befreit, ein
andrer Gesang / Und fuhr in der Jahre klirrenden Schritt; / In unserem
weitausholenden Gang / Zog immer jetzt fernes Donnern mit.
(Weber 3)

[...] es scholl: Der Neuen Welt Programm [...] Er tönt, ein Riesenhorn,
den Psalm der Tat. [...] Melodisch schwingt schon nächstes Paradies.
[...] Erhabenes Schmetter. (Becher 29)

Ungewohnte **gespenstische Geräusche** setzen das Register der Stim-
mungslagen beim Untergang in Bilder um. Trauer und Angst drücken sich in Me-
taphern verhaltener Töne aus:

Und es klagt die dunkle Stimme / Über dem Meer. (Trakl 9)

Stimme des toten Kindes klagt nachts im Winde, / Und mit ihm weint
viel Gestorbenes hin. (Wied 1)

Der Armen Klageöne klopfen traurig-matt. (Becher 23)

Traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten / Durch das dämmernde
Dorf [...] (Trakl 11)

Da hoher Flöten abendlicher Lauf entquoll / und Klagen troffen auf die
schiefen Höfe [...] platzte die Stadt [...] (Guttman 1)

Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes. (Trakl 6)

Seufzer fliehn ins weite Nichts [...] (Koch 1)

Die endzeitliche Stadt ist "Voll Wehwinseligesang!" (Ehrenstein 7), voll von
"seltsam wehenden Wimmern" (Haas 1) und "umschluchzten Brücken!" (Loerke 4)
"Wimmern und Beten verkündet der Lärm" (Huelsenbeck 2), und "in jeder Gasse
hockt ein bettelndes Gewimmer" (Goll 8). "Nur ein Krächzen noch laut, / Dunkel-
jammernde hasten vorüber" (Gumpert 1).

Doch es überwiegen aggressivere Geräusche, welche die unermessliche Zerstörungskraft sowie den Universalismus der Vernichtung in Bilder umsetzen.

Es dröhnt nächtlich auf / aus den Kulissen [...] (Tagger 1)

Die Erde erdröhnt. (Huelsenbeck 1)

[...] und die Erde tönt. (Schreyer 1)

[...] die Hölle brüllt [...] blutig ist der Laut. (Sonnenschein 1)

Der Himmel dröhnt von Tod. (Carossa 1)

Es dröhnen Ziegel [...] (Huelsenbeck 3)

Durch das betäubende und stumpfe Hämmern / Des aufgeputzten Wahnsinns tobender Zeit / Zuweilen schon Fanfarenschreie dämmern .. (Weber 1)

Die Sonne schreit. Das Klirren bricht herein. Vom See geht Dampferlärm. Ein dunkles Schallen saugt alles Graue tief in sich hinein. (Huelsenbeck 1)

Auf allen Dächern tosten Flammen laut. (Becher 14)

Besonders bedrohlich und unheimlich wirken laute Geräusche - Heulen und Schreien³⁰⁷ oder Brüllen -, die der Wortsemantik nach von kreatürlichen Stimmen - beim Menschen aus negativer Gefühlslage heraus - produziert werden, jetzt aber anderen Produzenten zugeordnet werden oder autark erscheinen.

Harsch heult der Wind [...] jäh ein irrer, fremder Ton erwacht. / Sirenen brüllen heiser Eiskristalle. (Haas 1)

Fern heult es weh wie hohles Hundejammern. (Loerke 1)

Heulender Hund verreckt die böse Nacht. (Becher 28)

Das Erdentsetzen winselt weh und wund / Wie ein getretener verheulter Hund. (Drey 2)

Dumpf aus Kanälen heult die Anarchie. (Hasenclever 3)

Bisweilen schwillt Geheul aus dumpfer Regung [...] (Trakl 27)

Gell stieg ein furchtbares Geschrei / Von Menschen, die mein Auge nirgends sah, / Aufkreischend in die Nacht. (Steinberg 1)

Es scheint, man hört auch gräßliches Geschrei [...] (Trakl 2)

In allen Lüften hallt es wie Geschrei [...] (van Hoddis 7)

Aus Klängen Bäche bluten, [...] Lärm und Ruf und Gluten [...] (Gumpert 6)

Und Schatten schweben, wo man Schreie hört. (Lichtenstein 9)

[...] irgendwo stürmt ein Schrei durch die Gassen. (Köppen 3)

³⁰⁷ Zur Gestaltung des Themas 'Schrei' in der expressionistischen Lyrik vgl. Anglet: Schrift und Schrei, insbes. S. 192-203.

Und Schreie fallen klirrend auf die Straßen. (C. Goll 2)

Immer wieder begegnen auch **Schreie der Opfer**, die eine ungewöhnliche Intensität von Entsetzen und Schmerz ausdrücken:

Wir heulen einen tief zerstückten Schrei / Nach einem Sein, das mehr als Dasein sei. (Drey 2)

Stundenschlag und Aufschrei gehn in dem schwarzen Geviert um. (Rheinhardt 3)

An einem Mann zerreißen Mädchenschreie. (Lichtenstein 17)

Und allen sammelt sich im Blut der Schrei, / und alle Leiber brechen auf und gröhlen / und wollen ihren Schrei dem Himmel geben - und selbst der Himmel ist kein Trost dabei. (Kuhlemann 1)

Verscherbter zackt in bergigem Schrei [...] (Einstein 1)

Meine Schreie durchstoßen den Himmel / Und prallen gegen Gottes Thron [...] (Jacob 1)

Irgendwo schrie etwas deinen letzten Schrei [...] (Köppen 1)

Säule ward sein Schrei! (Becher 14)

Manchmal gilt der Schrei als Signal für den Untergang. Dann heißt es:

[...] Not schrie [...] (Lotz 1)

Es war ein Schrei. Ein Lärm gebrochener Latten, / Ein Lärm von Särgen, Betten, leichensatten. (Goll 3)

Im Schrei / Erdrosselt / Die Zeit. (Gumpert 2)

Europa [...] stürzt mit Schreien in das Meer. (Rheiner 1)

Erde bricht wehschreiend auf [...] Die Fahnen brüllen grell durch breite Straßen. (Kühn 1)

Auch die Todesflöte des blutrünstigen Mondes ist eine "Pfeife", "Die wie ein Sterbeschrei im Dunkel bellt" (Heym 6). Dieselben Konnotationen transportieren semantisch ähnliche Wortfelder: "Gleich dem Röhren großer Hirsche / Kommt aus Wäldern ein Gekreisch" (Koch 1). Der Kommentar zum Anfall eines "Idiot[en]" lautet: "Es gellte" (Becher 14). Mit der Frage "Hört ihr die stillen / Lachen versickernden Eiters himmelhinbrüllen?" wird die alles vernichtende Schlacht angeklagt (Ehrenstein 18). Und die brennenden "Tempel" stehen in einer synästhetischen Konstruktion "mit brüllenden Kuppeln in den Himmel" (Werfel 4).

Assoziationen an Religion und damit an die Wurzeln der Apokalyptik vermitteln die akustischen **Metaphern des Gesangs und des Glockengeläutes**. Doch es sind kaum noch die Hymnen der Auserwählten aus der Johannesoffenbarung, die die expressionistischen Gedichte durchziehen: Ein "Chor / Dröhnenden Gemordes" und ein "Gebraus / Dunklen Blutes, das an Säulen brandet", markieren jetzt die Endzeit (Becker 5). "Schon lärmten Freiheitslieder" (Hasenclever 3). Und

auf groteske Weise mischt sich der Schläger in die Apokalypse: "Ein Gassenhauer zerschellt im Prasseln eingedrückter Fensterscheiben" (Wied 1).

Die Glocke ruft nicht mehr zum Gebet, sondern zum Untergang:

Schon weht ein Glockenruf [...] (Klabund 1)

Ein Knochenarm schwingt eine Glocke laut. (Heym 4)

[...] dumpfer Glocken Grabgedröhn. (Becher 4)

Glocken läuten durch Nacht und Kot. (Flesch-Brunningen 2)

Und immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des Abends. (Trakl 4)

Glocken betäuben kahle Kirchen [...] (Ehrenstein 11)

Wie eine Laute, irgendwohergestohlen, / Schleifen die Glocken das Kyrieleis / von Turm zu Turm. (Zech 8)

Was dröhnen die Glocken mit drohendem Mund / Den schauernd aufhorchenden Landen? (Falke 1)

Schließlich komplettieren **Metaphern des Verstummens** das Arsenal akustischer Motive in den Weltuntergangsgedichten. Sie mahnen an die Ruhe vor dem Sturm oder auch an den Zustand der universalen Zerstörung in der negativen Apokalyptik und entsprechen oftmals dem Topos des Verstummens im Schmerz:

[...] Schreie des Tages / In gräberfeuchten Höfen / Ersticken [...] (Korschelt 1)

[...] der Schrei erstickt [...] (Schreyer 1)

Aber auf dunstigen Hügeln / Stirbt die Klage der Menschen. (Kasack 2)

[...] stummer Ruf verirrt sich in Klüften. (Ferl 1)

[...] die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Münder [...] (Trakl 6)

Schweigende Trauer am Himmel gelehnt [...] (Gumpert 1)

Dem Absterben menschlicher Äußerungen entspricht das Ruhigwerden der Umwelt. Insbesondere die Glocken werden leiser und verstummen und verweisen damit auf den Bruch der Moderne mit der Religion:

Die hellen Glöckchen wimmern / zur Armesündermette durch die Nacht. (Heym 16)

Glocke tönt sich arm an lauter Enge. / Jeder Laut wird Lallen und schläft bald. (Rheinhardt 1)

In der Ferne wimmert ein Geläute dünn [...] (Heym 5)

Die Stadt versank, [...] Darüber zag verklungnes Läuten schwebt [...] (Weber 2)

[...] verbogene Dachpyramiden hängen, / tönerner Glockenspiele im Spiel der letzten Stunden / getragen nicht mehr [...] (Loerke 5)

Verhallend eines Sterbeglöckchens Klänge [...] (Traktl 22)

Das Glockenspiel verhallt. (Huelsenbeck 3)

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt [...] (Traktl 7)

Max Brod spitzt die Vorstellung eines dröhnenden Untergangs, der schließlich in völlige Stille erstirbt, in das Paradoxon "rauschend wird es still" (Brod 2).

Die Fülle an Textbeispielen zeigt deutlich, daß sich die Bedeutung des Sehens und des Hörens für die menschliche Orientierung in der Welt auch in den Motiven der modernen Apokalyptik widerspiegelt. Denn ebenso wie Verfinsterung aller Dinge bis zum Nichts-mehr-sehen-können unabdingbar zum Weltuntergang gehört, ist das große Finale nicht ohne den Kontrast von ohrenbetäubendem Lärm und unheimlicher Stille zu denken.

5.11. Die expressionistischen Modifikationen des apokalyptischen Motivrepertoires

Der in dieser Untersuchung zusammengestellte Katalog apokalyptischer Motive dürfte umfassend genug sein, um die Spuren der Apokalypse in der expressionistischen Lyrik auf repräsentative Weise zu dokumentieren. Möchte man ein Fazit ziehen, so fällt vor allem anderen die beeindruckende Menge der Textbelege auf, die einen Eindruck davon vermittelt, in welchem beträchtlichem Umfang apokalyptische Vorstellungen die Lyrik der Epoche durchziehen. Diese Quantität an sich ist schon aussagefähig. Sie beweist zum einen die eingangs vorgegebene Behauptung,³⁰⁸ daß das Repertoire der traditionellen apokalyptischen Versatzstücke zu Beginn der Moderne längst unabhängig von der Religion zum verfügbaren Allgemeinut der europäischen Kultur geworden ist. Zum anderen läßt diese Flut an Motiven, die eine deutliche Reminiszenz an das Weltende in sich tragen, ahnen, in welchem hohem Grade das Lebensgefühl der Expressionisten von der Überzeugung bestimmt war, am Ende aller Zeit zu leben.

Daneben dokumentiert diese Materialsammlung aber auch wichtige qualitative Veränderungen des traditionellen apokalyptischen Repertoires. Die aus der Säkularisation resultierenden Eigenarten moderner Apokalypsen wurden in der vorliegenden Darstellung in fünf Kernpunkten konzentriert,³⁰⁹ deren Relevanz für

³⁰⁸ Vgl. S. 76 der vorl. Arbeit.

³⁰⁹ Vgl. Kap. 3.5. der vorl. Arbeit.

die expressionistischen Untergangsgedichte dargelegt werden sollte. Für die fünfte These, die besagt, daß sich das Repertoire der Motive, die in ihrem Zusammenwirken die Vorstellungen vom Weltuntergang transportieren, erheblich verändert und erweitert hat, liefert der Motivkatalog genügend Belegstellen. Dabei fügen sich die Modifikationen der Motive einem deutlich erkennbaren Muster. Resümierend läßt sich feststellen, daß erstens bestimmte historisch neue Erfahrungen immer wieder als Bildspenderreservoir benutzt werden, um die bestehenden Motivgruppen der Apokalypse um neue Nuancen zu erweitern. Zweitens lassen sich aber auch völlig neue Motivgruppen erkennen, mit denen die Künstler ihr Lebensgefühl als apokalyptisches verdeutlichen. Und drittens hat das poetologische Credo der Expressionisten, eine neue Sprache und damit ein neues Weltbild erzeugen zu können, das apokalyptische Material auf charakteristische Weise beeinflußt und bestimmte stilistische Varianten für die Artikulation apokalyptischer Ängste verfestigt. Diese Innovationen sollen im folgenden zusammenfassend benannt und anschließend bewertet werden.

5.11.1. Die Anreicherung traditioneller Motivgruppen durch historisch neue Erfahrungen

Das die traditionellen Motivgruppen erweiternde Bildmaterial resultiert fast ausschließlich aus den Erfahrungen mit der modernen Lebenswelt.³¹⁰ Vor allem in der Lyrik werden massenhaft Eindrücke der neuen Lebensweise verarbeitet, so daß auch die Untergangsgedichte nicht unberührt bleiben von dem Einfluß der Moderne. Ein zeittypisches flammendes Plädoyer für die Integration der Themen Großstadt, Industrie und beschleunigte Geschwindigkeit in die Lyrik liefert Oskar Loerke 1912:

Darum wollen wir zunächst alle Lyriker preisen, die das Moderne sich überhaupt angehen lassen. Wir wollen die Großstädte, die Weltstädte dichten, die beinahe so jung wie wir sind. Wir wollen die Sinfonien des Stahls, des Eisens und alle schnellen Kräfte hören, die fast noch jünger sind als wir. Wir wollen das moderne Tempo wiederschaffen, weil es uns schafft. Wir wollen unsere feinen, kranken Nerven singen, sie werden davon gesund werden.³¹¹

³¹⁰ Zum Verhältnis von literarischer und technisch-industrieller Moderne im Expressionismus siehe Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, S. 203-324.

³¹¹ Oskar Loerke: Von der modernen Lyrik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 639f; hier S. 639.

Das Leben in der Großstadt wird von den Expressionisten nicht nur im Gefolge der Futuristen als faszinierende Sensation genossen, sondern auch als entfremdend und lebensfeindlich empfunden. Als Symptom einer degenerierten Zeit bewertet, schürt es die Befürchtungen eines nahen Weltendes. Dementsprechend verkörpern zahlreiche Metaphern der "Stadt in Schutt" (Becher 24) in den Apokalypsen synekdochisch die Degeneration der Welt, indem sie auf den in der Endzeit zerstörten Lebensraum hinweisen. Es können auch einzelne signifikante Bestandteile der modernen Stadt symbolisch die Rolle des apokalyptischen Babylons übernehmen. Wenn die Stadt vernichtet wird, "klammern sich [Spitäler] wild an die Erde, / Mansarden schlagen mit zerbrochenen Flügeln" (C. Goll 2), und "Die Friedrichstraße fiel zu Boden [...] es war still im Abendbrand, die Häuser zerfielen unten" (Rubiner 5). Oftmals wird die Suggestion allumfassender Degeneration verstärkt, indem die derangierten Requisiten der endzeitlichen Stadt zusätzlich mit bedrohlicher Wirkung animiert werden, beispielsweise wenn es heißt: "Mit Wachsgesichtern schauen Häuser her / aus Sterbeaugen ohne Blick und Tränen. Die Lider und die langen Lippen gähnen" (Kuhlemann 2). Diese Tendenz, die Elemente der Stadt zu dämonisieren, führt dazu, daß die Stadt in den expressionistischen Untergangsgedichten nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter erscheint. Sie trägt jetzt aktiv zur allgemeinen Vernichtung bei. Beispielsweise kann "die rote Häusersonne" (Lichtenstein 3) die Funktion des kosmischen Infernos übernehmen, oder die für die Apokalypse unerläßlichen Naturkatastrophen können von dem Moloch Großstadt ausgehen: "Berlin, aus spitzen Plätzen, grauen Nebenstraßen, quoll das Blau der Vulkane" (Rubiner 5). In diesen Fällen hat die Stadt auf die Menschen die gleichen Auswirkungen, die die apokalyptischen Plagen traditionell hervorrufen. Statt von Feuer und Sturm werden die Gepeinigten "zerfetzt vom wilden, heißen Licht [...] Und [ihre] Nerven flattern, irre Fäden, Im Pflasterwind, der aus den Rädern bricht" (Lotz 2). So fragt ein Apokalyptiker nach dem "Angesicht" der "Namenlose[n]": "Klafft es heulend - : jenes Angesicht - / Von der Häuser Löcher übersät. / Von Kanälen kreuz und quer gekerbt. / Von dem Plätze=Pickel böß zernagt. / Übergleist vom Mörtel wallenden Laternenlichts"? (Becher 2) Am Beispiel der zahllosen Gedichte vom Weltuntergang, die zugleich das Stadtmilieu zum Thema machen, wird besonders gut einsichtig, daß die Großstadt im Expressionismus als Chiffre für existentielle Bedrohung und Lebensangst gilt.

In gleicher Weise stehen die Expressionisten den Errungenschaften der Technik ambivalent gegenüber, und auch diese Haltung verursacht bestimmte Veränderungen der apokalyptischen Motive. Einerseits wird die Steigerung des Lebenstempos durch moderne Maschinen zwar als Rausch genossen und die Informationsflut der neuen Medien stolz begrüßt, andererseits sind die Auswirkun-

gen der Reizüberflutung, die Unterordnung des Menschen unter die Maschine oder auch die Möglichkeiten der Nutzung der neuen Technik zu Kriegszwecken nicht länger zu ignorieren. Deshalb stilisiert man die negativen Auswirkungen der Technik auf das Leben der Menschen zu apokalyptischen Drangsalen, welche die traditionellen Motivgruppen um neue Aspekte erweitern. Überaktive Gestirne bekommen beispielsweise Konkurrenz durch Lampen: "Das Abendrot zerriß den blauen Himmel. / Blut fiel aufs Meer. Und Fieber flammten auf. / Die Lampen stachen durch die junge Nacht. / Auf Straßen und in weißen Zimmern hell" (van Hoddis 3). Analog dazu verlöschen auch die künstlichen Lichtquellen statt der Gestirne: "Laternen nachts im Sturm zerschellen" (Trakl 2). Vor allem die Dämonen der biblischen Apokalypsen erhalten Verstärkung durch technische Requisiten, die sich scheinbar verselbständigt haben: "Eine Mühle wie Galgenspuk. / Drohende Telegraphenlatten" (Kanehl 1) ängstigen jetzt die Opfer. Neue Transportmittel, die Fortbewegung in beunruhigender Geschwindigkeit ermöglichen, brechen als apokalyptische Plage über die Welt herein. Sie können zum Beispiel den Angriff der dämonischen Völkerheere Gog und Magog³¹² ersetzen - "Die Automobile trompeten Gewalt" (Flesch-Brunningen 2) - oder als Naturkatastrophen, etwa als "Sturm auf Eisenschienen" (Klemm 7), agieren. Andererseits werden sie beim Untergang wie die Schiffe in der Johannesoffenbarung³¹³ vernichtet: "Die Dampfer schnurrten in den Abgrund, lächerliche Insekten" (Rubiner 5), und "Eisenbahnen fallen von den Brücken" (van Hoddis 7). Außerdem verändern Maschinen das Medium der Offenbarung, denn die Massenmedien machen die ehemals nur wenigen Auserwählten zugängigen Geheimnisse publik: "Und an den Küsten - liest man - steigt die Flut" (van Hoddis 7). Als neues Verkündigungsmedium erinnern sie an den apokalyptischen Weheruf, den in der Johannesoffenbarung die Adler verbreiten³¹⁴: "Zeitungen kreisen, als ob Adlerheere flögen" (Otten 2).³¹⁵

Ähnliche Funktionen übernimmt in den expressionistischen Apokalypsen die zunehmend von der Technik abhängige Arbeitswelt, in der "Maschinen [...] an

³¹² Vgl. Off. 30,8.

³¹³ Vgl. Off. 8,9.

³¹⁴ Vgl. Off. 8,13.

³¹⁵ In solchen Motiven klingt zugleich die Ablehnung an, mit der die Expressionisten der Sensationspresse, dem Tagesjournalismus und dem Feuilletonismus gegenüberstanden, weil ihnen das seit der Jahrhundertwende aufgeblühte Zeitungs- und Zeitschriftenwesen als Medium zur Manipulationen der öffentlichen Meinung sowie zur Diffamierung ihrer Kunstwerke galt. Zur Haltung der Expressionisten diesen Massenmedien gegenüber vgl. Silvio Vietta: Akzeleriertes Tempo, die Massenmedien und ihre Einfluß auf den Expressionismus. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 110-134; Thomas Anz und Michael Stark: Das Elend der Presse. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 461-464 sowie die im folgenden abgedruckten expressionistischen Dokumente.

die Stelle der Individuen [traten]"³¹⁶, wie Hugo Ball es beklagt. Naturkatastrophen werden zur Durchführung des Weltuntergangs entbehrlich, wenn "Sauseluft um eiligen Ölgestank" (Rubiner 7) und "Wolkenbrüche krauser Kupferspäne" (Zech 4) das Vernichtungswerk übernehmen. Die Industrie produziert ebenso wie die Stadt oder einzelne Technikrequisiten apokalyptische Ungeheuer: "Sirenen brüllen heiser Eiskristalle [...] Und während rasend sich die Seile drehn, / Ergießt sich plötzlich eine ungeheure Qualle / Tief in die Nacht" (Haas 1). Doch letztlich wird auch die Industrie, ebenso wie die anderen Errungenschaften der Moderne, vom Weltuntergang vernichtet: "Lehmlawinen / Untergruben Menschen, Schienen und Maschinen" (Goll 4), "Das Werk der Mühe, / Kasernen und Fabriken krachen ein" (Werfel 4). In solchen Motiverweiterungen tritt eindrucksvoll zutage, daß der Fortschrittsoptimismus im Expressionismus gebrochen ist und technische Innovationen vielfach zu Symbolen einer alles vernichtenden Degeneration umgewertet werden.

Andere inhaltliche Innovationen innerhalb der traditionellen Motivgruppen rühren von der Erfahrung des Weltkriegs her. Wird der große Krieg in seiner Vorphase noch als apokalyptische Katharsis gepriesen und in realitätsfernen, mythischen Methapern heraufbeschworen, so liefert die reale Kriegserfahrung Bildmaterial für Apokalypsen, welche die untergehende Welt - entgegen der apokalyptischen Tendenz zur Verschleierung - deutlich als zeitgenössische verrietten. Der Erste Weltkrieg artete aus zum "Massenkrieg der ersten industriellen Revolution, ein[em] Krieg, in dem die Verbindung von weitreichender Artillerie und Massenheeren, Maschinengewehren und Drahtverhauen zu einer neuen Kriegsform führt", die im großen Stile Menschenmaterial verschleißt.³¹⁷ Elemente dieser neuen Art der Kriegsführung werden in die Literatur übernommen und modifizieren auch die traditionellen apokalyptischen Motive. Statt überdimensionierter Gestirne drohen in den expressionistischen Apokalypsen beispielsweise "Leuchtraketen / Pestlaternen..." (Toller 1). Nicht Sterne fallen vom Himmel, sondern "ein Meteor sich ab die Bombe löste" (Becher 25). Oder es heißt: "Wie schön brennen die Leuchtkugeln hoch im Westen, die niederfallen wie müde Sterne und leisezappelnd verlöschen." (Ferl 1) Eine Phrase wie "Kommandodonner der Kanonen Wolken rollt" (Otten 2) kann das in der Bibel durch Donner symbolisierte Wort Gottes ersetzen. Daneben gibt es nach wie vor das traditionelle apokalyptische Motiv des Krieges. Doch auch dieses kann durch die technischen Innovationen modernisiert werden: "Der gläsern tiefe, nackte Himmel / klirrt unter dem Schwalbe der Haubitzen, / die

³¹⁶ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 125.

³¹⁷ Cora Stephan: Der Große Krieg und das kurze Jahrhundert. - In: Die letzten Tage der Menschheit (1994), S. 25-33; hier S. 31.

brüllend rings am leeren Erdsaum blitzen..." (Koch 2), "Venedig dämmert am Geschwür der Bomben [...] Granaten feuern in das Erntetal" (Hasenclever 5), und "Die Luft trinkt Knattern von Maschinengewehren [...] Soldaten liegen langhin auf dem Bauch, / Ein Aeroplan will ihre Ruhe stören" (Nowak 2).

Ein Paradebeispiel für die Integration der modernen Themen des Expressionismus in die apokalyptischen Motive liefert Ernst Angel mit seinem Gedicht über Gustav Landauer, in dem er dessen Tod als Äonenwende beschreibt, die das Paradies neu erscheinen läßt. Hier löst er die Schwierigkeit, das unvorstellbare Glück des neuen Paradieses zu schildern, indem er die negativen Anzeichen seiner Welt durch positive Symbole entkräftigt: "Denker [...] Schlossen der opferfeisten Maschine den Schlund. / Sonnenblumen äugen strahlend nach Professoren. / Schmetterlinge nippen der Dirne vom Mund." (Angel 2)

5.11.2. Zusätzliche Motivgruppen

Die expressionistischen Apokalyptiker erweitern nicht nur die vorhandenen Motivgruppen der Apokalypse um Bildmaterial, das aus ihren historisch neuen Welterfahrungen resultiert, sondern sie fügen dem Repertoire - ebenfalls aus ihren Lebenserfahrungen heraus - auch einige völlig neue Motive hinzu. Diese haben alle mit der Veränderung von Raum und Zeit zu tun, die die religiöse Apokalypik für den neuen Äon zwar ankündigt, aber nur mit wenigen Beispielen zu erklären versucht.³¹⁸ Die Expressionisten weiten die vage Vorstellung einer neuen Qualität von Raum und Zeit erheblich aus und interpretieren sie oftmals völlig um. Plausible Gründe dafür lassen sich in revolutionären naturwissenschaftlichen Entdeckungen über die Qualitäten von Raum und Zeit erkennen sowie in den neuen Raum- und Zeiterfahrungen, welche die rapide Industrialisierung zwangsweise mit sich gebracht hatte und die der technisierte Massenkrieg von 1914 nochmals verfestigte.

So drücken viele expressionistische Apokalypsen eine besondere Raumerfahrung aus. Bilder eng begrenzten Raumes symbolisieren das belastete Leben in der Endzeit: "Nichts als Mauern. Ohne Gras und Glas / zieht die Straße den gescheckten Gurt / der Fassaden [...] Keine Zuchthauszelle klemmt / so in Eis das Denken wie dies Gehn / zwischen Mauern, die nur sich besehn" (Zech 3), "Die Welt wird zu enge" (Becher 3). Das Gegenteil der Enge, die nicht zu überblickende Weite, verkörpert die hilflose Orientierungslosigkeit der Apokalypse-

³¹⁸ Vgl. Kapitel 5.9. der vorl. Arbeit.

opfer: "grenzenlos die ferne Weite brennt" (Heym 4). Deshalb versuchen diese, die bedrohliche Uferlosigkeit zu bannen: "Verflucht sei der Straßen einförmige Strenge, / Die strecken sich grinsend in endlose Länge" (Becher 3). Offenbar empfinden die Autoren zu Beginn des Jahrhunderts durch ihre Lebensumstände ein so hohes Maß an Belastungen und einen derart großen Mangel an Geborgenheit, daß sie dies über die Motive der Raumstrukturen in ihre apokalyptischen Vorstellungen einfließen lassen. Bezeichnenderweise wird dabei das Vorbild des positiven neuen Raumes³¹⁹ nicht in dem Maße aufgegriffen, daß man hier von einer entsprechenden neuen Motivgruppe reden könnte.

Die veränderte Zeitdimension äußert sich vor allem in Motiven erstarrter³²⁰ oder aufgelöster³²¹ Zeit, die jedoch - und das sind die eigentlichen Innovationen - auf alle möglichen Bereiche übertragen werden können. So bilden sich die neuen Motivgruppen der Erstarrung, der Auflösung sowie des unentwegten Kreisens oder ziellosen Umherirrens heraus.

Am auffälligsten ist die reichhaltige Erstarrungsmetaphorik. Ebenso wie die Zeit erstarrt, etwa unter "Gottes Bannfluch" zur "uhrenlose Schicht" (Zech 3), erstarrt auch "unsre Erde" wie im Fimbulwinter der nordischen Eschatologie zum "weiße[n] Schneeland, das um Sonne trauert" (Schürer 1). "Die Städte starren taub, versteinen" (Otten 2), und "Die letzten Züge stocken in den Hallen" (Hasenclever 3). Vor allem das menschliche Leben erstarrt: "Und wie versteinert starrst du - Menschheit - drein, / Gleich einer Larve, draus der Geist entwichen" (Lachmann 1).

Nach dem Muster der Auflösung der Zeit können sich auch Räume, einzelne Objekte oder Menschen auflösen und zum Nichts zerfallen. So finden sich nicht nur Metaphern wie "Stätte schwindende! [...] Tage zertrümmert" (Becher 26), sondern in der Übertragung dieses Motivs heißt es überdies: "Tonlos zerfielen / Wände, Dächer, Dielen / In faules Dunkel", und "Die ganze Welt, dem Bindenden entflohn, / Zerfiel" (Steinberg 1). Gleichermaßen lösen sich die Konturen oder die Struktur des menschlichen Körpers auf. "Ich kann die Augen nicht mehr unterbringen. / Ich kann die Knochen nicht zusammenhalten. / [...] Rings weiche Masse. Nichts will sich gestalten" (Lichtenstein 7), lautet eine Formulierung für die entsetzliche Erkenntnis der Zerstörung des Ichs, die auch abstrakter ausgedrückt werden kann: "Ich bin ein Zeitblock, / Der bröckelt ab und fällt zurück ins Meer" (Ehrenstein 16). Mit dem probaten Mittel der Auflösung

³¹⁹ Hiermit ist die Beschreibung des neuen Jerusalems in der Johannesoffenbarung (Off. 21,1-22,5) gemeint.

³²⁰ So zum Beispiel, wenn man liest, "daß diese Stunde stille steht" (Trakl 2).

³²¹ Dann sind beispielsweise "Tage zertrümmert" (Becher 26), oder "Tief zerschellen Raum und Zeit" (Wied 1).

kann der expressionistische Dichter beispielsweise auch den Feind verschwinden lassen. Dann schrumpft "Der feiste Bürger [...] in sich zusammen" (Becher 11).

Die Bewegungen, welche in den expressionistischen Apokalypsen innerhalb der Koordinaten von Raum und Zeit ausgeführt werden, sind in der Regel monoton und ausdrücklich nicht zielgerichtet. Das Leben wird durch einen ewigen Kreislauf des Negativen gehetzt, es "kreist das negative "Ritornell / Des Städte-meers mit trauriger Musik, / Ein großes Sterbelied" (Heym 2). Dementsprechend werden die Menschen umhergetrieben, ohne daß sie ihr Schicksal steuern könnten. Dieses spiegelt sich in Motiven des ziellosen Umherirrens. Die Opfer klagen: "erschauernd ziehen uns Wellen in träge Wirbel, / wir treiben von dannen und kennen einander nicht mehr" (Goetz 1). Denn sie sind zu rastlosem Wandern, "in den Augen wegloses Suchen" (Köppen 29), verurteilt: "Wir wandern langsam, wissen kaum, warum / Wir aufgebrochen sind, und harren stumm" (Wolfenstein 1).

5.11.3. Stilistische Besonderheiten der apokalyptischen Motive des Expressionismus

Typisch expressionistische Modifikationen der apokalyptischen Motive betreffen nicht ausschließlich inhaltliche Aspekte. Es lassen sich auch stilistische Besonderheiten erkennen, die den Expressionisten zugeschrieben werden können. Im Gegensatz zu den inhaltlichen Innovationen sind diese Stilistika jedoch nicht völlig neu, sondern sie wurden ansatzweise schon in den biblischen Apokalypsen benutzt. Eine direkte Apokalypserezeption ist für die expressionistischen Untergangsgedichte jedoch kaum nachzuweisen. Eher kann man davon ausgehen, daß die Expressionisten aus einer ähnlich existenziell empfundenen Krisensituation heraus vergleichbare sprachliche Ausdrucksmittel verwenden wie schon die frühen Apokalyptiker, nämlich vor allem die Techniken der Groteske und der Abstraktion.³²² Die Expressionisten modifizieren diese Stilmittel und verwenden sie - unabhängig von einer möglichen Apokalypserezeption - in einer so auffälligen Häufigkeit, daß sie zur formalen Signatur ihrer Literatur werden.

Die Technik der grotesken semantischen Verknüpfung kommt in den expressionistischen Apokalypsen auf besonders markante Weise zum Einsatz. Als beliebte Variante erweist sich dabei die Koppelung von traditionellen Apokalypsemotiven mit Elementen des banalen Alltagslebens. In der bekannten Apokalypse-

³²² Vgl. dazu Kap. 4.3. der vorl. Arbeit.

parodie von Karl Kraus heißt es: "eine Riesenflamme stach herüber, / weil einer drüben noch am Gashahn spielte", "es regnet Blut und ich hab keinen Schirm", und nicht der Himmel wird verschlossen, sondern "man schließt das Kino", das die Illusion eines neuen Lebens vorspielt (Kraus 1). Ähnliche Mixturen tauchen immer wieder auf: "Die Toten plappern nach der Schrift, / So klug wie Papageien. / Irr schallt das wie des Windes Ritt [...] Ein Pianino klappert mit / Und fernes Trambahnläuten" (Loerke 6). Oder man liest: "unten fiedelt ein Geiger, / bis aus Gebirgen ein Krater kracht" (Zech 8). Es können in den Untergangsgedichten aber auch scheinbar unvereinbare Bildelemente gemischt werden, die für sich genommen keinen direkten Bezug zur Apokalypse haben, als groteskes Gesamtbild aber eine der Vernunft nicht mehr faßbare, zerbrochene Welt spiegeln, die kurz vor ihrem notwendigen Ende steht. So wenn es heißt: "Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei [...] Die meisten Menschen haben einen Schnupfen" (v. Hoddis 7) oder "Es ist eine furchtbare Kuchenfrau hinter dem Tisch mit verdorbenem Zuckerzeug / Und riesigen Flaschen, drin, grün und rot, Gift auf uns lauert" (Wied 1).

In den meisten Fällen wird die groteske Wirkung über das Stilmittel der Dämonisierung erzielt. Dieses können die Dichter besonders gut in einem Genre zur Geltung bringen, dessen Faszinosum von jeher von skurrilen dämonischen Gestalten ausging. Die Expressionisten erwecken Objekte zu einem für das menschliche Schicksal bedrohlichem Eigenleben, indem sie semantisch heterogene Bereiche koppeln und dabei Unbeseeltes animieren, zumeist indem sie es anthropomorphisieren. Überdies gilt es, die Proportionen zu verzerren, um groteske Dämonen zu produzieren, die sich als dynamisierte Objektbereiche geradezu "ins Gehirn des Ich" fressen können.³²³ Die meisten dämonisierten Objekte stammen aus dem Erfahrungsbereich der neuen Lebenswelt, so daß der neue inhaltliche Impuls mit dem auf neue Weise ausgebauten Stilelement gekoppelt wird. Um einige Beispiele aus unterschiedlichen Bereichen zu nennen: "Auf zinsdurchzuckten Riesenschultern hocken / Die Häuser schwankend, tückisch treibt und stößt / Einander ihr berechnet Bocken" (Wolfenstein 2). "Maschinen haben rings und gellende Kommandoworte / Willenlose Sklavenhorden zu der dampfenden Schlacht geballt" (Weber 4). "Ein Gewehr schreit vor Haß" (Hartmann 2).

Eher hilflose Verzweiflung scheint aus Metaphern zu sprechen, die normalerweise grauenerweckende Personifizierungen der Lächerlichkeit preisgeben, so in den Bildern "Der Tod schupste sie [...] Und läuft hinweg mit heftigem Gekicher. [...] Der Tod wühlt in den fetten, welken Pärchen, / Frißt sie wie Trüffeln, die ein Schwein aufspürt" (Boldt 2) oder "Zwischen den Schornsteinen eines zerschosse-

³²³ Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale, S. 32.

nen Hauses / sitzt der Mond und glotzt ins brennende Dorf / und heult" (Köppen 3).

Der Stilfigur der Dämonisierung entspricht die der Verdinglichung. So führen einige der expressionistischen Apokalypsen die Degradierung des Menschen zu tierischer oder pflanzlicher Lebensform oder gar zu einem unbeseelten Objekt vor Augen. "Menschenwälder zappelnd zum Tod" (Rubiner 8) wirken hier ebenso dämonisch skurril wie die Kriegsregimenter, die "gleich zappelnden Figuren [hängen], / Exakt an Schnürchen hin und herbewegt", (Becher 29) oder wie die "Selbstmörder [...] mit den Armen-Besen" (Heym 7). Solche Metaphern der Verdinglichung oder Deanimation menschlichen Lebens werden interessanterweise auch von Schizophrenen benutzt und können als Symbolisierungen des psychischen Todes ihrer Produzenten verstanden werden. R. J. Lifton beschreibt das Prinzip der Deanimation als "the schizophrenic person's sense that his humanity has been taken away from him, that he has been turned into a thing, and that he can experience no actively functioning self."³²⁴ Zwar dürfen entsprechende Metaphern in der expressionistischen Lyrik auf gar keinen Fall als Symptome psychischer Krankheiten bewertet werden, doch der Blick auf solche pathologische Formen läßt zumindest vermuten, daß ähnliche expressionistische Modifikationen apokalyptischen Formenmaterials aus einem tiefen Ohnmachtsgefühl heraus produziert wurden und menschliche Urängste symbolisieren.

Das künstlerische Kompositionsprinzip des Grotesken, die Verschmelzung des scheinbar Unvereinbaren, des Grauensvollen und des Tragischen, kann entweder als reines Stilelement betrachtet werden, das eine Überforderung des lyrischen Subjekts oder auch des Dichters durch Verzerrung der erlebten Welt darstellt, oder direkt als kritisch-realistische Wiedergabe einer realiter grotesken Wirklichkeit. Im ersten Fall läßt die Groteske auf die subjektive Apokalypse eines Individuums schließen, das sein Leben als ein auf die Katastrophe zusteuernendes System empfindet; die zweite Interpretation dagegen repräsentiert den Universalismus einer insgesamt gestörten objektiven Weltordnung. Beide Versionen drücken "die Angst vor der Ohnmacht und Ratlosigkeit angesichts der Tatsache aus, daß der Mensch keinen Einfluß mehr auf das eigene Schicksal hat."³²⁵ Als Plädoyer speziell für die zweite Betrachtungsweise läßt sich Hugo Balls Charakterisierung seiner "Zeit" lesen:

Eine Revolution gegen Gott und seine Kreaturen fand statt. Das Resultat war eine Anarchie der befreiten Dämonen und Naturmächte.

³²⁴ Lifton: *The Image of "The End of The World"*, S. 158.

³²⁵ Dieses These Jablkowskas zur Funktion der Groteske Dürrenmatts trifft meines Erachtens auch auf die grotesken Elemente in den expressionistischen Apokalypsen zu. (Jablkowska: *Das Groteske in der heutigen Katastrophenliteratur*, S. 356.)

Die Titanen standen auf und zerbrachen die Himmelsburgen. [...] Das Große wurde klein und das Kleine wuchs riesenhaft. Die Welt wurde monströs, unheimlich, das Vernunfts- und Konventionsverhältnis, der Maßstab schwand.³²⁶

Demnach können die grotesken Elemente in den Untergangsgedichten als Spiegelung einer von grotesken apokalyptischen Dämonen beherrschten Welt gelten, der sich viele der Künstler offenbar hilflos ausgeliefert fühlten.

In Steigerung des Prinzips, semantisch disparate Ebenen zu mischen, werden heterogene Bildelemente kombiniert, die als abstrakte Metaphern nur lockere Bedeutungsassoziationen zulassen, da ihnen direkte Bezüge zur empirischen Wirklichkeit fehlen. Auch dieses Verfahren ist prinzipiell schon aus den biblischen Apokalypsen bekannt, doch es prägt die expressionistische Literatur in einem höheren Maß als diese und darf wiederum nicht als Rezeptionsphänomen gewertet werden. Die Entreferentialisierung der Sprache in der modernen Literatur wird in der Regel als neuer Versuch gesehen, "die Komplexität der Umwelt durch künstlerische Typisierung und Abstraktion zu reduzieren"³²⁷ und "das Kunstwerk zum unmittelbaren Ausdruck einer geistig-seelischen Realität"³²⁸ zu führen.³²⁹ Zwar werden entsprechende sprachliche Konstruktionen von den Expressionisten nicht in dem Ausmaße kreiert, das man ihren poetologischen Vorstellungen nach erwarten müßte; doch immer wieder finden sich, auch unter den apokalyptischen Motiven, Bildkombinationen, die den Forderungen der Wortkunsttheorie nach Analogien auf entferntliegende Beziehungen entsprechen.³³⁰

In den Gedichten vom Weltuntergang drücken die abstrakten Motive meistens Degenerationserscheinungen, verbunden mit der Angst vor dem Weltende, aus: "Stirn und Wangen-Einsturz" kennzeichnen beispielsweise ehemals menschliche Wesen in der Phase des Untergangs (Werfel 11). In absoluten Metaphern erscheint der degenerierte Zustand der Menschen in der Collage "Glasi-

³²⁶ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 125.

³²⁷ Thomas Anz und Michael Stark: Krisenbewußtsein in der veränderten Welt: Entfremdung, Orientierungsverlust und Ordnungssuche. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 115-117; hier S. 116.

³²⁸ Maier: Kriegsliteratur August Stramm's, S. 161.

³²⁹ In diesem Sinne beschreibt auch der Expressionist Heinar Schilling die Wirkung der Abstraktion in der expressionistischen Graphik: "das chaotische Vielfache wird zur Einfachheit, zum einfachsten Sein, zur Gestalt durch unbewußte Reflexwirkung." (Schilling: Expressionismus (Vortrag für den dritten Abend des Felix Stierner Verlag, gehalten am 21. 1. 1918). - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 40-42; hier S. 42.

³³⁰ Deshalb ist es sinnvoll, "eher von einer Zwischenstellung der expressionistischen Lyrik zwischen Modernität und traditioneller Bindung zu sprechen". (Thomas Anz und Michael Stark: Probleme der modernen Lyrik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 630-634; hier S. 630.)

Zerstückeln zerrt tauben Hals [...] Verscherbter zackt in bergigem Schrei [...] Tropfig Denken speit lockern Herbst. / Zerwesen krankt Fall [...] Aufwirft Haß in kantenen Rauten" (Einstein 1). Wilhelm Klemm verdichtet die Angst vor dem Weltende zu "Nacht grant Glas / Die Zeiten stehn / Ich Stehn" (Klemm 5). Die Kombination "Die Taggilbe dunkelt leichenfleckig [...] Keiner zündet mehr ein Licht an" (Rheinhardt 1) verweist auf apokalyptische Verfinsterung, und tödliche Verseuchung des Lebensraums assoziiert Carl Einstein mit dem abstrakten Bild "Runde träges Gift. / Ersticken türmt" (Einstein 1). Kosmische Katastrophen werden verknüpft zu "Droben schmettert ein greller Stein" (Stramm 4), und die zerstörerische Funktion der Sonne im apokalyptischen Drama läßt absolute Metaphern mit Symbolgehalt auf, wenn es heißt "Auf die Wangen zackichte Sonnen schminkend / Bröckelt ihr an Toren" (Becher 2).

Durch Abstraktion versuchten die Expressionisten, ihrer eigenen Aussage nach, "das Wesentliche, Geistige, noch nicht Profanierte, den Hintergrund der Erscheinungswelt [...] in klaren, unmißverständlichen Formen [...] zu ordnen".³³¹ Im Falle der Untergangsgedichte sollten abstrakte Metaphern die existentielle Befindlichkeit der Welt in der Phase ihres Untergangs als das wesentliche Problem der Zeit ausweisen. Ihre Integration in die Untergangsgedichte war problemlos möglich, da extrem verrätselte Bilder schon immer das Genre der Apokalypsen geprägt haben.

5.11.4. Innovationen der Moderne als Elemente eines apokalyptischen Synkretismus

Die in diesem Kapitel zusammengestellten expressionistischen Modifikationen der apokalyptischen Motive sind ein unvermeidlicher Tribut an die literarische Moderne, deren Signum es ist, sowohl thematische als auch formale Innovationen anzustreben. Thematisch wird dieser Anforderung durch die Integration historisch neuer Erfahrungsbereiche entsprochen, die als apokalyptische Anzeichen ausgelegt werden und somit als symbolische Bilder zu verstehen sind. Eine formale Innovation der apokalyptischen Motive ist in der konsequenten Ausformung der Stilmittel zu erkennen, die sich im Expressionismus erstmals deutlich zur Abstraktion hinbewegen.

³³¹ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 126.

Dabei lassen sich sowohl die inhaltlichen als auch die formalen Neuerungen augenscheinlich problemlos in das uralte Konzept der Apokalypse einpassen. Die Voraussetzung dafür ist in einem typischen Wesensmerkmal des Genres Apokalypse gegeben, nämlich in seiner Tendenz zum Synkretismus.³³² Insbesondere die formalen Verrätselungstechniken und die extrem vage gehaltenen Textimplikationen hielten die apokalyptischen Texte von Anfang an für fremde Einflüsse offen. Jede Zeit konnte ihre eigene Notlage in ihnen gespiegelt sehen und die vorgegebenen Textstrukturen mit spezifischen Elementen ihrer Weltanschauung mischen. Auf diese Weise hat sich die Ikonographie der Apokalypse über Jahrtausende produktiv weiterentwickeln können. Aufgrund der Offenheit apokalyptischer Texte für Fremdeinflüsse wirken auch die Eingriffe der Expressionisten in das traditionelle Material keineswegs störend; sie nehmen den alten Vorstellungsmustern nichts von ihrer Eindringlichkeit. Umgekehrt läßt sich feststellen, daß die Integration der alten religiösen Motive in das expressionistische Werk ebenso wenig befremdet - schließlich sind diese mit einer archetypischen Disposition behaftet, die Menschen anscheinend noch immer zur Identifikation reizt.³³³ Aus diesen Gründen ist die Apokalypse auf besondere Weise geeignet, eine Essenz der Moderne zu präsentieren. Augenscheinlich bot sie den Expressionisten genau das richtige Medium, um eines ihrer Hauptanliegen - nämlich das Ungenügen an ihrer Zeitlage - auszudrücken und um ihren Innovationswillen mit einer erfahrungsgemäß äußerst ansprechenden und aussagekräftigen Dichtung zu verbinden.

³³² Vgl. dazu S. 119 der vorl. Arbeit, insbes. Anm. 235.

³³³ Vgl. Kap. 2.5. der vorl. Arbeit.

6. DIE ZENTRALEN INHALTSELEMENTE DER EXPRESSIONISTISCHEN APOKALYPSEN

6.1. Basisstrukturen traditioneller apokalyptischer Vorstellungswelt und inhaltliche Neuerungen

"Spuren der Apokalypse" in expressionistischer Lyrik zu verfolgen bedeutet nicht nur im Hinblick auf einzelne Motive, sondern vor allem auch wenn es um thematische Gesamtaussagen der Texte geht, sowohl grundlegende Übereinstimmungen mit den biblischen Prototypen zu erkennen als auch die charakteristischen Merkmale säkularisierter Apokalypsen aufzuspüren. Denn einerseits haben die expressionistischen Gedichte vom Weltuntergang immer noch eine Verbindung zu den uralten Denkmustern, die es überhaupt erst legitimiert, diese Texte als apokalyptische zu klassifizieren. Schon indem sie "die negative Verheißung des Untergangs im Ton einer absoluten, göttlich vermittelten Gewißheit vortragen, haben die posttheologischen Diskurse gleichwohl an der theologischen Tradition der einen, unbezweifelbaren, absoluten Wahrheit teil"¹, und überdies greifen sie die meisten Inhaltsmerkmale² traditioneller Apokalypsen, quasi als Basiselemente, auf. Andererseits haben die modernen Apokalypsen auch die inhaltlichen Modifikationen der säkularisierten Rezeptionsformen³ adaptiert und in charakteristischer Weise weiterentwickelt. Nachdem in dieser Untersuchung die formalen und motivischen Übereinstimmungen der expressionistischen Gedichte mit traditionellen Apokalypsen sowie die spezifischen Neuerungen vorgestellt worden sind, mit denen die literarische Avantgarde zu Beginn dieses Jahrhunderts das Motivrepertoire umgeformt hat, sollen nun die inhaltlichen Merkmale expressionistischer Apokalypsik zusammengestellt werden.

¹ Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 11.

² Vgl. die Zusammenstellung auf S. 40-43 der vorl. Arbeit.

³ Vgl. Kap. 3.5. der vorl. Arbeit.

6.2. Basiselemente apokalyptischer Vorstellungswelt in expressionistischen Gedichten

6.2.1. Degenerationserscheinungen als Krisensymptome

Eine der wichtigsten Leitideen traditioneller Apokalypsen, die auch in den expressionistischen Gedichten immer wieder aufgenommen wird, ist die Vorstellung eines allgemeinen Verfalls. Schließlich repräsentieren apokalyptische Texte in erster Linie - "mitunter im Rückgriff auf Bild- und Symbolvorräte der jüdisch-christlichen Tradition - eine sich in fortschreitender Auflösung befindliche, unaufhaltsam auf den Untergang, die Katastrophe, zusteuernde Ordnung"⁴. Dieser Zustand fortschreitender Auflösung läßt sich an einer schier uferlosen Flut von Anzeichen erkennen, die in ihrem Zusammenwirken die Gegenwart des Gedichtes als die letzte Zeit vor dem bald unausweichlich erfolgenden Weltuntergang ausweisen. Sie alle können unter dem Etikett 'Degeneration' subsumiert werden.

Verschiedenste Motivgruppen repräsentieren in den Untergangsgedichten als Einzelsymptome den Verfall der gesamten Welt. Vor allem Motive des irreversibel zerstörten Lebensraums, Motive des Siechtums und Todes sowie die Tages- und Jahreszeitenmetaphorik dienen in den Untergangsvisionen nahezu ausschließlich dazu, den vernichtungswürdigen Weltzustand ins Bild zu setzen. Darüber hinaus verweisen auch immer wieder einzelne Motive destruktiver Menschen auf eine allgemeine moralische Degeneration, und dämonische Gestalten verkörpern das entfremdete Leben, ähnlich wie sie traditionell schon ein Leben unter dem Zeichen des Bösen symbolisierten. Wegen der ungewöhnlichen Dominanz derartiger Motive bezeichnete W. Rothe, ohne sich explizit auf apokalyptische Texte zu beziehen, schon Ende der siebziger Jahre das religiöse Weltbild der Expressionisten als vom Degenerationsgedanken beherrschtes: "Die gegebene Welt ist das dem Menschen Feindliche, die zerstörende Macht schlechthin"⁵, es handele sich um eine "vergehende, verwesende Welt, ein krankes Leben"⁶.

Gelegentlich wird die unaufhaltsame Verschlechterung des Weltzustandes, die bald den völligen Zusammenbruch alles Existierenden bringen muß, in den Gedichten auch in ihrer Totalität registriert. In verschiedenen Varianten beklagen

⁴ So die Definition von Grimm, Faulstich und Kuon (dieselben: Einleitung, S. 9), die zitiert ist auf S. 119 der vorl. Arbeit.

⁵ Rothe: Expressionismus, S. 34.

⁶ Ebd. S. 35.

diese dann den Alterungsprozeß der Schöpfung, meist an Zeit- oder globalen Raumbegriffen festgemacht, direkt:

Altersgenossen, schaut ihr nicht das gewaltigste Wunder dahinjagend,
[...] Die Zeit, die alle Welt ersäuft. [...] Und es begibt sich, daß wir alle
Schiffbruch erlitten; [...] Und daß wir, im Eisgang unsre eine Hälfte, die
Toten schauten. [...] Der Strom ist ins Schlechte gelenkt [...] (Adler 3)

[...] Ungefällig scheußlich für den Himmel - / So fährst du hin, / Zeit,
[...] Dir aber wehe, / Stampfende Zeit! (Werfel 5)

Verfluchtes Jahrhundert! Chaotisch! (Becher 19)

Die Mutter weint, die Jahre enden / Endlos zwischen Mauern und
Menschen. (Otten 5)

Gestern: Das ist ja gesammelter Fluch, / Geballtes Verhängnis,
genetztes, tausendmaschig / Gefädelttes Schicksal. (Becker 2)

O unser verlorenes Paradies. (Trakl 17)

O, graue Trauermelodie der Erde, / Durch unseren Tag gesungen vom
Verfall - : Wie weit ist schon der Tag, an dem ein helles 'Werde!' /
Aufglühte und als Sonne stand im All.⁷

In ähnlicher Weise kann der sittliche Verfall der gesamten Menschheit als Synonym für die universale Degeneration gelesen werden: "Die wir gierig die schwelende Erde umwallen, / Brüderlein Schurke, Schwesterlein Hure gepaart: / Spülicht und Kehricht, die sich zu Menschen ballen, / Haften an sündigen Sohlen, Art von unserer Art!" (Angel 2) und "O Graus: Des andern Teufel ist der Mensch!" (Haringer 1) lauten entsprechende Selbsterkenntnisse. Manchmal soll das grauenvolle Leiden an dem Weltzustand auch durch abstrakte Bilder vorstellbar gemacht werden. "Du aber siehst am Wege rechts und links / Furchtlos vor Qual des Wahnsinns Abgrund weinen!" (Klemm 7), heißt es dann, oder: "Von grauen Wänden fällt es wie Hämmer herab: / Zerbrochen sind die saphirnen Opferschalen der Herrlichkeit" (Quartner 1).

In einigen Gedichten klingt im Zusammenhang mit der Degeneration die Schuldfrage an. Zornig wird dann beispielsweise Gott als Verursacher des Desasters angeklagt, denn schließlich hat man von ihm keine neue Welt mehr zu erwarten: "Nicht ehren wir Gott mehr. Er hat uns geraubt / Die Kräfte. Verwarf uns zu Fetzen und Scherben" (Becher 3). Einen faßbaren Sündenbock prangert insbesondere der Spätexpressionismus sozialistischer Prägung an; hier werden die moderne Zivilisation und das kapitalistische Gesellschaftssystem für das Desaster verantwortlich gemacht. So zeichnet Golls berühmtes Gedicht "Panamakanal", nachdem es an den vergangenen paradiesischen Zustand des alten Äons erinnert

⁷ Paul Zech: Regnerischer Tag. - In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. Jg. (1919/20), S. 9f.

hat, die Degenerationserscheinungen, welche der "Frevel" der Zivilisation mit sich brachte, in apokalyptischen Bildern: Der "Boden" war "faul" und gebar unter gleißender Sonne "giftige Schwaden", "aus den Sümpfen stieg [...] eine Pest", die personifiziert an die Dämonen der Offenbarung erinnert. Gewaltsam eingedämmte "Ströme", ebenfalls dämonisch belebt, verursachen Überflutungskatastrophen, die in einem Erdbeben kulminieren. Doch die menschengemachte Apokalypse ist noch unberechenbarer und damit bedrohlicher als die göttliche: "Nicht ein Zeichen hatte das Beben angesagt" (Goll 4). Besonders deutlich betonen die Dichter, die einen Sozialismus nach russischem Vorbild propagieren, die Schuld des kapitalistischen System, indem sie zeigen, daß aus dem modernen Produktionsprozeß unweigerlich ein Entfremdungsverhältnis des Menschen zur Natur, zu seiner Arbeit und zu sich selbst erfolgen muß. So können die von Karl Otten nach Vorbild der marxistischen Apokalypse beklagten Arbeits- und Lebensbedingungen des "an Rad, Drehbank, Hammer, Beil, Pflug geschmiedeten Lichtlosen Prometheus", des Arbeiters, als Anzeichen apokalyptischer Degeneration gelesen werden, die der Apokalyptiker bekämpfen will:

Diese Nacht währt lang seit Jahren schwärzeste Findernis [sic] [...] Und wie das Herz in immer schwächern Schlägen / Ablaufend Jahr an Jahr gebunden / Schlag es im Takt der Räder Kolben Sägen / Da habt ihr freudig mitgeschunden [...] Der Eisenfeurgoldgott fuhr [...] in euer Herz. [...] Dich ruf ich Sohn Sohn der dampfenden Galeere [...] Im Blutmeer Angstmeer Feuermeere / Im Sturm der letzten Schreie der Gefallenen [...] Der Flüche Schreie Bitten Fieberlallen / Der Angeschossenen Brennenden Vergifteten / Der Verschütteten Zerrissenen / Der Irrsinnigen aus Angst Hunger Gift [...] Man gab dir Brot Geld Arbeit und Erlaubnis - / Ich gebe dir dein Herz! (Otten 1)

Die ungeheure Vielzahl an Degenerationserscheinungen in den Untergangsgedichten der zehner Jahre dieses Jahrhunderts belegt eindringlich die Verbreitung eines außerliterarischen kollektiven Krisenbewußtseins. Man registrierte wachsende Spannungen und war offenbar weithin davon überzeugt, daß der alte, verbrauchte Äon unwiderruflich kurz vor seinem endgültigen Ende stehe. Mit diesem Krisenbewußtsein ist ein großer gemeinsamer Nenner erfaßt, der die stilistisch so unterschiedlich arbeitenden Künstler des Expressionismus vereint, denn von den frühen Vertretern des Sturmkreises bis hin zu den späteren Verkündern der sogenannten 'O-Mensch-Pathetik' fühlten sich die meisten der künstlerisch Produktiven in einen welthistorischen Umbruch involviert. Damit war eine Voraussetzung gegeben, die als idealer Nährboden für apokalyptisches Denken gilt⁸ und die bis

⁸ Frank Kermode etikettierte diese Voraussetzung als "sociological predisposition to the acceptance of apocalyptic structures and figures". (Kermode: *Apocalypse and the Modern*, S. 86.)

heute fruchtbar für Apokalypse-Rezeptionen ist.⁹ Die Positionen der modernen Apokalyptiker unterschieden sich allenfalls in Hinblick auf ihre Einschätzungen dessen, was dieses Weltende ihnen bringen werde: das ultimative und folgenlose Ende der negativen Apokalypse oder eine wie auch immer geartete neue Welt.

Aus den apokalyptischen Motiven der Gedichte auf ein die Gesellschaft dominierendes Krisenbewußtsein zu schließen ist aufgrund der Beobachtung legitim, daß ähnliche Motive auch außerhalb der Lyrik weit verbreitet waren. Die Grundüberzeugung, am Ende einer zerstörten Welt zu stehen, spricht gleichermaßen aus zahllosen nichtfiktionalen Texten der Zeit. Da bezeichnet Friedrich Markus Huebner den Expressionismus als "Lebensgefühl" einer Zeit, "wo die Erde zu einer schauerlichen Trümmerstätte wurde"¹⁰. Franz Marc hört die "apokalyptischen Reiter in den Lüften"¹¹. Ludwig Meidner bekennt: "Ich malte [...] meine Bedrängnisse mir vom Leibe, Jüngste Gerichte, Weltuntergänge und Totenschädelgehänge, denn in jenen Tagen warf zähnefletschend das große Weltgewitter schon seine grell gelben Schatten auf meine winselnde Pinselhand"¹². Hugo Ball verkündet:

Religion, Wissenschaft, Moral - Phänomene, die aus Angstzuständen primitiver Völker entstanden sind. Eine Zeit bricht zusammen. Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. [...] Umwertung aller Werte fand statt. [...] Der Sinn der Welt schwand. [...] Chaos brach hervor. [...] Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, [...] seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewahrt hatte.¹³

Kurt Pinthus klagt: "Wir sind das Geschlecht, das zu der Zeit auf Erden ist, als die Abhängigkeit von den Determinanten nicht zermalmender mehr werden konnte: in unserer Epoche vernichteten sie nicht nur die Glücksmöglichkeiten der Lebenden, sondern die Lebensmöglichkeiten selbst", und er leitet daraus die Pflicht ab, diesen "apokalyptischen Totentanz der Determinanten" zu bekämpfen¹⁴ - dementsprechend liegt für ihn die Gemeinsamkeit der expressionistischen Autoren in ihrem "Kampf gegen die Menschheit der zu Ende gehenden Epoche"¹⁵. Und E. A. Rheinhardt betont deutlich: "Aus einer endenden Welt, aus abgewelkten Geltungen, aus Kampf "Mensch gegen Mensch" (gräßlicher denn je auf Erden, weil ein

⁹ Neuere historische Beispiele für dieses Phänomen benennt Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 10f.

¹⁰ Friedrich Markus Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. 5.

¹¹ [Franz Marc:] Der Blaue Reiter. [Text des von Franz Marc Mitte Januar 1912 verfaßten Subskriptionsprospektes]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 26f.; hier S. 26.

¹² Ludwig Meidner: Mein Leben, S. 12.

¹³ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 124.

¹⁴ Pinthus: Rede für die Zukunft, S. 403.

¹⁵ Pinthus: ZUVOR, S. 23.

leidenschaftlicheres Bewußtsein alles Bessergewordensein, jeden menschlichen 'Fortschritt' zur Lüge geworden sieht) erheben die neuen Dichter ihre fordernden und klagenden Stimmen".¹⁶ Nicht von ungefähr sind zwei bedeutende geschichtsphilosophische Werke, die beide unterschiedlich konturierte apokalyptische Züge tragen, ebenfalls in dieser Zeit entstanden. Oswald Spenglers "Der Untergang des Abendlandes" enthüllt wie alle Apokalypsen seine Gegenwart als Endzeit, als eine sich auf die universale, finale Katastrophe zubewegende Ordnung, und relativiert diesen Geschichtspessimismus durch einen Ausblick auf die dem Untergang vermeintlich folgende russische Hochkultur nur wenig.¹⁷ Dagegen liegt das Augenmerk von Ernst Blochs "Geist der Utopie" eher auf dem Heilsaspekt der Apokalypse, wie dies auch in den zweiphasigen Untergangsgedichten der Fall ist.¹⁸

Diese Reihe der kulturkritischen Stimmen, die ihre ohnmächtige Verzweiflung oder Wut gegen das herrschende System in die Vorstellungswelt der Apokalypse übertragen, um ihr größtmögliche Schlagkraft zu verleihen, ließe sich noch sehr weit fortführen, denn die aus der apokalyptischen Geschichtsspekulation adaptierte Vorstellung der Zeitenwende war seit der Reichsgründung zu einem zentralen Topos bildungsbürgerlicher Kulturkritik avanciert.¹⁹ Selbst aus der Retrospektive heraus, die oftmals zu einer Distanzierung von früheren expressionistischen Positionen führte, wurde das apokalyptische Krisenbewußtsein der Jahre um den Ersten Weltkrieg von den Künstlern noch bestätigt: "das war die untergangsgeweihte Welt [...] reif für den Sturm, der dann kam"²⁰, attestierte beispielsweise Gottfried Benn 1955 dem expressionistischen Jahrzehnt.

Diesem wesentlichen Zug der expressionistischen Kunst hat die Forschung Rechnung getragen, indem sie - entgegen ihrer früheren Einschätzung des Expressionismus als Epoche pathetischer Erneuerungsutopien - vor allem in den letzten zwanzig Jahren ihr Augenmerk verstärkt auf die existentiellen Krisenerfahrungen gerichtet hat, die das Bewußtsein, die Inhalte und den Stil dieser Bewegung massiv beeinflußt haben.²¹ Allerdings gab es auch in den sechziger Jahren schon verein-

¹⁶ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. X.

¹⁷ Zu Spenglers Untergangskonzept und dessen Rezeption siehe S. 108, Anm. 187, der vorl. Arbeit.

¹⁸ Zu Blochs Deutung der Apokalyptik siehe Körtner: Weltangst und Weltende, bes. S. 71-74; Jurkat: Apokalypse, S. 168-179; Horch: 'Incipit vita nova', S. 103-105; Voßkamp: „Wie könnten die Dinge [...]“. Zur Rezeption dieses Werks durch seine Zeitgenossen siehe Ernst Blass: Geist der Utopie. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 238-243.

¹⁹ Vgl. dazu Ulbricht: "Sind Anfang oder Ende wir an der Zeiten Wende?"

²⁰ Benn: Einleitung, S. 15.

²¹ Zur Problematik dieser Epocheneinschätzungen in der Forschung vgl. Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale, S. 26-33; Thomas Anz u. Michael Stark: Krisenbewußtsein in der veränderten Welt: Entfremdung, Orientierungs-

zelte Ansätze, den Expressionismus als Krisenphänomen zu bestimmen. Dieses Verdienst kommt vor allem Klaus Ziegler und Karl Ludwig Schneider zu: 1962 hat Ziegler die polemische Tendenz des Expressionismus zu einer "kaum überbietbar radikalen Zeit- und Gesellschafts-, Zivilisations- und Kulturkritik"²² als Reaktion auf eine allumfassende Krise markiert, und Schneider hat 1967 die Zeitstimmung des Expressionismus als krisenhafte bestimmt und überdies die Verwendung des Weltendemotivs damit in Verbindung gebracht.²³ Repräsentativ für die breite Akzeptanz der Krisen-These ist die von David Roberts zu Beginn der achtziger Jahre vorgenommene Bewertung der "eschatologischen Bilder und Topoi der *Menschheitsdämmerung*", denen er die Funktion zuschreibt, "das Gefühl einer totalen Krise, das Bewußtsein einer Epochenwende, das man eigentlich als Katastrophentheorie der Gesellschaft bezeichnen muß" zu verkünden.²⁴ Und heute gilt unumstritten: "Die expressionistische Literatur ist eine Literatur der Disharmonie, des Häßlichen, Grotesken und Pathetischen, einer krisenhaft zerrissenen Welt, eines dissoziierten Ichs und einer brüchig gewordenen Sprachordnung."²⁵

Wie inzwischen vielfach untersucht und dargelegt wurde, war die Krise zu Beginn dieses Jahrhunderts allumfassend und hatte verschiedenste Auslöser:²⁶ Nicht nur die bestürzende Erfahrung, daß vormals Halt gebendes Wissen der Theologie, der Philosophie und der Wissenschaften auf einmal unsicher geworden war,²⁷ hat die Welt der Expressionisten verändert, sondern vor allem der soziale

verlust und Ordnungssuche. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S.115-117; hier S. 115.

²² Ziegler: Dichtung und Gesellschaft, S. 99.

²³ Vgl. Schneider: Zerbrochene Formen.

²⁴ Roberts: "Menschheitsdämmerung", S. 100.

²⁵ Anz: Der Sturm ist da, S. 4. Den inzwischen weithin akzeptierten Begriff der "Ichdissoziation" hat Vietta als Oberbegriff für zahlreiche Krisensymptome des Expressionismus eingeführt. Vgl. Silvio Vietta: Ichdissoziation im Expressionismus. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 30-185.

²⁶ Aus der Fülle der Literatur zu den Krisenerscheinungen, mit denen sich die Expressionisten auseinandersetzten, sei exemplarisch auf zentrale Beiträge verwiesen: Die soziologischen, politischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für die expressionistische Literatur der Krise benennen Rothe: Expressionismus, S. 151-165; Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 16-19, 74-76; Hans-Georg Kemper und Silvio Vietta: Das Thema. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 11-29; hier S. 19, 21-24; Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale, S. 19-26; ders.: Das expressionistische Drama; Wiora: "Die Kultur kann sterben"; Vondung: Träume von Tod und Untergang; Anz: Literatur der Existenz; Werner: Das Wilhelminische Zeitalter; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 11-138, Bd. 2, S. 150-169. Vgl. auch die Beiträge in den Sammelbänden: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (1976); Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung (1982); Expressionismus und Kulturkrise (1983).

²⁷ Vgl. dazu bes. Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne; Vietta: Erkenntniszweifel im Expressionismus. Vgl. auch Kap. 3.4.3. der vorl. Arbeit.

Wandel²⁸, den die Moderne mit sich brachte, ließ den großen Umbruch der Verhältnisse für jedermann spürbar werden. Die in Deutschland verspätet, dafür aber um so rapider vollzogene Industrialisierung und die gleichzeitige Technisierung der Lebenswelt sorgten für eine Beschleunigung des Lebenstempos, die nicht nur positiv als rauschhaft, sondern immer wieder auch negativ als entfremdend empfunden wurde. Überdies brachte die Industrialisierung vor allem in den Großstädten, die Zentren der expressionistischen Bewegung waren, eine anonyme Massengesellschaft mit sich, in der das Individuum gleichsam ausgelöscht wurde. Diese neuen Erfahrungen zwangen die Künstler geradezu zu einer verwirrenden neuen Wahrnehmung. Immer grotesker und bedrängender schien ihnen die Diskrepanz zwischen ökonomischem Aufschwung und technischer Modernisierung einerseits sowie veralteter Gesellschaftsform und erstarrter Kultur andererseits. Dieses sich ständig verschärfende Spannungsverhältnis hat insbesondere das Bildungsbürgertum, dem schließlich die meisten der expressionistischen Künstler entstammten, für Krisenideologien empfänglich gemacht.²⁹ Darüber hinaus konnten die Folge europäischer Krisen sowie die innen- und außenpolitischen Spannungen des Deutschen Kaiserreichs von aufmerksamen Beobachtern des politischen Geschehens unmöglich übersehen werden.³⁰ Schließlich bestätigte der schreckliche Weltkrieg nur die Auffassung der Expressionisten, in einer tiefen Krise des entfremdeten Menschseins zu stecken.³¹

Da die Apokalypse schon immer Krisenliteratur war, welche auf die jeweiligen geschichtlichen, politischen, ökonomischen, kulturellen und soziologischen Umstände reagierte,³² kann ihr massenhaftes Auftreten im Expressionismus vor diesem Hintergrund nicht verwundern. Ebenso wie die biblischen Apokalypsen - insbesondere das Buch Daniel - spielen viele der Untergangsgedichte deutlich erkennbar auf einzelne Probleme der Gesellschaft an, aus der heraus sie entstanden

²⁸ Über die Probleme des sozialen Wandels informieren ausführlich: Ritter, Kocka (Hrsg.): Deutsche Sozialgeschichte; Wehler: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918; ders: Von der <<Deutschen Doppelrevolution>>, S. 493-1249. Weiterführende Literatur verzeichnet Werner: Das Wilhelminische Zeitalter.

²⁹ Man darf trotz einzelner Attacken der Expressionisten gegen den wilhelminischen Spießbürger nicht übersehen, daß - wie es Raabes Statistik (Raabe: Autoren und Bücher, S. 575-579, 600f.) belegt - die meisten der Künstler selber aus einem bildungsbürgerlichen Hintergrund stammten. Zum Machtverlust des Bildungsbürgertums siehe Mommsen: Auflösung des Bürgertums; Rauh: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriss, S. 29-32; Werner: Das Wilhelminische Zeitalter, S. 221-224, Krüger: Todesphantasien, S. 128-135; Vondung: Deutsche Apokalypse 1914.

³⁰ Siehe dazu Rürup: Der "Geist vom [sic] 1914", S. 6; Wehler: Das Deutsche Kaiserreich, S. 192-200.

³¹ Vgl. Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 91.

³² Siehe Körtner: Weltangst und Weltende, S. 94; Frühwald: SYMPOSIUM Apokalypse, S. 222. Vgl. auch Kap. 2.3. der vorl. Arbeit.

sind. Insbesondere die in den modernen Apokalypsen beklagten Degenerationerscheinungen sind als Indikatoren der allgemeinen Krisensituation beim Umbruch in die Moderne zu bewerten, die von der literarischen Intelligenz seismographisch erfaßt wurde. Deshalb kommt den expressionistischen Apokalypsen eine kritische Diagnosefunktion zu: "In den apokalyptischen Weltuntergangsphantasien des Expressionismus sind die historisch-soziologischen Widersprüche der Krisensituation ins Universal-Endgültige stilisiert", konstatierte schon Ottmar Huber.³³ Diesen Sachverhalt erfaßt auch K. Ludwig Pfeiffers Definition der literarischen Apokalypsen, die er "als jene Klasse von Texten" bestimmt,

in welchen der Kulturverlust in einem alternativlos erscheinenden Gesellschafts- und Wirtschaftssystem durch konsequenzlose Untergangsvisionen kompensiert wird. [...] Als sensibilisierte Diagnostik entfalten literarische Endzeitvorstellungen die gesellschaftlich oft abhanden gekommene Fähigkeit kultureller Trauer, welche nicht mehr durch Utopien oder Reformprogramme aufgefangen werden kann.³⁴

Wie die zahllosen apokalyptischen Gedichte eindrucksvoll belegen, diente das literarische Muster der Apokalypse den expressionistischen Lyrikern in besonderer Weise als ein Prisma, das ihre Verunsicherung und Verzweiflung über die von ihnen empfundene Weltkrise bündelte.

6.2.2. Determinismus und Naherwartung

Da die Entwicklung der Welt für die traditionellen Apokalypsen linear nach einem von Gott exakt vorherbestimmten Plan abläuft, von dem jegliche Abweichung unvorstellbar ist, gilt ihnen das Weltende als absolut sichere Konsequenz. Das Ende kommt "zur bestimmten Zeit", denn "was beschlossen ist, wird ausgeführt".³⁵ Diesen rigiden Determinismus übernehmen auch die expressionistischen Apokalypsen, allerdings mit der Einschränkung, daß es hier nur noch selten der Plan Gottes ist, der für die Unausweichlichkeit des Endes verantwortlich ist. "Und trotzdem: doch!" (Becher 24), das Ende kommt bestimmt. Dies ist die einzige Gewißheit auf dieser Welt für die, "die Ihr nichts wißt, nur daß Euer Leben das Letzte ist" (Rubiner 1). Der Weltuntergang ist nicht nur gewiß und unabwendbar, man glaubte sogar schon immer, seinen Zeitpunkt - vor allem anhand der Aussagen der

³³ Huber: Mythos und Grotteske, S. 217.

³⁴ Pfeiffer: Fin de siècle, S. 41.

³⁵ Dan. 11,27. 36.

Johannesoffenbarung - berechnen zu können. Auf diese Tradition der Apokalypseauslegung spielt Otten an, wenn er ein Subjekt ausrufen läßt: "Er muß kommen denn er läßt sich berechnen!" (Otten 1). Eins ist sicher: "Einmal kommen die letzten Wunden / aus dem Blut herauf, durch sanfte / Erdrückungen fallen wir in die Knie [...] scheinen nicht alle Wege ausgeweitet zum roten Horizont?" (Tagger 1). Diese Entwicklung kann weder der Mensch aufhalten - "Welt, wie du taumelst! / An meiner ausgestreckten Hand vorbei, [...] Es stürzt ein Schrei, [...] o Welt, dein Schrei!" (Heynicke 4) -, noch ist Gott dazu in der Lage: "Er kann das Werk nicht mehr mit Händen wenden, / Es rollt und glüht. / Und bis es rasend wird in Bränden enden, / Weint er sich müd" (Werfel 2). Folglich ist der Mensch diesem schicksalhaften Untergang hilflos ausgeliefert: "Geschleudert auf diesen Weg" (Kasack 1) ist er. "Sein Leib ist nackt und bleich und ohne Wehre" (van Hoddis 5), und er fragt sich: "Du Schicksal [...], was bin ich / In deiner Flüchtigkeit um Rand und Ende?!" (Rheinhardt 4)

Manchmal verweisen die Texte in diesem Zusammenhang auf eine verantwortliche Autorität, die das Ende determiniert hat. Als Entscheider und Vollstrecker kann dann wie in den traditionellen Texten Gott angegeben werden. So liest man etwa bei Becher: "Einst wird kommen der Tag! ... Die himmlischen Legionen, / Sie wimmeln aus der Wolken Ritze mit Geschmetter. [...] Einst wird kommen der Tag! ... Da mit des Zorns Geschrei / Der Gott wie einst empört die milbige Kruste sprengt" (Becher 4). In den meisten Fällen ist diese Benennung jedoch zeichenhaft und steht lediglich als Chiffre für das unvermeidliche Ende.³⁶ Ebenso gut wie Gott kann nämlich weltlichen Autoritäten die Verantwortung für den Plan zugesprochen werden, den alten Äon zu vernichten und vielleicht auch noch einen neuen einzurichten. Bei Lotz ist es beispielsweise die "Jugend", die sich - dem frühexpressionistischen Aufbruchstopos entsprechend - entschieden hat, die Welt apokalyptisch zu erlösen, und die damit das Weltende determiniert: "Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme [...] unruhig nach Ruf der Alarme" am "erwartet[en] Tag", der unausweichlich folgen werde, denn "wir haben uns heftig entschlossen" (Lotz 1).

Auch der Determinismus der expressionistischen Untergangsgedichte bezieht sich - wie ihre Eigenschaft als Krisenliteratur - nicht einzig auf die Tradition des Genres, sondern er spiegelt überdies die Erwartungshaltung der außerliterarischen Gesellschaft, so daß sich Fiktion und Realität verquicken. Weite Kreise glaubten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, daß aufgrund der unerträglichen

³⁶ Im Einzelfall wird die intendierte Bedeutung solcher Motive allenfalls aus genauer Kenntnis des Gesamtwerks des jeweiligen Dichters zu bestimmen sein. Vgl. dazu auch Kap. 6.3.1. der vorl. Arbeit.

Zustände, die man sich schlimmer nicht mehr vorstellen konnte, das Ende unausweichlich erfolgen müßte. Insbesondere gegen Ende des Weltkriegs war kein größeres Maß des Schreckens mehr vorstellbar. Jetzt präzisierten sich bei etlichen Expressionisten die Ideen, wie eine dem Untergang folgende Wende zum Besseren hin bestimmt sein könnte, in Richtung auf eine übernationale Menschengemeinschaft hin.³⁷ Ansätze dafür sah Ludwig Rubiner mit der russischen Februarrevolution von 1917 bestätigt, so daß er stellvertretend für viele seiner Zeitgenossen die Erwartung eines unausweichlich eintretenden Chiliasmus der Weltverbrüderung formulierte:

Diesem Ziel eines wirklich schöpferischen Lebens aus Erde und Mensch, das unserem Dasein in unendlicher Einfachheit Sinn gibt, ist nicht mehr auszuweichen; keine Konjunktur kann es mehr umbiegen, kein militärischer Erfolg oder Mißerfolg mehr aufhalten, keine Reaktion mehr morden. Das Erdballbewußtsein vom Gemeinschafts-Sollen des Menschen ist für den Jahrtausend-Weltprozeß, in dessen Anfang wir stehen, nicht mehr zu vernichten.³⁸

Ähnlich verkündete Carlo Mierendorff 1920 seine Hoffnung auf eine proletarische Weltwende: "Wieder, daß eine Zeit erfüllt ist. [...] das ist nicht mehr aufzuhalten, nicht durch Geschrei, nicht durch Hände über dem Kopf zusammenschlagen; da wird sich nichts bremsen lassen."³⁹

Indem Rubiner die Welt schon in dem "Anfang" des Neuen begriffen und Mierendorff die Zeit "erfüllt" sieht, bringen sie als Apokalyptiker gleichzeitig den Faktor der Naherwartung ins Spiel, der häufig mit dem Aspekt des Determinismus gekoppelt ist. Für alle an die Apokalypse Glaubenden gilt die Maxime "die Zeit ist nahe"⁴⁰. Dieser Überzeugung waren auch die meisten Intellektuellen im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts: "Wir alle, zu unsern Lebzeiten, werden noch das Ungeheuerste sehen"⁴¹ - mit dieser Behauptung glaubte Rubiner seine "Idee der Freiheit, der Bruderschaft und des Mitmenschentums"⁴² schon fast erfüllt.

In vergleichbarer Weise vermitteln zahlreiche Gedichte dieser Zeit die Überzeugung, daß der Untergang in absehbarer Zeit erfolgen werde oder sogar schon begonnen habe. Sie verkünden:

³⁷ Dies spiegelt sich in den apokalyptischen Gedichten in den Vorstellungen vom neuen Äon wider. Vgl. dazu Kap. 6.3.3. der vorl. Arbeit.

³⁸ Rubiner: Vorbemerkung, S. 6.

³⁹ Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 371.

⁴⁰ Off. 22, 10.

⁴¹ Ludwig Rubiner: Mitmensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 257-260; hier S. 259.

⁴² Ebd. S. 258.

Halte wach den Haß. Halte wach das Leid. / Brenne weiter, Flamme!
Es naht die Zeit. (Hasenclever 2)

Mählich aber wird solch Glorientag erscheinen [...] (Becher 5)

Noch glotzen starr die Ebenen hienieden, / gewittrig schon, zum Ab-
sturz und zum Aufstieg schon bereit. [...] Ihr [...] wißt, daß bald auf-
wärts die Flamme speit. [...] Wahrt Euch! Ihr habt nicht Zeit, Euch zu
besinnen [...] (Leonhard 5)

Noch nicht Gesang erfüllen wir den Raum, / Noch nicht Gesicht er-
messen wir die Grenzen, / Die uns umblühen werden, wenn aus Feuer-
kränzen / Der Demut Liebe glüht und Erdensaum / Mit neuer
Schöpfung glückt. [...] Und schon, umloht von eurem letzten Quälen, /
Setzt unser Pulsschlag ein und hämmert Seelen, / Aus denen Leiber
sprühen, auf die Zukunft fällt. (Anonymus 1)

Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind. [...] Unter
Dornenbogen / O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitter-
nacht. (Trakl 24)

Das Subjekt erwartet dann "o Gott, dein nah Gericht!" (Becker 5), und aus fiebri-
ger Sehnsucht, die Erde als Inkarnation von "Dunkelheit, Schatten" zu zerstören,
um "zum Licht" zu kommen, erwächst die Frage: "Kommt nun der Kampf?"
(Rubiner 4)

Häufig ist die Naherwartung völlig auf die unmittelbare Gegenwart des
Gedichts zusammengeschrumpft: "Riesenstimmen schrien über die Erde: die Zeit
ist erfüllt!" (Rubiner 7) "Und das himmlische Licht ist nah" (Rubiner 1). Jedoch
scheinen nicht alle Menschen den eingetretenen Supergau zu bemerken: "Aber die
neue Zeit ist da. Ihr saht nicht das Licht / durch das feurige Fenster der Erde!"
(Rubiner 6) ruft einer, der es verstanden hat. Ein anderes Subjekt reagiert irritiert:
"Und konnte gar nicht mehr verstehn, / Daß wer noch neue Häuser baue" (Viertel
1). Vereinzelt wird ernsthaft dazu aufgerufen, die verbleibende Zeit noch zu nut-
zen: "Noch noch ists Zeit! Zur Sammlung! Zum Aufbruch! Zum Marsch! / Zum
Schritt zum Flug zum Sprung aus kanaanitischer Nacht !!! / Noch ists Zeit - /
Mensch Mensch Mensch stehe auf stehe auf!!!" (Becher 19) Oder es wird weniger
ernsthaft ausgemalt, wie einige der Letzten ihre verbleibende Zeit dem Diktum der
modernen Schnelligkeit gemäß verbringen: "Drunten im Trüben schrieben
wimmelnde Menschen noch eilig servile Telegramme, Briefe, Denunziationen voll
Ranküne" (Rubiner 2). Dieser parodistische Blick auf die Apokalypse spitzt sich
bei Karl Kraus noch zu: "Mir träumte, daß ich eben noch zurecht kam, als unter-
ging die Welt", man hört "Viel sicherer wärs freilich jetzt in Wien, / wie aber
kommt man bei dem Untergang hinüber"? (Kraus 1) Indem solche Gedichtzeilen
den erwarteten Weltuntergang als schon im Vollzug befindlich schildern - und dies
gilt auch für etliche der parodistischen Texte -, verweisen sie auf den enormen
Druck, der sich mittlerweile in der Krisensituation aufgestaut hat. Die Produzenten

solcher Texte waren augenscheinlich der Meinung, daß sich ihre Situation keinesfalls mehr weiter verschlechtern und daß der erreichte Endpunkt der Degeneration unmöglich länger ausgehalten werden könnte.

6.2.3. Universalismus

Gottes Vernichtungswerk umfaßt in den biblischen Apokalypsen zeitlich die gesamte Weltgeschichte und räumlich Erde, Hölle und Himmel; die gesamte Schöpfung wird damit annulliert. Auch wenn die Künstler zu Beginn dieses Jahrhunderts ihre säkularisierten Apokalypsen kaum aus einem religiösen Glauben an eine solche universale Vernichtung heraus produzierten, nutzten sie die Bildlichkeit des Universalismus, um partikulären Untergängen kosmische Dimensionen und damit mehr Tragweite zu verleihen. Ob der moderne Dichter den Untergang der gesamten Menschheit oder nur den subjektiven Untergang seiner privaten Welt in Szene setzen will: Bilder von einem globalen Ausmaß der Katastrophe, von der Auslöschung der Schöpfung schlechthin, betonen die absolute Radikalität der Änderungswünsche und steigern die intendierte Schock- und Schreckenswirkung. Kleinen, vielleicht sogar realistischen Reformversuchen nimmt der apokalyptische Universalismus jede Chance: Negative Apokalypsen suggerieren, daß angesichts des gewaltigen Ausmaßes der Vernichtung sowieso kein rettendes Handeln mehr möglich ist, und zweiphasige Varianten sehen die einzige Möglichkeit der Erlösung in der vollständigen Zerstörung der feindlichen Umwelt, denn erst danach könne sich eine Welt nach Geschmack der Apokalypse-Produzenten entfalten.

"Untergang" (Huelsenbeck 3) meint in den expressionistischen Gedichten daher immer die alles vernichtende Zerstörung der gesamten Welt. Zumindest der Planet Erde wird vollständig vernichtet, was auch explizit ausgesprochen werden kann:

Der Schierling war die Verkündigung, / Daß die Fülle sich neigte, / Der Erde Botschaft. (Buschbeck 1)

Erde hub an, sich aus Angeln zu drehn. (Weber 3)

Apokalypse [...] Die Erde gibt sich hin [...] (Hatvani 1)

Die Erde weicht, [...] taumelnd Erde hängt / Am Rand der Welt [...] Doch hart umfängt den Ball am Horizont / Ein Reifen Qual, blutrot von Höll' umsonnt, / Und hält ihn fest [...] (Wolfenstein 6)

[...] Erde ist berührt, Erde ist verfemt. [...] Eine verfluchende Hand hat die Erde aus dem Weltall gerissen, / düster weggeschleudert [...] (Sonnenschein 1)

Der Erde Scham verhüllt kein Lendentuch, [...] Die sieben / Tage der Schöpfung sind zurückgenommen. (Otten 2)

Europa bricht, von schwerem Aussatz angefallen, / Entzwei und stürzt mit Schreien in das Meer. / Die Erde zitternd saust aus ihrer Bahn [...] (Rheiner 1)

Die todeswürdige Erde [...] (Ehrenstein 2)

Die Erde fällt [...] (Wolfenstein 1)

[...] die Erde bricht [...] (Klemm 4)

Erde stürzt sausend anderer Erden zu. (Rheinhardt 4)

Die Erde: Trümmer und Verlust. (Becher 24)

Meistens wird sogar von der 'Welt' gesprochen und somit der Untergang des gesamten Kosmos impliziert: "Welt-Ende künden finstere Propheten" (Carossa 1), wie der Apokalyptiker, der offenbart: "Ich erkannte die Welt. Sie hing an einem letzten zuckenden Nerv. / Ich sah den Todesschweiß der Dinge. Sie schlugen um sich in eckiger Agonie" (Werfel 7). Ferner liest man:

Die Welt einäschernd, wie wenn Berge speien, / Wogt Untergang in allen Himmelsstrichen [...] (Lachmann 1)

Menschenwoge überschwemmt die Welt [...] (Schreyer 1)

Die ganze Welt rollt bergab. (Klemm 6)

Lobet den Herrn, denn er ist gut. [...] Ihr weicht: Da öffnet er sein Riesengrab, / Schon steht des Weltalls Sarg, zitternd auf morschen Pfählen, / Bereit, sich in die Grube einzusenken. (Brod 1)

Die Subjekte der Gedichte reagieren mit Hilflosigkeit: "Ist das noch unsre Stunde? / Ist es nicht in der Welt, / Daß sie wie einem Munde / Ein irres Graun entfällt?" (Loerke 2) Sie fragen sich: "Soll nun die Welt wie ein Ballon zerplatzen?" (Goll 3) und jammern über "ach, das Nimmermehr der Welt" (Sonnenschein 2) oder fügen sich in das unvermeidliche Schicksal: "Stürze Welt hinab ins Chaos" (Wied 1). Schließlich ist das Werk vollbracht: "Die ganze Welt, dem Bindenden entflohn, / Zerfiel, ward Flamme, Farbe, Klang. / Und mitten im Zerfall und Untergang / Stand der zerbrochne Gott / Und sang" (Steinberg 1). "Die Welt versank / Und Gott ertrank / Im Gossenwasser" (Mayer 1).

Doch auch ohne daß Erde oder Welt explizit benannt werden, suggerieren fast alle Gedichte eine universale Vernichtung. Rubiner beispielsweise wirft skurrile Schlaglichter auf verschiedene Orte dieser Erde, um den universalistischen Charakter seiner Untergangsvision zu generieren: "Yokohama", "Europa", "Paris", der "heilige Berg", "Afrika", "London", "Petersburg, Kiew, Nischny, Odessa", "Moskau", "Boston, Chicago", "San Francisco", "New York" und "Berlin" fügen sich zur zum Tode verurteilten Weltkugel zusammen (Rubiner 6). Auf andere Weise implizieren einige Chiffren in Trakls Dichtung eine allumfassende Vernich-

tung. Wenn er klagt: "Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts" oder die Vorstellung der Endzeit präzisiert: "Da der Enkel in sanfter Umnachtung / Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt" (Trakl 7), ist nicht nur eine bestimmte Menschengruppe oder gar ein individuelles Familienmitglied gemeint, sondern "Geschlecht" und "Enkel" stehen zumindest für die Menschheit, wenn nicht sogar für alles Existierende schlechthin. Diese Menschheit annulliert Trakl, wenn er die Kette der Fortpflanzung durchbricht und potentielle Nachkommen zu "ungeborenen Enkel[n]" verurteilt (Trakl 6). Eine ähnliche Tragweite des Geschehens läßt sich aus der gelegentlich ausgesprochenen Tatsache schließen, daß letztlich keiner der Katastrophe entkommen kann; es gibt keinerlei Ausnahme vom Untergang. Auch psychologische Selbsttäuschungsmanöver, wie der Versuch, der apokalyptischen Nacht durch Liebeslust zu entgehen, schoben die Vernichtung allenfalls heraus: "Nur wenige, die sich [...] in Lust gepaart, [...] Daß ihrer Leiber Rausch die Nacht zerglühe, / Vermögen vor dem Dunkel sich zu retten. / Sie aber werden feindlich aufstehn und zerschellen / Im stählern Glanz der ersten reinen Frühe" (Roth 3).

Ein interessantes Phänomen zeigt sich, wenn man die Gedichte betrachtet, denen erkennbar der Weltkrieg, der schließlich in seinen Dimensionen erstmals als universal bezeichnet werden kann,⁴³ als auslösende Krise zugrundeliegt und die diesen Erfahrungsanlaß mit dem apokalyptischen Universalismusmotiv literarisch ausgestalten. Denn einerseits ist die Verwendung dieses Motivs in den bekannten expressionistischen Kriegsgedichten derart konträr zu dem bislang üblichen (der Kriegspropaganda dienenden) Einsatz, daß dieser neue Gebrauch ein signifikantes Abgrenzungsmerkmal der Epoche – den Pazifismus – zu bestätigen scheint. Andererseits lassen sich aber auch Ausnahmen finden, die ein neues Licht auf die expressionistischen Texte werfen.

Um einem Krieg Sinn zu verleihen, brauchte man ihn schon immer nur apokalyptisch-universal auszulegen. Dann konnte man die Verantwortung für das Geschehen den himmlischen Mächten zuschieben und gleichzeitig die Wichtigkeit der Ereignisse potenzieren und suggerieren, daß es um das unabänderliche Geschick der gesamten Welt gehe. Auf dieses Muster der positiven Kriegsdeutung griffen zur Zeit des Ersten Weltkriegs zahllose Zeitungsartikel, Kriegsreden und Predigten der Universitätsprofessoren und Geistlichen zurück.⁴⁴ Darüber hinaus belegen zahlreiche kriegsverherrlichende Gedichte, die zeitgleich zum Expressio-

⁴³ Bezeichnenderweise gilt der Erste Weltkrieg "heute als der erste 'totale Krieg' der Neuzeit. Diese Einschätzung gründet sich nicht nur auf seine technischen und strategischen Neuerungen, sondern vor allem auch auf die Totalität der ihn begleitenden, ihn rechtfertigenden und verklärenden Ideologie." (Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 94.)

⁴⁴ Vgl. Vondung: Deutsche Apokalypse 1914; ders.: Apokalyptische Deutungen; Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 139-150.

nismus entstanden, die Popularität der Interpretationen des Weltkriegs als universale Reinigungskraft. In dieser eher vormodernen Literatur heißt es beispielsweise: "In seine Weltenorgel griff im Grimme / Der Weltenherr"⁴⁵, und die Apokalypse von 1914 begann. "Die ganze Welt hält den Atem an", denn die Anzeichen der Apokalypse, die für alle gelten wird, sind nicht zu übersehen: "wir sind nur noch Welt, / Und Schicksal ist nur, was uns alle duchgellt!"⁴⁶ Den Adressaten dieser Kriegspropaganda wird mit diesem Muster die Verantwortung für die gesamte Weltgeschichte auferlegt: "Für deutsches Volk an dieser Weltenwende, / Wenn Ungeheures wägt die Weltenwaage, / Sei all mein Denken und das Werk der Hände".⁴⁷ Einem siegreichen Deutschland kann dafür die Rolle des neuen Jerusalems versprochen werden: "Eines steht groß in den Himmel gebrannt: / Alles darf untergehn. [...] Deutschland muß bestehn!"⁴⁸ Problematisch ist bei solchen, meist von Gelegenheitsdichtern verfaßten Texten ihre Zuordnung zu einer bestimmten literarischen Strömung. Mit Sicherheit sind die meisten von ihnen nicht dem Expressionismus zuzurechnen, denn, stilistisch epigonal, orientieren sie sich an konventionellen Kriegsgedichten, die während der Befreiungskriege gegen Napoleon im 19. Jahrhundert populär waren.⁴⁹ Doch sie verarbeiten eine real vorhandene Stimmungslage der Bevölkerung, die sich auch deutlich in der expressionistischen Programmatik dokumentiert: Insbesondere vor der Konfrontation mit der realen Fronterfahrung begrüßte man den Krieg weithin als große Katharsis⁵⁰, als "das apokalyptische Gewitter, das die Luft reinigt"⁵¹, vitalistische Kräfte freisetzt und die Schlacken von der guten Substanz trennt: "Nur die guten Dinge bleiben, [...] sie gehen geläutert und gestählt durch das Fegefeuer des Krieges"⁵², glaubte Franz Marc 1914, und im selben Jahr sah der expressionistische Theoretiker Friedrich Markus Huebner den Krieg nicht als "Verneiner der sogenannten Neuen Kunst,

⁴⁵ Martha Grosse: Nun lauscht --. - In: Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau, Bd. 2, S. 6.

⁴⁶ Gertrud Frein von le Fort: Die vollbringende Stunde. - In: Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau, S. 7.

⁴⁷ Katharine von Doering: Versprechen. - In: Ebd. S. 41.

⁴⁸ Will Vesper: Mahnung. - In: Ebd. S. 58.

⁴⁹ Deshalb grenzt Vondung diese Gedichte apodiktisch vom Expressionismus ab: "Diese Lyrik hat nichts mit der Literarischen Moderne zu tun." (Vondung: Vernichtungslust und Untergangsangst, S. 26.) Zu diesen nationalistischen Gedichten siehe auch Fischer: Die letzten Tage der Vernunft, S. 51.

⁵⁰ Zu den Deutungen des Krieges als Katharsis siehe Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 1-4, 11-138 und Bd. 2, S. 24f., 35-46, 168.

⁵¹ Busse: Einleitung, S. IX.

⁵² Franz Marc: Im Fegefeuer des Krieges. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 303-305; hier S. 305.

sondern [als] sein ungeahnter, sieghafter Zu-Ende-Bildner", da Krieg wie Kunst aus Vitalismus entstünden.⁵³

Vor diesem Hintergrund fällt die Tatsache auf, daß in den eindeutig als expressionistisch klassifizierten Untergangsgedichten entsprechende Ausdeutungen des Krieges fehlen, was als Indiz für die - trotz anfänglicher Kriegseuphorie⁵⁴ - doch insgesamt pazifistische Grundhaltung der Expressionisten gelten kann. Wenn diese expressionistischen Kriegsgedichte den Gedanken eines apokalyptischen Universalismus aufgreifen, dann geschieht dies meist - völlig gegensätzlich zur konventionellen Verwendung dieses Gedankens -, um im Dienste einer radikalen Kriegskritik die entsetzliche Tragweite des Geschehens klarzumachen. "Barst Erde Weltenuntergang zum Zeitvertreib?..." (Anonymus 1) - so stellt ein Subjekt den Sinn des erlittenen Krieges in Frage. Ähnliche Klagen in expressionistischen Kriegsgedichten lauten: "Außer uns stirbt sich die Welt und will sich erbarmen." (Bäumer 1) "Die Welt ward wirr, verzerrt und brannte aus, / und nur die Mauern der verkohlten Güter / ragten sehr nackt und groß und ohne Süße. Des Lebens Brückenkopf stürzt krachend ein. / Begrub die Künste, Mädchen und die Brüder." (Adler 2) An anderer Stelle wird festgestellt: "zuviel Mußhelden übersterben jetzt diese Zwangserde", um anschließend auf die einzig vorstellbare Konsequenz des Massakers hinzuweisen: "Wann, wann naht, endend den Trott, / Ambrosisch leichten Stuhles ein Gott, / Begräbt die Erde im gebührenden Kot?!" (Ehrenstein 6) Augenscheinlich wird also das apokalyptische Universalismus-Muster in den expressionistischen Kriegsgedichten nicht wie in der zeitgleichen Literatur zur Kriegsverherrlichung genutzt.

Allerdings ist diese Einschätzung aufs engste mit der Problematik der Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus verknüpft, denn sie bezieht sich auf den Grundstock der unbestritten der 'Epoche' zugerechneten Gedichte. Deren Klassifizierung - meist durch die Aufnahme in die einschlägigen Anthologien - erfolgte jedoch nicht zuletzt gerade aufgrund ihres Pazifismus. Hier zeigt sich die Gefahr eines Zirkelschlusses. Ließe man dagegen politischen Aussagen nicht als Movers für die Zuordnung bestimmter Texte zur expressionistischen Literatur

⁵³ Friedrich Markus Huebner: Krieg und Expressionismus. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 312-314; hier S. 312. Zu den Vorstellungen vom Krieg als Vermittler ästhetischer Erfahrungen und als Erneuerer der Kunst siehe Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 30-46.

⁵⁴ Daß einige Expressionisten die anfängliche Kriegsbegeisterung durchaus geteilt und auch kriegsapologetische Gedichte verfaßt haben, ist inzwischen hinlänglich bekannt. Vgl. dazu S. 248, insbes. Anm. 163, der vorl. Arbeit. In jüngster Zeit betonte vor allem Fries in seiner umfangreichen Untersuchung zur Literatur des ersten Weltkriegs, daß etliche Expressionisten den Krieg "als die Einlösung einer von ihnen zuvor im Medium der Literatur ausgedrückten tiefen Sehnsucht nach radikaler gesellschaftlicher Veränderung" begrüßt hätten. (Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 16.)

gelten, dann erweiterte sich das zugrundegelegte Textkorpus und veränderte so die Bewertung des Universalismusgedankens in den expressionistischen Apokalypsen. Die Trennlinien zwischen expressionistischen und vormodernen Gedichten sind nämlich nicht immer scharf zu ziehen, da das expressionistische OEuvre auch zahlreiche konventionelle Stillagen beinhaltet. Dadurch weisen expressionistische und sogenannte 'vormoderne' Gedichte gelegentlich thematische, bildliche und stilistische Ähnlichkeiten auf, und dies trifft vor allem dann zu, wenn es um den fest umrissenen Topos vom Weltende geht.

Um nur mit einem Beispiel die Diskussion anzuregen: Heyms Gedicht "Der Krieg I" (Heym 5) ist formal völlig konventionell gebaut, und Rhythmus sowie Reimtechnik ließen sich durchaus kritisieren, beispielsweise wenn man eine Funktion hinter dem Balladenton suchte ("Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht / In die Bäume, daß das Feuer brause recht"). Auch der Bildlichkeit könnte man durchaus Unstimmigkeiten oder gar Entgleisungen nachweisen, so wenn Heym dichtet: "Und mit tausend roten Zipfelmützen weit / Sind die finstren Eben flackend überstreut".⁵⁵ Doch dem berühmten Autor wird das eklektische Mischen verschiedenster Töne leicht nachgesehen; meistens wird dieses berühmte expressionistische Gedicht heute entweder als Paradebeispiel für die von der Malerei beeinflusste mythische Allegorisierung des Krieges in Fin-de-siècle-Manier⁵⁶ und als "Dokument eines rauschhaften Vitalismus"⁵⁷ gewürdigt, oder es wird als künstlerische Reaktion auf die historische Krisensituation 1911 und somit als expressionistisches Zeitdokument betrachtet.⁵⁸ Angesichts dieses berühmten Vorbilds könnte man darüber streiten, wie weit ein patriotisches Kriegsgedicht wie die "Bismarckballade" von dem immerhin auch als Expressionisten bekannten Dichter Hellmuth Unger⁵⁹ in die Nähe solcher expressionistischer Produkte mit heroischem Gestus gerückt werden kann. Hier wird der Universalismusgedanke zur Kriegspropaganda ausgespielt, was im allgemeinen zu einer literarischen Abqualifizierung der ent-

⁵⁵ Darüber mokierte sich schon 1956 Pfeiffer: Georg Heym, S. 352. Auch wenn sein Verriß dieses Gedichts insgesamt zu drastisch war und deshalb auf Kritik stieß (vgl. Brinkmann: Expressionismus. Forschungs-Probleme, S. 29), haben einzelne seiner Rügen durchaus eine Berechtigung.

⁵⁶ Beispielsweise von Vondung: Vernichtungslust und Untergangsanst, S. 2; Bridgwater: Poet of Expressionist Berlin, S. 212-220.

⁵⁷ Silvio Vietta: Mythische Personenallegorie und Zivilisationskritik in der Lyrik Georg Heyms. - In: Vietta, Kemper (Hrsg.): Expressionismus, S. 49-61; hier S. 56. Die vitalistische Deutung hatte insbes. Martens: Vitalismus und Expressionismus, S. 244-257, vorgegeben.

⁵⁸ Hier wären vor allem zu nennen: Seiler: Die historischen Dichtungen, S. 28-33; Schneider: Georg Heyms Gedicht. Zur Deutungs- und Wirkungsgeschichte dieses Gedichts vgl. Schöberl: Georg Heyms Gedicht.

⁵⁹ Vgl. Raabe: Autoren und Bücher, S. 481-483.

sprechenden Texte führt. Ähnlich wie Heym einsetzt: "Aufgestanden ist er, welcher lange schlief, [...] In der Dämmerung steht er, groß und unerkant, / Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand", heißt es bei Unger:

Tief in des Abends purpurner Pracht, / Vor zerschossener Dörfer qualmender Nacht [...] Zwei Riesenheere zum Kampfe gehn. [...] Da - hoch in den Wolken erwächst ein Schatten, / Riesengleich steigt er zum Himmel hinauf. / Bismarcks Schatten! [...] Seine Wolkenfaust hält einen Hammer umschlossen. [...] Es zittert die Welt. [...] Das glühende Eisen entfliegt der Hand / Und trifft die Felsen von Engeland. [...] Der Schatten zergeht, / Hin über den Himmel gleißt hell ein Komet.⁶⁰

Die Gleichsetzung des Reichsgründers Bismarck mit dem germanischen Gott des Kampfes, Thor, dessen Attribut der Hammer ist, sowie die deutlich erkennbare Ideologisierung machen es plausibel, dieses Gedicht als ein Produkt der Heimatkunst zu betrachten.⁶¹ Dennoch lassen sich deutliche Parallelen zu Heyms berühmten Kriegsgedicht nicht übersehen.

Rechnete man dieses und ähnliche Gedichte wegen ihrer ähnlichen Thematik und Stilistik - das heißt oftmals: weil sie ebenfalls Apokalysen sind - doch mit zu Randphänomenen des Expressionismus, dann ließen sich durchaus einige Beispiele anführen, in denen der Universalismus der Apokalyptik auch im Expressionismus zur Kriegsverherrlichung benutzt wird. Doch egal, ob man sie als Ausnahmen unter das Etikett 'Expressionismus' stellt oder als Kontrastfolie zu den pazifistischen Kriegsgedichten der Hauptgestalten dieser Epoche heranzieht: An solchen Gedichten zeigt sich deutlich, daß der Universalismus des apokalyptischen Geschehens nicht nur die Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum Untergang, respektive Neuanfang, umfaßt, sondern überdies eine existentielle Dimension impliziert: Der universelle Sieg resultiert immer aus einem letzten und allumfassenden Kampf zwischen Gut und Böse.

⁶⁰ Hellmuth Unger: Bismarckballade. - In: Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau, Bd. 2, S. 29.

⁶¹ In ähnlichen Variationen durchzieht das Bild von Bismarck als Schmied des Reiches den in riesiger Auflage verbreiteten nationalen Nippes. So versinnbildlichte auch die deutschnationale Bewegung vom Ende des 19. Jahrhunderts die vermeintliche Vormachtstellung des deutschen Herrenvolkes in der Welt mit dem Bild des Hammer-schleuderns. In dieser Funktion findet es sich - ebenfalls mit Bismarck in Verbindung gebracht - in der Agitationsschrift des Alldeutschen Verbandes: "Die Weltstellung des Deutschtums" (1897). Hier polemisiert Fritz Bley: "Denn das war doch von allem das größte und schönste, was Bismarcks Eisenthat uns gegeben hat, größer selbst als die Wiedererrichtung des deutschen Reiches: daß er uns die Freude an der deutschen Volkspersönlichkeit wieder erobert hat und die Wertschätzung der schönsten Blüte des menschlichen Geistes, des Willens [...] wieder zu sein, was die Vorfahren waren, ein Volk der That: das zittert in leidenschaftlichem Ringen durch unsere ganze neuere völkische Dichtung hindurch. 'Wir sind von des Donnerers Heldengeschlecht, / Wir wollen das Weltall erben; / Das ist altes Germanenrecht, / Mit dem Hammer Land zu erwerben.'" (Bley: Weltstellung des Deutschtums, S. 27f.)

6.2.4. Dualismus

Himmel und Erde, Raum und Zeit müssen in den traditionellen Apokalypsen unabdingbar vernichtet werden, damit ein neuer Himmel und eine neue Erde entstehen können. Ein rigider Dualismus ist das Hauptcharakteristikum apokalyptischen Denkens, und er äußert sich am deutlichsten in der Zwei-Äonen-Lehre. Immer wird die gegenwärtige Weltzeit als abgrundtief schlecht, gottfern und sündig, kurzum: degeneriert, geschildert. Dann erfolgt mit einem abrupten Bruch die große Wende durch das souveräne Eingreifen Gottes. Erst nach dieser Kluft kann sich die qualitativ neue Heilszeit entfalten, die von Gottes Gegenwart und von der Unsterblichkeit seiner Kreaturen gekennzeichnet ist und als positive Entsprechung zur Urzeit erscheint. In ähnlicher Weise bewerten alle apokalyptische Texte des Expressionismus die Leiden ihrer Gegenwart als Verfallserscheinungen des alten Äons, und einige von ihnen, nämlich die Varianten des zweiphasigen Typs, erwarten - jedoch selten noch von Gott bewirkt - einen übergangslosen Sprung in einen völlig neuen Zustand, der in einem radikalen qualitativen und moralischen Gegensatz zur alten Welt steht. Diesen Texten kommt es wie ihren biblischen Vorbildern weniger auf das Weltende als auf die große Weltwende an.

Vor allem Becher, Rubiner, Hasenclever, Leonhard, Weber und Wolfenstein, aber auch Otten, Werfel und Goll entwerfen hauptsächlich zweiphasige Apokalypsen, die auf das Endziel einer neuen Welt ausgerichtet sind. Damit wandeln sie den Pessimismus in Bezug auf die Geschichte oder auch nur auf die eigene Biographie zur Hoffnung um. Eine interessante Ausnahmestellung nehmen die Apokalypsen Trakls ein. Neben den dominierenden negativen Untergangsvisionen finden sich in seinem Werk einige Gedichte, in denen er nicht nur "die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun", gestaltet, sondern auch einen kurzen Ausblick auf die Äonenwende folgen läßt: "Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / *Ein* Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen" (Trakl 12). Vereinzelt macht Trakl deutlich von der Trostfunktion der christlichen Eschatologie Gebrauch, etwa wenn er sein Subjekt - allerdings nicht in einer Apokalypse - bekennen läßt: "Gott in deine milden Hände / Legt der Mensch das dunkle Ende"⁶². Es scheint, als schwanke der Dichter in seinen Untergangsvisionen zwischen dominierender Verzweiflung und vereinzelt Hoffnungsmomenten.⁶³

⁶² Georg Trakl: Herbstseele. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 178f.

⁶³ So beendet Trakl eine fulminante Vernichtungsschilderung mit dem graphisch abgesetzten Satz: "Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen" (Trakl 17), oder er läßt die Wanderung eines "Dunkle[n] in Abend und Untergang" mit

Doch in den meisten zweiphasigen Apokalypsen ist die Relation zwischen Untergang und Neubeginn deutlicher gestaltet. "Lang tobte Chaos [...] / O neue Welt ! An jetzt uns Freiheit brich!!!" (Becher 29) lautet eine typische expressionistische Parole, die die traditionelle Hoffnungsbotschaft der Apokalypsen formuliert. Die hier in dem Kontrastpaar 'Chaos - Freiheit' konzentrierte Dichotomie von globalem Untergang und fundamentalem Neuanfang wird in den Untergangsgedichten in phantasievollen Kombinationen durchgespielt. Beispielsweise mahnt ein dämonisch personifizierter Wald, der mit der Vernichtung der Welt und gleichzeitig seiner Selbstvernichtung droht: "Aufprasseln eure Länder / in meines letzten Brandes blutigem Höllenschein [...] bis meine Flamme grell den Horizont durchstößt", denn dann erst sei Raum und Zeit für die neue Welt: "Es ward der Blumen Wiese Gewölbe meines Grabes. / Aus meiner Trümmer Hallen sprießen empor der bunten Sträuße viel. / Da jene Ebene sank zu mir hinab, / wie klingen wir schön, harmonisch Orgelspiel" (Becher 28).

Daß das Ende dieser Welt mit all seinen destruktiven Tendenzen unabdingbare Voraussetzung für die beschworene neue Existenz ist, wird dabei häufig ausdrücklich betont: "Aus dem Knirschen erst der Herzen wird die Erde auferstehn; / Befreite Welten werden tönend nachts durch ihren Himmel gehn", und dem vernichtenden "Feuerherd" wird der positive Sinn zugesprochen, den "Boden einer neuen Welt zu düngen" (Zech 2). Demnach garantiert der Dualismus den Apokalypsen, deren Jetztzustand schließlich immer im negativen Bereich liegt, ihre Hoffnungsperspektive. Dies erweist sich auch an den Kommentaren der Menschen zum Äonenwechsel.⁶⁴ Wenn den Symptomen des Weltuntergangs die Aussicht auf eine neue Welt beigegeben ist, empfinden sich die lyrischen Subjekte nicht als Opfer der Apokalypse, sondern sie wünschen sich als zukünftig Befreite den beschleunigten Ablauf des determinierten Planes herbei:

einer idyllischen Kahnfahrt enden: "und es sank / Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn, / Mohn aus silberner Wolke" (Trakl 21). In "Helian" formuliert er für das Schwanken zwischen Verzweiflung und Hoffnung geradezu ein Motto: "Erschütternd ist der Untergang es Geschlechts. In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden / Mit dem Gold seiner Sterne" (Trakl 7). Zu Trakls Schwanken zwischen Erlösungshoffnung und ihrer Negierung vgl. Hans-Georg Kemper: Verdichtung und Regression - Trakls 'Traumarbeit' in den Entwürfen. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 245-259; hier S. 256; Röllecke: Zivilisationskritik, S. 78; Pogatschnigg: Frieden, S. 107-109.

⁶⁴ Gelegentlich läßt sich die Hoffnung auf Erneuerung an konkreten Situationen festmachen, so daß das expressionistische Gedicht die Qualität von Erlebnislyrik erlangt. Da erwartet ein lyrisches Subjekt angesichts der Kriegskatastrophe "1915" - "Noch blasen die Trompeten. / Der Erde Bauch bricht Blut" - seine Auferstehung ("in dieser Stunde / Stehe ich auf vom Tod") sowie den Anbruch des neuen Äons für die gesamte Welt: "Ihr Menschen, Ihr Völker, Ihr Straßen / Seid wieder ans Licht gebracht" (Hasenclever 1).

Die Erde zitternd saust aus ihrer Bahn; / Sie nähert sich der Sonnen-
Heimat schnell. / O neuer Stern mit Wiesen, Teich und Frauen! / O
neuer Mond! Gebogne Nächte süß! / O Heimat ! Fluß! O Mensch- und
Bruder-Hand! / Wir schrein um dich durch die Äonen bang. [...] Gib
Kühlung, neuer Stern, und Heimat Menschen! (Rheiner 1)

"Es soll ein neuer Glanz geschehn, / Ein Fest wird sein", "Uns komme Licht, uns
sei das Wort [...] Gesang, an dem die Kraft verdorrt, / Die heute nicht Erlösung
fand. / O erster Morgen, letzter Mord, / Rauchender Welt entsteigt mein Land!"
(Gumpert 5) In diesem Sinne pointiert Friedrich Wolf das Kausalverhältnis von
Untergang und Neuanfang in der Steigerungsformel "Brennen, Verbrennen,
Leuchten!" Sein gleichnamiges Gedicht setzt ein mit der Sehnsucht nach "Licht,
Licht, und wenn es Feuer wäre!", denn letzteres macht erst den Aufstieg des
Phönix aus der Asche möglich: "Wir spüren hinter der Gluten Verzehrung / Eines
neuen Geschlechtes Aufgebärung, / Wir spüren durch die Feuerwelle / Den neuen
Lichtstrom, die neue Helle". Die Paränese dieses Gedichts lautet deshalb: "Wir
solln den kommenden Erzeugten / Auf dieser Zeitenwende Wacht / Als Fackel
masthoch angefacht / Brennen, verbrennen, leuchten!" (Wolf 1)

Eine Besonderheit des Dualismus-Schemas und weist Bechers "Klänge aus
Utopia" auf, denn hier wird ausschließlich die 'Utopie' eines positiven neuen Äons
entworfen – jedoch so unkonkret in der Schilderung, wie dies für Apokalypsen
typisch ist. Diese Skizzierung des Neuen erfolgt, ohne daß die Zerstörung der alten
Welt zuvor angesprochen worden wäre. Dennoch gelingt es dem Dichter, in die-
sem Text die Polarität von Alt und Neu zu evozieren, denn die apokalyptischen
'Wehen' lassen sich aus ihrer Negierung herauslesen: Die traditionell beim Weltun-
tergang zerstörten "Inseln der Gestirne" erscheinen wieder intakt ("Goldhimmel
sickert durch der Wolken Filter / Den Völkern zu"), Tod und Verwesung werden
zurückgenommen ("Verweste Tiere blühen in Wäldern auf") und die verseuchten
Gewässer regenerieren sich ("Der Fluß beleuchtet seinen schwarzen Lauf"). So ist
eine zuvor zerstörte Umwelt zum Paradies mutiert, in dem die vormals Benachtei-
ligten der Schwere des Lebens enthoben sind: "Zu weichstem Park verschmölzen
die Gefilde. / Die Ärmsten schweben buntere Falter dort" (Becher 16).

Daß eine solche apokalyptische Utopie, die ohne Vernichtungsszenario
auskommt, gerade in Bechers Lyrik zu finden ist, ist nicht verwunderlich, denn
Becher hat sich von allen Expressionisten am meisten darum bemüht, der neuen
Welt in den zweiphasigen Apokalypsen eine - wenn auch naturgemäß schwer vor-
stellbare - Kontur zu verleihen. Schon in der biblischen Apokalyptik wurde der
neue Äon im Vergleich zu den Katastrophengeschehen nur knapp angedeutet, und
auch in den expressionistischen Apokalypsen bereitet das Dualismus-Schema die
große Schwierigkeit, eine bisher nicht vorstellbare Herrlichkeit zu suggerieren. Das
grandiose Endziel wird deshalb im Verhältnis zu den Untergangsszenarien nur

knapp gestreift. Hier hätte sich eigentlich ein fruchtbares Betätigungsfeld für die abstrakte Dichtung der Wortkünstler des Sturm-Kreises angeboten, doch dieses wurde nicht genutzt. Völlig frei assoziierte Visionen vom Neuen sind nur sehr selten unter den expressionistischen Apokalypsen zu finden. Nur vereinzelt wird versucht, die völlig neue Qualität von Raum und Zeit, die aus dem Untergang des Verbrauchten hervorgeht, in abstrakten Metaphern zu erfassen. War der alte Äon beispielsweise in Gottfried Benns "Aufblick" noch geprägt von Häusern, "mit Fratzen / des Raums bestanden, drohend / Unendlichkeit", so drückt sich im Kontrast dazu die individuelle Erlösung des Subjekts in einer abstrakten Metapher von Licht und entstrukturiertem Raum aus ("Mir aber glüht sich Morgenlicht / entraumter Räume um das Knie"), die mit abstrakten Paradiesesinsignien verstärkt wird: "ein Hirtengang eichhörnchent in das Laub, / Euklid am Meere singt zur Dreiecksflöte: / O Rosenholz!"; nach der Zerstörung des alten Äons ("Vergang!") umschmeichelt jetzt "Amati-Cello!" die Sinne (Benn 1). Auf surrealistische Weise beschwört Claire Goll eine neue, mit Licht verbundene Zeitdimension herauf: "Jetzt öffnen Mütter ihren Leib wie Muscheln, / Draus Sterne fallen an den Strand der Welt: / Rote Signale einer neuen Zeit. Die Sonnenuhr schlägt dreizehn von den Himmel" (C. Goll 2). Doch solche Versuche, das Neue auch auf neue Weise abzubilden, bleiben die Ausnahme, und überdies kommen auch sie nicht ohne Anspielungen auf die traditionellen Motive - meist das Lichtmotiv - aus. Darin zeigt sich zum einen die grundsätzliche Schwierigkeit, Bilder für bisher ungedachte Dimensionen zu finden, und zum anderen der starke Einfluß der Tradition, dem die modernen Apokalypsen immer noch unterliegen.

Um die absolute Gegenwelt zum zuvor als untergehend Geschilderten zu markieren und so das Dualismus-Schema zu vervollständigen, greifen die expressionistischen Lyriker daher meistens auf die wenigen einschlägigen Motive der biblischen Apokalypsen zurück. Denn diese sind - zum Teil aufgrund ihrer archetypischen Disposition - auch in ihrer säkularisierten Form immer noch mit einer Signalwirkung behaftet, die das eigentlich unsagbare zukünftige Glück anzudeuten vermag. So wird zum Zeichen der neuen Freiheit die Dunkelheit durch Licht ersetzt: "Und Finsternis wird fliehn. Denn die noch nie / Gewesen ist: die Menschen-sonne runden / Sie an den Himmel, ihrem Geist entbunden" (Wolfenstein 2). Oder das völlige Anderssein der neuen Welt wird dadurch heraufbeschworen, daß ihre Merkmale wie in der Johannesoffenbarung durch Negierung des Negativen definiert sind: "Nicht eine Träne", "Zerhackte Opfer [...] wachen auf" [...] Es ebbt das rote Mordmeer hinter sonnbeflagten Deichen" (Weber 4). Eine durch himmlische Requisiten gezeichnete Gegenwelt, die dem Sturz der "Welt hinab ins Chaos" folgen soll, findet sich bei Martina Wied: "Wolken ballen sich zu Hauf, / Engelsflügel silbern auf, / Himmelssaal im Strahlenglanz, / König David führt den

Tanz, / Harfenklang der Seligkeit" (Wied 1). Auch in der mit dem neuen Äon verbundenen Auferstehungshoffnung liegt eine weitere Reminiszenz an die biblischen Vorbilder. Diese wird mit der Urzeit-Endzeit-Entsprechung der Apokalypsen verknüpft, wenn es heißt: "Aber die Wurzel unserer dünnen Gestalt ist der Tod. Bald decken wir sie auf; und stehen nun wieder wie erste Menschen in neuer Erde und unter dem unermeßlichen Himmel." (Kulka 1)

Vor allem aber hat die berühmte Ikonographie des Himmlischen Jerusalems⁶⁵ als Mittelpunkt und Inbegriff der neuen Welt bei zahlreichen Zukunftsvisionen der expressionistischen Lyriker Pate gestanden. Konstitutive Elemente dieses Zukunftsbildes sind traditionell neben anderen die Baustoffe und Materialien der Stadt, ihre Bestandteile sowie ihre Kontrastierung mit dem sündigen Babylon. Diese Elemente bringt Max Brod in eine moderne Apokalypse ein. "Ihr Städte seid auf Blut gebaut, / Auf blutigen Morästen. [...] Auf Moor und Knochen schwankt ihr her / Mit Türmen und Palästen", spricht er Repräsentanten Babylons an, um ihnen ein neues Jerusalem entgegenzustellen: "Trompete schallt: Wir siegen bald. / Dann sei, doch nicht von Blutgewalt, / Von Liebe wild durchronnen, / Auf einem felsenklaaren Stand / Die Stadt 'Gerechtigkeit' benannt / In neuem Bau begonnen" (Brod 3). Becher kontrastiert die Himmelsstadt mit dem irdischen "Verfall": "Einmal werde ich am Wege stehn, / Versonnen, im Anschau einer großen Stadt. / Umronnen von goldener Winde Wehn. / Licht fällt durch der Wolken Flucht matt. Verzückte Gestalten, in Weiß gehüllt ... / Meine Hände rühren / An Himmel, gold-erfüllt, / Sich öffnend gleich Wundertüren" (Becher 27). Die Insignien des neuen Jerusalems zitiert er auch in weiteren Gedichten. In "Die neue Welt" (Becher 29) findet sich die Metaphorik des ewigen Tages und ewigen Lichts, die vom Lebensstrom und von Reinheit symbolisierenden Bauwerken geprägte Topographie sowie die Definition des Ortes durch seine Gegenteiligkeit zum Schlechten; und in "Klänge aus Utopia" beschwört er "O Mutterstadt im freien Morgenraum", die Lebensbaum und -fluß in einem Bild vereint: "Aus jedem Platz erwächst ein Brunnenbaum" (Becher 16). Auch Wolfenstein läßt einen Apokalyptiker "Die Friedensstadt" ankündigen: "Aus Donnerspannung unserer Hände bricht / Die Stadt! voll Stirnen, Himmeln, Wucht und Licht, / Der Kuß sich ewiglich umschlingender Straßen, / Die Glücklichkeit an Hellem ohne Maßen. / Die Sonne nimmt durch unsre Stadt den Flug!" Definitionen ex negativo betonen die Gewaltlosigkeit, die in der Stadt herrschen werde: "Und nie ist ein Verräter dunkel genug, /

⁶⁵ Zur Bedeutung der Vision vom Himmlischen Jerusalem in Kirchenbau, Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte sowie Theologie und Geschichtsphilosophie des Abendlandes siehe Reader: Stadt Gottes, S. 1-4.

Sich hinzuwühlen unter diesen Frieden, / Kein Winkel wird hier Waffen heimlich schmieden." (Wolfenstein 1)

Wie schon die anderen bisher vorgeführten Inhaltselemente der Apokalypse ist auch die Dichotomie der beiden Welten - ob chifferhaft noch an Gott gebunden oder nicht - keineswegs nur in einzelnen Gedichten des Expressionismus zu finden. Ernst Bloch beispielsweise entwickelt in seinem ‚expressionistischen‘ Frühwerk das berühmte dualistische Konzept von katastrophaler Krise und utopischer Erlösung, dessen Pole durch die epochengeschichtliche Zäsur seiner Gegenwart getrennt sind.⁶⁶ Annähernd zeitgleich entstandene Wandlungs- und Erlösungs-dramen inszenieren eine radikale Weltwende und deuten Entwürfe für einen Zustand des Glücks an, der auf die Zerstörung der maroden Welt folgen soll.⁶⁷ Gleichmaßen sind die Dokumente und Manifeste vor allem des sogenannten ‚politischen‘ Expressionismus von diesem polaren Schema durchzogen. Immer wieder werden hier von den Zeitgenossen der Expressionismus als "Zeitenwende"⁶⁸ und seine Künstler als "so sehr an die Wende einer Welt gestellte"⁶⁹ bewertet. "Wir stehen an einer Wende. Wieder, daß eine Zeit erfüllt ist. Was sich ankündigt, scheint so ungeheuer, so unerhört, zu erstmalig und so unvorstellbar, [...] daß ein Erbeben davor durchaus menschlich erscheint."⁷⁰ Mit dieser Offenbarung verkündet Carlo Mierendorff die von ihm erwartete "Befreiung des Proletariats"⁷¹, die zu dem neuen Äon einer universalen Verbrüderung führen werde, welche der Dichter über eine neue Sprache vorzubereiten habe.⁷² Auch Emil Alphons Rheinhardt, der Herausgeber der spätexpressionistischen Anthologie "Die Botschaft", betont die Verantwortung der Expressionisten für den neuen Äon: "Der Mythos also, den jeder Dichter dieser Zeit, sofern er nicht im Gewesenen beschlossen ist, mitschaffen hilft, ist ein großes Wendelied"⁷³, mithin eine zweiphasige Apokalypse. "Der Expressionismus ist das Lebensgefühl, welches nunmehr, wo die Erde zu einer

⁶⁶ Vgl. dazu Voßkamp: „Wie könnten die Dinge [...]“.

⁶⁷ Vondung betont: "Es gibt nur eine historische Phase, in der apokalyptische Bühnenstücke gehäuft auftraten: die Zeit des Expressionismus." (Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 306.) Die Erlösungsthematik des expressionistischen Dramas wird beispielsweise in folgenden Publikationen besprochen: Denkler: Drama des Expressionismus; Hinck: Das moderne Drama, S. 20-57; Lämmert: Das expressionistische Verkündigungsdrama; Meixner: Drama im technischen Zeitalter; Vietta: Das expressionistische Drama; Esselborn: Drama des Expressionismus; Jurkat: Apokalypse, bes. S. 155-168.

⁶⁸ Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. 3.

⁶⁹ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. VI.

⁷⁰ Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 371.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd. S. 372-374.

⁷³ Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen, S. IX.

schauerlichen Trümmerstätte wurde, dem Menschen sich darreicht, damit diese eine neue Ära, eine neue Kultur und eine neue Glückseligkeit aufbauen können"⁷⁴, formuliert Friedrich Markus Huebner seine Hoffnung auf den Äonenwechsel. Karl Otten stellt fest: "Der Expressionismus war nicht die neue Form, sondern auch Ausdruck einer Verzweiflung Ungläubiger, die ratlos geduckt sich den Tag des Gerichts im Toben ihrer subjektiven Empfindungen zu übertäuben suchten. Versprengt in vielen, wie Keim einer neuen Seele, leuchtet Hoffnung auf bessere Zukunft."⁷⁵ Ähnlich versucht Hugo Ball die Stimmung zu erfassen: "Inmitten von Finsternis, Angst, Sinnlosigkeit hob eine neue Welt voll Ahnungen, Fragen, Deutungen schüchtern ihr riesenhaftes Haupt."⁷⁶ Die "Schreie und Aufforderungen [...] zur Erneuerung" seien laut Kurt Pinthus "nicht aus Lust an der Revolte" erfolgt, "sondern um durch die Empörung das Vernichtende und Vernichtete ganz zu vernichten, so daß Heilendes sich entfalten konnte."⁷⁷

Der Anspruch dieser jungen Generation, über den abrupten Untergang zu einer grundsätzlichen Änderung aller bestehenden Verhältnisse zu kommen und ihre diesbezügliche Offenbarung auch weithin zu verkündigen, konzentriert sich plakativ in den Titeln, die sie ihren Publikationen programmatisch verliehen: "Verfall und Triumph"⁷⁸, "Der Jüngste Tag"⁷⁹ oder "Vom jüngsten Tag"⁸⁰, "Tod und Auferstehung"⁸¹ und "Verkündigung"⁸² sind nur die auffälligsten unter zahlreichen ähnlichen Namensgebungen.⁸³ Am prägendsten für das spätere Bild der Epoche wurde die berühmte "Menschheitsdämmerung"⁸⁴, die durch die Analogie-

⁷⁴ Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. 4f.

⁷⁵ Karl Otten: Adam. - In: Pörtner (Hrsg.): Literaturrevolution, Bd. 2, S. 228-232; hier S. 230.

⁷⁶ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 125.

⁷⁷ Pinthus: ZUVOR, S. 28.

⁷⁸ Becher: Verfall und Triumph.

⁷⁹ Der jüngste Tag (1982). Eine wichtige Bemerkung zu dieser Titelwahl machte Erich Kleinschmidt: daß nämlich dieser Titel, der sich laut der Vorbemerkung Heinz Schöfflers, des Herausgebers der Neuauflage von 1970, durch eine willkürliche Stichwortsuche ergeben habe, letztlich doch nicht akzeptiert worden wäre, wenn er nicht sowieso einem zentralen Denkmuster der Zeit entsprochen hätte. Siehe Kleinschmidt: Neuzeit und Endzeit, S. 287.

⁸⁰ Vom jüngsten Tag (1917).

⁸¹ Hasenclever: Tod und Auferstehung.

⁸² Kayser (Hrsg.): Verkündigung.

⁸³ Weitere Titel, die das Schema von Zerstörung und Neuschöpfung aufgreifen, sind zusammengestellt bei Thomas Anz und Michael Stark: Der alte und der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 128f.

⁸⁴ Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Zum Symbolgehalt dieses Titels vgl. auch Lipinski: „Alle Straßen [...]“, insbes. S. 18.

bildung zu Wagners "Götterdämmerung"⁸⁵ auf den Untergang der Götterwelt aus dem nordgermanischen Mythos anspielt, dem im Ragnarök eine goldene Zeit folgt. Diese Apokalypse der Götterwelt übertragen die Expressionisten auf eine Apokalypse der Menschheit; dem Verdämmern ihrer alten Welt soll nun endlich das Aufdämmern einer neuen folgen. Pinthus stellt diesen Wunsch als Hauptanliegen der in seiner Anthologie abgedruckten Gedichte heraus, die er bezeichnenderweise unter die Zwischentitel "Sturz und Schrei" - "Erweckung des Herzens", "Aufruf und Empörung" - "Liebe den Menschen" gruppiert:

Alle Gedichte dieses Buches entquellen der Klage um die Menschheit, der Sehnsucht nach der Menschheit. [...] Diese Dichter fühlten zeitig, wie der Mensch in die Dämmerung versank ..., sank in die Nacht des Untergangs ..., um wieder aufzutauchen in die sich klärende Dämmerung neuen Tags.⁸⁶

Diesem Selbstanspruch der Künstler entsprechend, läßt sich auch die Thematik des Gesamtwerks der expressionistischen Epoche mit dem dualistischen Apokalypseschema vergleichen. Denn neben (größtenteils aber auch zeitlich 'nach') den nihilistischen Tendenzen, die aus ideologie- und kulturkritischer Motivation heraus lediglich Zerstörung des Erstarrten zu einer ursprünglichen Formlosigkeit hin anstreben, steht hier antithetisch das Erlösungspathos der Messianisten, das sich als Schrei nach Veränderung oder - im Kontrast zur Realität - in der naiven ersatzreligiösen Idee des 'neuen Menschen' inkarniert. Auf dieses Nebeneinander der verschiedenen Möglichkeiten wurde immer wieder als Symptom einer Epoche verwiesen, deren gemeinsamer Nenner in ihrer Heterogenität liegt.⁸⁷ Prägend für dieses Epochenbild wirkte die Bewertung Eykmans, daß das "Schema der zwei Phasen: Weltende und Geburt einer neuen, geläuterten Menschheit, [...] beinahe als Topos in der expressionistischen Dichtung gelten" dürfe.⁸⁸ So geriet der Dualismus von "Sturz und Schrei. Aufruf und Empörung" auch in der germanistischen

⁸⁵ Dieser Titel verdankt sich letztlich der produktiven Fehlübersetzung des altnordischen Plurals "Ragnarök" ("Endschicksal der Götter") als "Götterdämmerung" (altnord. "Ragnarökr"), die auf die Vertauschung der Wörter schon bei Snorri zurückgeht. Vgl. die Artikel "Ragnarök" und "ragnarökr" in: Simek: Lexikon der germanischen Mythologie, S. 321f. und S. 322.

⁸⁶ Pinthus: ZUVOR, S. 25.

⁸⁷ So markierte Jost Hermand den Expressionismus als "eine höchst pluralistische, ja individualistisch orientierte Bewegung, die sich [...] ständig in neue, sich wechselseitig an Radikalität überbietende Ismen spaltete." (Hermand: Bild der >großen Stadt<, S. 70.) Zur Heterogenität der Epoche vgl. auch Eykman: Sozialphilosophie, S. 481; Silvio Vietta: Einige Bemerkungen zu These und Methode der problemgeschichtlichen Darstellung des literarischen Expressionismus. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 21-29; Thomas Anz und Michael Stark: Der alte und der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 128f.

⁸⁸ Eykman: Denk- und Stilformen, S. 48.

Forschung zum Synonym für Expressionismus,⁸⁹ und die Polarität von kulturkritischem Skeptizismus versus einer zukunftsbezogenen Erlösungshoffnung ist heute weithin als dominantes Epochenmerkmal akzeptiert. Eine prägnante Beschreibung dieser dualistischen Weltansicht, die sich schließlich in einer dualistischen Gesamtwerkstruktur spiegelt, formulierten Thomas Anz und Michael Stark:

Zwei nicht mehr >>dialektisch<< zu vermittelnde Welten stehen sich im Vorstellungshorizont der literarischen Intelligenz antithetisch gegenüber: absolut negativ gewertet die gegenwärtige alte der Wilhelminischen Patriarchalgesellschaft, in der ein traditionsgeprägtes soziales und kulturelles System sich mit wissenschaftlichem, technischem und ökonomischen Fortschritt verbindet; absolut positiv dagegen die in vagen Visionen beschriebene neue Welt, in der die einzelnen Menschen in zwanglosem Miteinander ihre Bedürfnisse ausleben und ihr >>eigentliches Selbst<< verwirklichen.⁹⁰

Mit einer solchen Dichotomie muß zwar nicht notwendigerweise die Apokalypse mitgedacht werden - die Autoren verknüpfen diese Diagnose des expressionistischen Horizonts auch nicht mit der Apokalyptik. Wenn man aber bedenkt, daß zahlreiche poetische und auch programmatische Texte die Vorstellungen von Untergang und Neubeginn in einen direkten Kausalzusammenhang bringen und diese Abfolge überdies nicht als Entwicklung oder Reformprogramm, sondern als irrationalen Sprung in eine neue Dimension präsentieren,⁹¹ den sie auch noch mit apokalyptischen Motiven ausschmücken, dann drängt sich die Bewertung dieses Denkschemas als Apokalypsemerkmal geradezu auf.

So richtig und bedeutsam der Blick der Forschung auf die zweiphasigen apokalyptischen Texte der Zeit und ihre Einschätzung des gesamten OEuvres der Epoche als 'Literatur von Untergang und Neubeginn' sind, haben sie doch einen gravierenden Nachteil mit sich gebracht. Die herausgestrichene Dominanz des zweiphasigen Apokalypseschemas hat nämlich dazu geführt, daß die zweite - mindestens ebenso wichtige - Variante der expressionistischen Apokalyptik, der breite Strom negativer Apokalypsen, bisher noch nicht angemessen beachtet wurde. Deshalb sollen auch diese im folgenden genauer betrachtet werden.⁹²

⁸⁹ Diese Zwischentitel der "Menschheitsdämmerung" benutzte zum Beispiel Hermann Glaser zur Charakterisierung der Epoche. (Siehe Glaser: Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 195-201.)

⁹⁰ Thomas Anz u. Michael Stark: Der alte und der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 128f.; hier S. 128. Auf die Radikalität dieses dichotomischen Weltbilds wies bereits Rothe hin. (Siehe Rothe: Expressionismus, S. 14-17.)

⁹¹ Auch diesen abrupten Bruch zwischen den unterschiedlichen Zuständen geben Anz und Stark als Merkmal expressionistischer Literatur an, ohne dieses mit der Apokalyptik in Verbindung zu bringen. (Siehe Thomas Anz und Michael Stark: Der alte und der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 128f.)

⁹² Vgl. Kap. 6.3.2. der vorl. Arbeit.

6.2.5. Trostaspekt

Traditionell erfüllen Apokalypsen eine Trostfunktion⁹³, indem sie den Untergang als große Chance deklarieren. Sie versuchen, gegenwärtige Leiden durch den Ausblick auf eine bevorstehende Herrlichkeit zu kompensieren und so ihre Adressaten zum Durchhalten zu motivieren. Dazu wird die aktuelle Not als Teil von Gottes Plan erklärt, als ein Zeichen des herannahenden Endes. Die Theologie spricht von apokalyptischer ‚Trübsal und Verfolgung‘ sowie von ‚messianischen Wehen‘, wenn die Leiden der Frommen bis ins Äußerste gesteigert werden.⁹⁴ Dieses Schema läßt sich auf eine einfache Formel bringen: je größer die Qualen, desto schneller wird auch das ersehnte Endziel da sein.

In den religiösen Apokalypsen ist es immer die Aussicht auf die Präsenz Gottes bei den Menschen, die ein genügend großes Trostpotential zu entfalten vermag: "Gott selbst wird bei ihnen sein. Und er wird alle Tränen abwischen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, und kein Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen".⁹⁵ Im zwanzigsten Jahrhundert haben sich zwar die Inhalte der apokalyptischen Verheißungen geändert, doch die zweiphasige oder positive Apokalypse ist immer noch eine "Botschaft gegen die Angst"⁹⁶. Diesen Aspekt apokalyptischen Denkens machen sich auch die expressionistischen Agitatoren zunutze: "Die höchste Not der Menschheit wird ihre Gegenwaage haben in der höchsten Verwirklichung von Paradiesträumen. Niemand von uns braucht mehr entmutigt zu sein"⁹⁷; mit dieser beschwörenden Trostformel versucht Rubiner nach ernüchternden Kriegserfahrungen, seine Mitmenschen aus resignativer Lethargie zu reißen, um sie dann zum Handeln zu bewegen.

Reichhaltige Entschädigungen stellen den Geplagten auch die zeitlich annähernd parallel entstandenen Gedichte von der Weltwende in Aussicht. Beispielsweise endet ein mit kosmischen Katastrophen umschriebener "Weltuntergang" mit der Erlösungshoffnung des lyrischen Subjekts: "Verschlossene Brust halt ich dem All entgegen / und stehe aufgerichtet, ich allein. / In mir der Geist .. Dort wanken Baum und Stein, / indeß die Blitze heilend sich ums Haupt mir legen" (Picard 1). Häufiger noch, als daß Heilung versprochen und damit lediglich Geduld geschürt

⁹³ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 307.

⁹⁴ Vgl. [Artikel] Apokalyptik. – In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1 (1957), Sp. 463-372, hier Sp. 465 und 466.

⁹⁵ Off. 21,3.

⁹⁶ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 307.

⁹⁷ Ludwig Rubiner: Mitmensch. – In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 257-260; hier S. 259.

werden soll, benutzen die expressionistischen Apokalyptiker die positiven Versprechungen dazu, die Menschen zu einem nicht näher bestimmten Aktivismus aufzurütteln. Der kann in Ausnahmefällen der Kriegspropaganda, respektive dem Revolutionsaufruf, dienen:

Und wisset, sie werden aufstehen [...] unversehrt [...] Und wisset, meine Brüder, es ist kein Sturm zusammengezogen gegen uns denn nur für uns, und kein Feuer zu unserm Vergehen denn nur zu unserm Immersein. / Oh! Noch haben wir ihn vor uns, diesen letzten Krieg, aber, [...] hinter dem Zusammenfallen seiner letzten Schwäche warten die tausend Tore unserer Stärke. (Bäumer 2)

O Tag der Wonne, Tag der Freiheit, [...] Die wahre Front ruft, der wahre Luftsieg, der heilige Schützengraben, das erlösende Trommelfeuer! (Otten 4)

Dem "vom Weltenbrand" umloderten "Vaterland" wird dann die Funktion des Himmlischen Jerusalems zugeschrieben: "Kamst, die Völker mit Licht zu speisen, / Und sie schliften die Mördereisen" - "Bleibe getrost, [...] Wenn das eiserne Spiel zu Ende, / Werden dir reine Retterhände / Die Krone reichen, die du erlost" (Kurz 1). Doch typischer für den Expressionismus sind andere Erneuerungsvisionen, die ebenfalls die Trostfunktion der Apokalypsen funktionalisieren. Insbesondere von Becher wird immer wieder ein realpolitisch nicht präzisiertes sozialistisches System als neuer Äon angepriesen, um seine zukünftigen Teilhaber zur vorher notwendigen Endschlacht aufzurufen, welche einzig die jetzt ungerecht Behandelten überleben würden: "Wachst Brüder auf zu euerem letzten Hügel! / Setzt ein Attacken! [...] Mein Sozialist! voll wird die Welt dir tönen [...] Wirt schwemmt dahin verrosteter Staaten Brei. / Es schleiert auf von neuem Horizont / Terrassen Bruder-völker steigen psalmend: / Posaunenchor ob verworfener Zeit. [...] Du schüre sie. Dein Haupt kann nicht versinken" (Becher 22). Als Lohn winke "O ewiger Ruhm" den "Unbeirrten!" (Becher 11)

Kein Wunder, daß die Verheißungen der Apokalypse, so unbestimmt und diffus sie in der Regel sind, immer wieder sehnsuchtsvolle Wünsche auslösen:

Wenn jetzt die Hand der Liebe auferstünde / Und lege mild sich auf die dunkle Stadt -: / Dann gäben in die Nacht geborstne Schlünde / Gebilde, lichter als der Tag sie hat. / Es würden tanzen Sterne und Kometen, / Von Friedensklängen läutete die Luft .. / Aus Gärten, die der niedre Geist zertreten, / Erhöhe sich ein Paradiesesduft. / O Hand, die Kinder in den Schlummer leitet, [...] Und Tränen der Verlassnen süße macht! / In Gold auf weißen Fahnen wehn Gesetze - / Das Flammenschwert geht schneidend durch die Luft. (Weber 2)

Auf das Himmlische Jerusalem warten in einem anderen Text die Toten, die "nach der lieben Stadt / Durch Mauern ohne Breschen [stieren]" (Loerke 6). Die Klage über die Wehen der verdorbenen Zeit faßt ein lyrisches Ich in der Feststellung zu-

sammen: "... aber nicht im paradiesischen Gebiet der ewigen Quellen heiterwandle ich..." - da drängt sich automatisch die große Frage auf: "Wann endlich springt aus den unbestimmten Schatten meiner vergeblichst zertasteten Register / Deiner erlösenden Harmonien / Einziger festlicher Welt-Ton?! [...] Heiterwandelnd im paradiesischen Gebiet der ewigen Quellen" (Becher 15) oder, anders formuliert, "Wann tagt der Morgen, der die Feinschaft löst?" (Weber 2)

So selbstverständlich gehört die Belohnung zu dem Leiden, daß der sonst so gefürchtete Untergang auch herbeigesehnt oder gar herbeibefohlen wird, ohne daß das Paradies eigens geschildert werden müßte: "Als hätt' ich nicht nach anderer Gestalt / der Welt gesonnen" (Huelsenbeck 3), wundert sich ein lyrisches Ich über die Vorstellung, daß man diese Wende nicht wünschen könnte. Ein anderer Text bittet um das Ende der unmenschlich gewordenen Welt: "Du Seele komm! Gib deinen Straßen Kraft, / Unbändiger Weite und Wanderschaft / Und ende sie mit Erd=Ende! / Komm hilf mir, lächle die Erde empor: / Stern=Erde über das Tagspiel!" (Rheinhardt 2) Immer wieder werden ähnliche Wünsche nach Untergang formuliert, die letztlich auf Erlösung abzielen:

Wir stöhnen verkommend in kalkfeuchter Bude, / Daß uns der Zusammenbruch rette und lab! [...] O daß doch ein Brand unsere Haupte bewölbe! (Becher 3)

Wir erfliehen die Reinheit des Menschen! / Betet für die Heimsuchung des Menschen. (Becher 20)

Stürze du Koloß! Utopia steig!!! (Becher 5)

[...] stürze, o Welt! (Heynicke 4)

Komm Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl! Zertrümmre die Pfähle, den Damm und das Tal! / Brich aus Eisenkehle! Dröhne du Stimme von Stahl! [...] Sieh das Gerechte feurig fährt aus den Schlacken dir. [...] Brüllend verbrenne im Wasser und Feuer-Leid! / Renne renne renne gegen die alte, die elende Zeit!! (Werfel 6)

Gelegentlich jedoch wird die tröstliche Hoffnung auf Erlösung, die die negativen Apokalypsen völlig negieren, auch in den zweiphasigen Apokalypsen angezweifelt. Ähnlich wie bei Trakl kreisen auch Werfels Gedichte häufiger um die Entscheidungssituation zwischen Hoffnung und Zweifel. Eine entsprechend schwankende Apokalypseauslegung präsentiert sein am 4. August 1914⁹⁸ geschriebenes Gedicht "Der Krieg", das hinter all den kriegerischen Tumulten der Endzeit zunächst die Gewißheit eines göttlichen Trostes in abstrakten Metaphern aufleuchten läßt:

⁹⁸ An diesem Tag wurden im Reichstag die Weichen für den Krieg gestellt, indem die Kriegskredite von allen Parteien bewilligt wurden. Vgl. etwa Wehler: Das Deutsche Kaiserreich, S. 200.

Und deine Trompeten, / Und trostlosen Trommeln, / Und Wut deiner
Märsche, / Und Brut deines Grauens, Branden kindisch und tonlos /
Ans unerbittliche Blau [...] Mild wurden im furchtbaren Abend / Ge-
borgten schiffbrüchige Männer. / Sein goldenes Kettlein legte das Kind /
Dem toten Vogel ins Grab [...] Und auf die Dächer der Menschen, /
Begeistert, goldig, schwebend, / Der Adlerschwarm des Gottheit /
Senkte sich herab. (Werfel 5)

Doch Werfels bedingungsloses Vertrauen auf die Äonenwende scheint schon durch die ersten Anzeichen des tatsächlichen Krieges brüchig geworden zu sein, denn das Gedicht endet unerwartet skeptisch: "Nun da wir uns ließen, / Und unser Jenseits verschmissen, / Und uns verschwuren, / Zu Elend, besessen von Flüchen... / Wer weiß von uns, / Wer von dem endlosen Engel, / Der [...] unerträglich, niederfallend, / Die ungeheuren Tränen weint?!" (Werfel 5).

Wesentlich weiter geht Ludwig Rubiner, wenn er sich in einigen Apokalypsen geradezu über die sonst fraglos vorausgesetzte, glaubwürdige Trostvision der Apokalyptik lustig zu machen scheint. Während nämlich in den meisten seiner Apokalypsen gesellschaftliche Randgruppen den Untergang herbeiführen und dadurch - wie in der marxistischen Apokalyptik oder wie in Wagners Apokalypse "Die Revolution" - zu Erlösern stilisiert werden,⁹⁹ erweist sich ihre Hoffnung auf den neuen Äon gelegentlich auch als riesiger Reinfeld: So löst Rubiner seine Apokalypse "Die feindliche Erde" nach der Schilderung der Untergangerscheinungen, die wie gewohnt im Verschwinden des Lichts kulminieren, mit der völlig unerwarteten Wendung auf: "Aber der arme Mob schaute das Wunder und war zur neuen Zeit aufgewacht. [...] Als die mürben Armen ohne Essen und Trinken zum göttlichen Himmel marschierten, wurden sie mit hartreißenden Flintenkugeln empfangen" (Rubiner 2). Gleichermaßen stellt sich die Frage, wie positiv der neue Äon zu bewerten ist, wenn die Leidenden naiv in den Untergang stürzen und dann doch nicht im sicher erwarteten Licht enden: "Die armen Buckel, demütige Schultern, zogen selig zur neuen Zeit und wußten nur dies", beginnt er ein anderes Gedicht mit der Gewißheit der Apokalypsegläubigen, um dann mit der üblichen Schilderung apokalyptischer Horrorszenarien fortzufahren. Doch der vermeintliche "Aufstand zum Licht!" endet unmittelbar als "Endnacht im trägen riesigen Bauch!", und das Ganze erweist sich völlig unerwartet als ein Untergang in die "Trägheit" (Rubiner 8). Solche Enttäuschungen der Erwartung lesen sich spontan als bitterböser Witz; doch letztlich muß man sich fragen, ob nicht außer vordergründiger Komik auch eine ideologiekritische Warnung vor apokalyptischer Rhetorik hinter solchen Wendungen steckt. Diese richtete sich dann aber, denkt man an seine an-

⁹⁹ Zur Erlöserfunktion der Masse bei Rubiner vgl. Huckle: Utopie und Ideologie, S. 227-236.

deren apokalyptischen Gedichte und etliche seiner programmatischen Texte, in selbstkritischer Weise auch gegen eine von Rubiner selber immer wieder propagierte Vorstellungswelt.

6.2.6. Individualismus

"Fürchtet Gott und gebt ihm die Ehre, denn die Stunde seines Gerichts ist gekommen"¹⁰⁰, mahnt die Apokalypse den Menschen. Damit erlegt sie jedem einzelnen die Verantwortung für Ende oder Wende auf - ein Phänomen, das in der Theologie als 'Individualismus' bezeichnet wird - und koppelt ihre Trostfunktion mit einer paränetischen Zielsetzung. Die Apokalyptik

fordert [...] zu einer Lebensweise und Lebensgestaltung auf, die der Einsicht in die Katastrophalität der Wirklichkeit entspricht. Eine Gestaltung der Lebensführung, welche moralische Konsequenzen aus der Enthüllung der Wirklichkeit im Untergang zieht, gilt der Apokalyptik häufig als Voraussetzung dafür, daß das Weltende für den einzelnen tatsächlich zum Akt der Befreiung wird und nicht für ihn wie für die Welt den sicheren Untergang bedeutet.¹⁰¹

Diese Funktionsbewertung Körtners trifft grundsätzlich auch für die expressionistische Apokalyptik zu. Allerdings ist hier eine wichtige Akzentverschiebung zu beobachten: Während das paränetisch geforderte Wohlverhalten traditionell Voraussetzung war, um als folgsames Individuum nach Gottes Gericht Zugang zu dem von Gott gewährten neuen Himmelsreich zu erhalten, fordern die meisten der expressionistischen Apokalyptiker, die den Gedanken an eine neue Welt noch aufkommen lassen, von ihren Zeitgenossen ein Verhalten, das die Weltwende überhaupt erst herbeiführen und ein neues Reich aus Menschenhand, oder besser gesagt: Menschengestalt, konstituieren soll.¹⁰² Es geht nicht mehr um Einlaßbedingungen, sondern darum, den neuen Äon erst einmal in Eigenleistung zu errichten!¹⁰³

¹⁰⁰ Off. 14,7.

¹⁰¹ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 307.

¹⁰² In dieser Hinsicht erinnern ihre Forderungen an den Pharisäismus, für den die äußerste Gesetzeserfüllung aller Menschen unabdingbare Voraussetzung für das Kommen von Gottes Reich ist. Vgl. [Artikel] Pharisäismus. – In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. 5, Sp. 326-328, hier Sp. 327.

¹⁰³ Zwar war der Appell des Apokalyptikers an seine Zeitgenossen, einem irdischen Heilsreich den Weg zu ebnen, schon seit den mittelalterlichen chiliastischen Aktionen bekannt - man denke nur an die Kreuzzüge, die dem Ziel dienten, den Unglauben auszurotten, damit das Tausendjährige Reich anbrechen könnte -, doch damals zogen die

Insofern fließt hier utopisches Denken in die expressionistischen Apokalypsen ein;¹⁰⁴ doch der Hauptunterschied zur Utopie bleibt auch in diesen modernen Versionen apokalyptischer Eschatologie erhalten: Es erfolgt keine konkrete Handlungsanweisung zum Erreichen des Idealzustands, sondern dieser ‚kommt‘ meist plötzlich herbei; und dementsprechend wird die erstrebte neue Welt im Diesseits auch nur äußerst vage und allgemein angedeutet.

Obschon die ‚apokalyptische Utopie‘ keine spezifischen sozialpolitischen Gebilde evoziert, wird dennoch die Verantwortung des autarken Menschen für den Bau der neuen Welt in auffälliger Weise betont. Er übernimmt in diesen Apokalypsen die Rolle Gottes. Allenfalls soll er bei seinem Schöpfungsakt noch "des göttlichen Planes eingedenk [...] sein"; doch solch religiöses Vokabular erweist sich schnell als Chiffre, wenn die unmittelbare Fortführung des Satzes klarstellt, daß es der geistige Mensch ist, der "die Tatsachen zu schaffen" habe, weil "Der Mensch [...] die Mitte der Welt" sei.¹⁰⁵ Lothar Schreyer bringt diesen Glauben auf den Punkt: "Nun erleben wir die Stunde unserer Entscheidungen. Jeder von uns, der das Leiden der alten Welt erkennt, steht unter der Verantwortung. Selbst tragen wir wieder die Verantwortung der Welt: den Tod der alten, die Geburt der neuen Welt."¹⁰⁶ Ähnlich resümiert Kurt Pinthus 1919: „Der wirkliche Kampf gegen die Wirklichkeit hatte begonnen mit jenen furchtbaren Ausbrüchen, die zugleich die Welt vernichten und eine neue Welt aus dem Menschen heraus schaffen sollten.“¹⁰⁷ Eine ähnliche Auffassung steht hinter Ernst Blochs apokalyptischem Konzept der konkreten Utopie:

Was die Menschen treibt, ist das Mannesalter der Welt [...]: der Feuerfluß der Erde ist erloschen, auch die großen Mutationen der organischen Welt sind seit langem entkräftet, aber die Menschen sind

Menschen noch in der sicheren Gewißheit in den Kampf, für Gottes Reich auf Erden zu streiten. Vgl. dazu bes. Cohn: Das neue irdische Paradies, S. 72-93.

¹⁰⁴ Zum Unterschied zwischen Apokalypse und Utopie siehe S. 41f. der vorl. Arbeit. Die Vermischung beider Gattungen im Expressionismus wird auch von der neueren Utopieforschung untersucht. Im Kontrast zur bisher geltenden Einschätzung, daß die „literarischen Utopien [...] so gut wie keine Ähnlichkeit mit apokalyptischen Texten“ aufweisen (Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 42), zeigt H.-O. Horch, daß das jüdisch-messianische Denken in hohem Maße am Aufschwung der Utopie im Expressionismus beteiligt war (Horch: ‚Incipit vita nova‘); auch W. Voßkamp betont die Dominanz einer „in der jüdischen Tradition stehende[n] messianische[n] Auffassung der Utopie“ im Expressionismus und erörtert die Rolle solcher theologisch fundierten Utopiekonzepte für die Analyse und Funktionsbestimmung der zeitgenössischen Kunst (Voßkamp: „Wie könnten die Dinge [...]“, Zitat auf S. 108).

¹⁰⁵ Ludwig Rubiner: Der Mensch in der Mitte. Vorbemerkungen. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 218-220; hier S. 218.

¹⁰⁶ Lothar Schreyer: Der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 140-144; hier S. 143.

¹⁰⁷ Pinthus: ZUVOR, S. 27.

am Werk geblieben, und diese führen nun die breite, historische, subjektive Metaphysik zu Ende, das Leben der alles überholenden, gegen den Himmel donnernden Zeit und ihres ruhelosen Exempels auf den Namen Gottes.¹⁰⁸

Nur der gute, eingedenkende, schlüsselhaltende Mensch kann in dieser Nacht der Vernichtung den Morgen herbeiziehen [...].¹⁰⁹

Die epochentypischen Aufrufe zur Wandlung oder Erneuerung des Menschen setzen vor allem die Dramen mit Hilfe der Figur des neuen Menschen in literarische Exempla um.

Ebenfalls aus der Überzeugung heraus, daß die Entscheidungssituation gekommen sei, betonen auch die Untergangsgedichte des polaren Typs die Verantwortung des Menschen für die Weltenwende.¹¹⁰ So fragt sich ein Subjekt, um das herum alles erstarrt, zunächst: "Teuflisch also wärest du aufgespart, / Ball, der brüchig so viel Krieg und Tod / Aushielt - nur für letzten Schiffbruchs Not? -" und gibt sich dann selbst die Antwort: "Doch uns ist gegeben: mitzuwirken! / Wenn du, Mensch, dich gut zu sein entscheidest, / Wirst den Weltenlauf du umgebären" (Brod 2). Entsprechende Parolen lauten: "Mensch bei dem Menschen - Und die Welt ist wieder! / Gewalt erblaßt, Gewalt sinkt vor dir nieder [...] Die Erde fällt, doch Geister sind noch da, / Um sie zu halten" (Wolfenstein 1). "Du kannst die Menschheit retten! / Du Sohn der Menschheit" (Otten 1). Dem Individualismus der traditionellen Apokalypsen entsprechend, muß sich der einzelne individuell zur Mitwirkung entscheiden, denn die "angestrebte Sozialform der Gemeinschaft setzt im expressionistischen Vorstellungshorizont die Wandlung des einzelnen Menschen zu einer neuen Geistigkeit voraus."¹¹¹ Diese Änderung des eigenen Ichs ist auch Voraussetzung dafür, den Kampf gegen die Widersacher bestehen zu können: "Im Kampf gestaltend euren Feind-! Die linke [Hand] Faßt an das eigne Herz und formt's zugleich". Dabei sind "Klare, die ihr Ätherhaupt durchschauen, / Doch tief erschauernd vor der Gottheit Blauen / Niedersinken", als Führer prädestiniert: "Den guten Ansturm führen sie!" (Wolfenstein 2).

Immer wieder rufen die aktivistischen Apokalyptiker in ihren zweiphasigen Untergangsgedichten den Menschen dazu auf, die Weltenwende endlich herbeizu-

¹⁰⁸ Bloch: Geist der Utopie, S. 331.

¹⁰⁹ Ebd. S. 339.

¹¹⁰ Weitere Gedichtzitate, die den notwendigen Einsatz des Menschen für den neuen Äon beschreiben, stellt das Kapitel 6.3.1. der vorl. Arbeit zusammen – hier unter dem Aspekt der Gottesrolle des Menschen. Zur Verantwortung des einzelnen als Träger der Erneuerung vgl. auch Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 193-215.

¹¹¹ Thomas Anz und Michael Stark: Soziale Entfremdung und Gemeinschaft. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 247-250; hier S. 247.

führen. Dabei sind die Imperative, auch wenn sie im Plural formuliert sind, immer an jedes Individuum persönlich gerichtet:

Mensch Mensch Mensch stehe auf stehe auf!!! (Becher 19)

Wälzt um! Befreit! [...] Seid hart! Paßt auf! [...] An dir, mein Volk, kann nur die Welt gesunden. [...] In euerem Staat kommt uns das heilige Reich. [...] Zertrümmert westliche Demokratien! (Becher 11)

Herbei ihr alle, die der Seele dienen, [...] Zu andrem Kampf! Zu andrem Kampf hebt Haupt und Hüften! [...] Ihr Feunde, wohnend *überall!* [...] *Erscheint!* [...] Wie aus dem Himmel kommt hervor gebrochen! Strahlt nieder auf der Bösen krummes Heer [...] Ihr Freundesfreunde - Blumen und Tiere laden / Sich ein zu eurem Heer, elektrischer Faden / Zieht hilfsbereit zuckend durchs All - *Kameraden der Erde!* Gottes Kameraden! (Wolfenstein 2)

Dabei wird häufig der Geist als gemeinschaftsstiftende Kraft und als Merkmal der zur Erlösung bestimmten Elite beschworen. So werden die "Ritter des Geistes" aufgefordert, die Wende zum Paradies herbeizuführen:

Nun soll nicht Frieden kommen, sondern Krieg / und Ende ohne Ende; / jeder Tag sei weitere Wende / und jeder ein Schritt und neuer Sieg. / Wir werden die Welt nicht ruhen lassen [...] Jeder wird uns verwunden, keiner uns schaden: wehrlosen geächteten Kameraden! / Ohne Helme, Gewehre und Trompeten, / irrsinnig gläubige Zukunftssoldaten, [...] werden wir blasen, blasen und beten, / wir Ritter des Geistes, wir kleiner Schwarm: / Alarm, Alarm! [...] Seht wie vom Rufe die erfüllten Sphären widerhallen! / Da wühlt um unsern Platz, an den er uns verwiesen / schon einstens hatte, der uns schuf, die himmlischen Gestalten. / Seht, blonde Kinder laufen schnell und barfuß über strahlende Wiesen: / auf schreien wir die Tore zu den Paradiesen!! (Leonhard 4)

Dring weiter, Strahl der Stadt, in alle Reiche, / Wir speisen dich, wir tief im Geiste Gleiche. (Wolfenstein 1)

Als etwas weitsichtiger erweisen sich die Paränesen Karl Ottens. Ähnlich wie die kommunistische Apokalypse schildert er die Arbeits- und Lebensbedingungen des Kapitalismus als Degenerationserscheinungen des Äons und erwartet den baldigen Umbruch. Aber er befürchtet, daß ein zur Herrschaft gekommenes Proletariat dem "gleichen Gott mit Zeitung Zahl und Kriegen" huldigen würde, was ihn zu der eindringlichen Warnung bewegt: "Daß Euch die Augen aufgehn blutig nüchternem Erwachen" (Otten 1). Nur wenn der neue Äon auf den expressionistischen Heilsgütern der zwischenmenschlichen Solidarität errichtet wird, kann er der Meinung der Expressionisten nach von vollkommen anderer Qualität sein. Darum lautet die Parole: "Glaube an dein Herz, an deine Gefühle, an deine Güte, an *die* Güte, an die Gerechtigkeit! [...] Sei Menschenbruder! Sei Mensch! Sei Herz! Arbeiter!" (Otten 1)

Ähnlich wie die mittelalterlichen Chiliasten oder die Marxisten vor ihnen haben sich also die Expressionisten die mit der Trostfunktion der Apokalypsen verbundenen Ermahnungen des Individuums zunutze machen wollen, um Menschenmassen zu manipulieren. Ihren zweiphasigen Apokalypsen kommt damit eine deutliche Zweckfunktion zu. Bekanntlich haben jedoch die Erneuerungswünsche der Expressionisten trotz ihres Enthusiasmus, ihrer äußersten Konzentration auf ihr ethisches Anliegen und ihrer eindringlichen Paränesen keine Weltenwende herbeiführen können. Nun läßt sich aber im Bereich der politischen Rede die Wirksamkeit des apokalyptischen Schemas von 'Zuckerbrot und Peitsche' durchaus bis in unsere Zeit hinein beobachten – das drastischste Beispiel haben die Nazis mit ihrem „Dritten“ oder „Tausendjährigen Reich“ geliefert -,¹¹² und apokalyptische Sekten wie die Zeugen Jehovas oder auch die durch ihre wenige Jahre vor der Jahrtausendwende vollzogenen Massenselbstmorde ins weltweite Bewußtsein gedungenen Sonnentempler demonstrieren eindringlich, daß die Apokalypse auch auf religiösem Gebiet nichts von ihrer Wirksamkeit eingebüßt hat. Demnach kann nicht die Säkularisierung dafür verantwortlich gemacht werden, daß die Aufrufe der Expressionisten so ungehört verhallen. Offenbar läßt sich der Mißerfolg der expressionistischen Apokalyptiker dagegen auf den Einsatz dieses literarischen Schemas für unpassende Zwecke oder auf einem verkehrten Gebiet zurückführen. Außerhalb religiöser Gruppierungen eingesetzt, konnte es nicht mehr die tatsächlich handlungsantreibende, sozialrevolutionäre Kraft des Glaubens nutzen, die beispielsweise mittelalterlichen Chiliastikern zur Verfügung stand.¹¹³ Und außerhalb der Politik eingesetzt, verfehlte das agitatorische Muster schlichtweg sein Publikum. Also war es nicht etwa eine grundsätzliche Wirkungslosigkeit quasi ‚abgenutzter‘ apokalyptischer Muster, die zur außerliterarischen Folgenlosigkeit der apokalyptischen Literatur um den Ersten Weltkrieg führte, sondern schlicht der Irrglaube, mit Literatur auf die Weltpolitik einwirken zu können.¹¹⁴

Wenn also die expressionistischen Apokalypsen ihr deutlich formuliertes Ziel, ihre Adressaten zu einer Verhaltensänderung zu bewegen, nicht erreicht ha-

¹¹² Der Bogen reicht von Reden des Propagandaministers des "Dritten Reiches", Joseph Goebbels, über Äußerungen Caspar Weinbergers, der bis 1987 Verteidigungsminister der USA war, bis hin zur Propaganda des Golfkriegs. Vgl. Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 10f. Zur nationalsozialistischen Apokalypse siehe Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 207-225.

¹¹³ So klassifiziert auch Pfeiffer "sozial-aktivistische" oder "revolutionäre" Apokalypsen als säkularisierte Varianten, welche, durch drastische soziale Notlagen provoziert, das apokalyptische Material als Motor einer sozialen Bewegung zu nutzen suchen, die allerdings gerade aufgrund ihrer emotional aufgeputschten visionären Religiosität wirkungslos blieben. (Pfeiffer: Apokalypse - It's Now or Never, S. 183.)

¹¹⁴ Zur außerliterarischen und literarischen Wirkung der expressionistischen Texte vgl. auch Kap. 4.5. der vorl. Arbeit.

ben, dann stellt sich erneut die Frage, wie es um die literarische Wirkung der expressionistischen Apokalypsen bestellt ist. Daß die Adaptation des literarischen Musters der Apokalypse durchaus beeindruckende und literarisch äußerst wirkungsvolle Texte hervorgebracht hat, beweisen zahlreiche - vor allem negative - Apokalypsen des Expressionismus, denen es gelingt, ein maßloses Entsetzen über die desaströse Tragweite des als katastrophal beschriebenen Geschehens zu vermitteln. Jedoch die zweiphasigen Apokalypsen, die ihren Hauptakzent auf den paränetischen Aufruf zur Weltenwende legen und damit gerade eine weitreichende Wirkung für sich beanspruchen, gelten dagegen auf Grund ihres Versuchs, das literarische Muster mit übertriebenem Pathos für eigentlich realpolitische Zwecke zu funktionalisieren, aus heutiger Sicht als literarisch weniger gelungen. Sie sind in erster Linie als Dokumente eines Zeitgeistes zu würdigen.

6.3. Inhaltliche Neuerungen in den expressionistischen Apokalypsen

6.3.1. Die Apokalypse ohne Gott

Neben den traditionellen Leitideen der Apokalyptik lassen sich in modernen Apokalypsen, zu deren ersten kollektiven Vertretern die expressionistischen Gedichte vom Weltuntergang zählen, spezifische Umformungen erkennen, die das alte Gedankengut im Laufe seiner Säkularisierung erfahren hat. Die radikalste Veränderung, durch die sich die expressionistischen Apokalypsen von ihren religiösen Ursprüngen unterscheiden, liegt in der Tatsache, daß Gott meistens keine Rolle mehr spielt. Traditionell war der Glaube an Gott das mächtige Zentrum der Apokalyptik, aus dem heraus die gesamte Vorstellungswelt erst ihren Sinn erhielt. Enthüllt wurde in den Apokalypsen immer das "Geheimnis Gottes"¹¹⁵ über sein bevorstehendes Weltgericht,¹¹⁶ dessen Zeitpunkt nur von Gott selbst bestimmt wird¹¹⁷ und dessen Durchführung einzig in seiner Macht steht¹¹⁸. Das Endziel aller Apokalypsen war ein transzendentes Gottesreich.¹¹⁹ Dagegen ist in den modernen Apoka-

¹¹⁵ Off. 10,7; vgl. Dan. 2,28.

¹¹⁶ Vgl. Off. 1,1; 11,17f.; 14,19f.; 18,8; 20,12f.; Dan. 7,9-14.

¹¹⁷ Vgl. Dan. 11,28.

¹¹⁸ Vgl. Dan. 2,34; 8,35; Off. 19,1f.; 21,5.

¹¹⁹ Vgl. Off. 21; 22,1-5.

lypsen Gottes Eingreifen weder für das Ende dieser Welt noch für das Erschaffen einer neuen Welt notwendig. Schließlich haben die Naturwissenschaften inzwischen mit ihren Evolutionstheorien den Schöpfergott und mit ihren naturgesetzlich berechenbaren Katastrophenprognosen zum Ende dieser Welt gleichermaßen den vernichtenden Gott überflüssig gemacht. Überdies konnte ein Weltbild, das zu Beginn unseres Jahrhunderts den politischen und ökonomischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts Rechnung trug, nicht mehr auf einem göttlichen Schöpfungs- und Vernichtungsplan beruhen; zu deutlich erkannte man inzwischen die menschengemachte Gesellschaftsform und auch die Technik als die wirklichen Vernichtungswerkzeuge der Apokalypse. Dieser Skepsis der Metaphysik gegenüber gaben vor allem auch die vorangegangenen geistesgeschichtlichen Umbrüche reichlich Nahrung.

Am deutlichsten faßbar wird die Abwendung des modernen Menschen vom Glauben an Gott im Diktum vom Tod Gottes, das einen großen Teil der expressionistischen Lyrik prägt.¹²⁰ So machen auch etliche apokalyptische Gedichte den Tod Gottes - manchmal auch vertreten durch den endgültigen Tod Christi - zum Thema:

Die Welt versank / Und Gott ertrank / Im Gossenwasser. (Mayer 1)

Gott stürzt, Gott fällt, / Mit ihm das All. Aufflammt die Welt / Gott stirbt und Gott ist tot / Sein Werk zerschellt [...] (Riser 1)

Ich bin der Wald [...] daraus braust die wilde Messe, / mit der ich Gott, das Scheusal alt, verfluche. [...] In meiner Finsternis war Gott zugrund gegangen... (Becher 28)

Und Gott ist tot. Ja, Gott ist tot. (Becher 24)

Weltende / Es ist ein Weinen in der Welt, / Als ob der liebe Gott gestorben wär, / Und der bleierne Schatten, der niederfällt, / Lastet grabesschwer. (Lasker-Schüler 3)

Untergang [...] Gott ist verwest und Jesus ist gestorben. / Maria in dem Massengrab verdorben. (Barthel 1)

Dem stummen Dulder Jesu Christ / hat eine sausende Langgranate [...] das Leidenskreuz zu Schanden gerissen. [...] Das Antlitz schläft in Gottestrunkenheit ... / doch jetzt - [...] hintüber knickend schnappt wie eine Maske / gipsweiß das Antlitz noch einmal ins Leere. [...] er ist vollbracht. [...] Feldgeschütze donnern / dem dorngekrönten, toten König den Salut. (Koch 2)

¹²⁰ Zur Religiosität des Expressionismus vgl. Eykman: Denk- und Stilformen, S. 44-107; Roberts: "Menschheitsdämmerung"; Silvio Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-157; Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 76-82.

Nicht Auferstehung, nein, der letzte Gott / Des All und Nichts, er war,
er soll gewesen sein! / Noch quillt aus seinen Gräbern trübes Schrein,
[...] ... und schnappt nach Spott. (Anonymus 1)

Wie populär der Gedanke von Gottes Tod war, zeigt sich an der Umkehrung des Motivs - so in dem Gedicht "Der Mensch ist tot" von Claire Goll: "Der Mensch ist tot, nicht baut er aus der Welt / Milchstraßen, Himmelsleitern mehr zu Gott" (C. Goll 7) - und in seiner parodistische Verwendung: "Als Gott dich schuf, erschrak er und verstarb" - "Gott! wenn du stirbst lach ich mich mausetot" (Haringer 1).

Wenn auch die expressionistischen Gedichte die Vorstellung vom Tod Gottes zum ersten Male in solch ausufernder Quantität aufgreifen, so stellt diese Idee doch keine grundsätzliche Innovation dar, die den Expressionisten zuzuschreiben wäre. In diesen Motivvariationen kulminiert eine lange Entwicklung der Abwendung von metaphysischen Leitbildern, die schon mit der Aufklärung einsetzte und durch Nietzsches Philosophie radikalisiert wurde. Insofern spiegeln sie ein wichtiges Stadium des Säkularisierungsprozesses der Apokalyptik. Ähnlich wie die expressionistischen Apokalyptiker hatte schon Jean Paul in seiner frühromantischen Schreckensvision "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei"¹²¹ die atheistische Vorstellung eines gottlosen Jüngsten Tages popularisiert; doch er nahm das frevelhafte Udenkbare letztendlich noch als ir-reale Traumvision zurück, die nach dem Erwachen von dem Glück eines Lebens mit Gott Lügen gestraft wird. Radikaler und für die Expressionisten wegweisender formte sich der Transzendenzverlust wenige Jahrzehnte später in Nietzsches Nihilismusbegriff aus, der als "die wichtigste geistesgeschichtliche Voraussetzung des Kulturpessimismus"¹²² der expressionistischen Epoche anzusehen ist, weil er in konsequenter Fortführung des neuzeitlichen Skeptizismus nicht nur den traditionellen Gottesbegriff angreift, sondern den gesamten Bereich idealer und letzter Wertsetzungen in Frage stellt, indem er sie als subjektgebunden entlarvt.¹²³ Vor allem in seinem Aphorismus "Kritik des Nihilism" hat Nietzsche unmißverständlich klargelegt, daß der traditionelle Gottesglaube mit Einsicht in die psychologischen Entstehungsmechanismen derartiger Vorstellungen unhaltbar und damit jegliche auf Metaphysik gegründete Wertordnung fragwürdig geworden sei.¹²⁴

Zwar beruhte der Enthusiasmus, mit dem die Expressionisten Nietzsche begegneten, in vielen Fällen eher auf schlagwortartige Begrifflichkeit als auf eine

¹²¹ Diese Dichtung integrierte er 1797 in den Roman "Siebenkäs". (Siehe Paul: Siebenkäs.)
Vgl. dazu Becker: Traum der Apokalypse.

¹²² Silvio Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-157; hier S. 155.

¹²³ Vgl. Kap. 3.4.3. der vorl. Arbeit.

¹²⁴ Siehe Nietzsche: Kritik des Nihilism. - In: KGW VIII,2, S. 288-291.

exakte Kenntnis seines philosophischen Gedankensystems; dennoch haben die Expressionisten die wichtigsten seiner Leitgedanken völlig internalisiert und auch in ihre Apokalyptik integriert.

Umwertung aller Werte fand statt. Das Christentum bekam einen Stoß. Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand. Die Zweckmäßigkeit der Welt in Hinsicht auf ein sie zusammenhaltendes höchstes Wesen schwand. Chaos brach hervor.¹²⁵

Mit diesen Worten beschrieb Hugo Ball 1917 die Symptome seiner Zeit und spielte damit nicht zuletzt auf Nietzsches kritisches Denken an. Den außerordentlichen Einfluß von Nietzsches Philosophie auf die zehner Jahre dieses Jahrhunderts unterstrich nach vielen anderen Zeitgenossen auch Gottfried Benn noch einmal aus der Retrospektive heraus: "Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat - alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese."¹²⁶

So ist die Totalität der Angst, die hinter der Untergangsbildlichkeit der expressionistischen Lyrik steht, in den meisten Fällen als Antwort auf eine universale Leerstelle zu verstehen, die Nietzsches Erkenntniskritik "an Stelle der traditionell metaphysischen, religiösen, idealen Sinnbegriffe" gesetzt hat.¹²⁷ Gustav Sack verdichtet den Schmerz und die Sehnsucht, die aus der Akzeptanz dieses Nihilismus resultieren, in einem Gedicht über und an "Gott": "O Ding an sich! Oh Wahrheit! Letzter Grund! / Nun stirbst du -- dennoch fachte dieses Wort / all unser Sehnsucht Narrenschmerzen und / Gelüste an und unsre Welt verdorrt / noch in den Dünsten, die dein toter Mund / aushaucht, zu einem runden Narrenort."¹²⁸ Als Erben der verstörenden Erkenntnis, daß Vorstellungen von Transzendenz nur hohle Fiktionen seien, konnten die expressionistischen Schriftsteller - von wenigen Ausnahmen abgesehen - das Weltende nicht mehr von Gottes Eingreifen erwarten. Eher noch war es vorstellbar, die Schuld für "Gottes Tod" - wie Nietzsche es vorerzählt hatte -,¹²⁹ auf sich zu nehmen: "Ihn mordet der Kanonenkloß. [...] Nun liegt er längst gefangen, wundverstümmelt, totengroß, / Erschlagen, unbestattet,

¹²⁵ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 124.

¹²⁶ Benn: Nietzsche - nach fünfzig Jahren, S. 482. Zu Nietzsches Einfluß auf Benn vgl. Meyer: Affinität und Distanz; Manthey: Disiecti membra poetae.

¹²⁷ Vietta: Erkenntniszweifel, S. 48.

¹²⁸ Gustav Sack: Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 158.

¹²⁹ Prägnant in der Figur des tollen Mensch, der mehrfach zum Tode Gottes bekennt: "Wir haben ihn getötet". (Nietzsche: Der tolle Mensch. - In: KGW V,2, S. 158-160; hier S. 159.)

nackt und bloß / Allnächtig im Kriegsberichte: schwarze Zeile"¹³⁰. Dann wird der Metaphysikverlust als Anklage formuliert: "Christus spricht [...] Ich bin das Feuer, / Ihr habet mich kalt gemacht. / Wer wird die Sonne anzünden, / Wenn es Winter ist" (Ehrenstein 3).

Auch ohne daß ein direkter Bezug zu Nietzsches Erkenntniskritik faßbar wird, verarbeiten zahlreiche apokalyptische Gedichte des Expressionismus den Transzendenzverlust ihrer Zeit. Dann klagen die lyrischen Subjekte:

Doch die Gnade des Glaubens ist uns versagt [...] (Hartmann 1)

Ich höre meinen Gott nicht mehr: er hebt / aus seinem Wald kein Wort
zu mir hernieder. / Mein Herz ist leergebrannt. (Herrmann-Neisse 3)

Kein Sehender schwingt sich auf Feuerwagen / Von seiner Erde Bord
gen Himmel, Gott zu wecken. (Otten 3)

Überdies setzen die Untergangsgedichte dieses Merkmal der modernen Apokalyptik metaphorisch um:

Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.
[...] Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam [...] (Trakl 17)

[...] ach, ihrer Freude lächelt kein Gott [...] Gott ist verdorrt. Mutter
verdarb. [...] Kahl sind die Kirchen, wo die Ergüsse / freundlichster
Sehnsucht kein Priester vernimmt. (Huelsenbeck 2)

Da steht der Dom [...] des Turmes Stirne [...] Der aber merkt es, daß
ihn Gott verlassen, / Schon fühlt er sich erblinden und erblassen / Und
von dem kalten Hauch der Nacht durchweht. [...] Erlöschen hängt in
zähe Nacht der Bau. (Roth 1)

In Schutt [...] stürzen / Dorische Säulen, Akanthus und gotische
Fenster, / Gemauerte Schreie des Gottwahns verblichener Zeiten [...]
(Becker 2)

Der Abfall von Gott kann als ein Anzeichen des Weltuntergangs erscheinen, bei dem "im Tröstermund dein Gotteswort [stirbt]" (Becker 5), und ebenso als Ursache für das Desaster genannt werden: "Aber sagt niemand, / Was uns herabdrückt zur kalten Erde / Und aufwirft wieder wie braunen Rauch? Sagt es, / Denn wir glauben nicht mehr an Gott" (Gregor 1).

In einer Gegenbewegung weckt jedoch die Vormachtstellung solcher atheistischer Positionen einen quasi post-nihilistischen Metaphysikbedarf, der sich vor allem in der Lyrik niederschlägt, so daß die menschliche Suche nach dem deus absconditus zu einem zentralen Thema der expressionistischen Gedichte gerät.¹³¹

¹³⁰ Ehrenstein: "Gottes Tod". - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 59f.

¹³¹ Vgl. dazu beispielsweise die Gedichte, die Silvio Vietta in seiner Anthologie unter den Titel "Gott ist tot - Gespräche mit Gott" stellt. (- In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-179.)

Verdichtet wird in ihnen eine "Sehnsucht wie ein Schrei [...] nach einem grenzenlosen Himmel"¹³², die zu Bekenntnissen führt wie: "Nun aber wandle ich um meines Kindes / Goldgedichtete Glieder / Und suche Gott"¹³³ oder oder einfach nur "mein Herz sehnt sich nach Gott"¹³⁴. Dieses Bedürfnis formulieren auch die lyrischen Apokalypsen wiederholt:

Traum vom Weltuntergang [...] Menschenstirnen der Erde geneigt zum Beten. [...] In dieser Stunde [...] zeugen die Geschlechter / Gott noch neu, einen Zielverächter, / begeisterungstoll, jeder Demut bloß. (Picard 1)

Ich halte meine Hände unbewußt wie zum Gebet [...] Dies starb: Frommsein, voll Heiterkeit, in allem ohne Sünde wider dich und mich. (Herrmann-Neisse 1)

Stirne Gottes Farben träumt, / Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel. (Trakl 14)

Gebete kneten Frau in dünnen Händen: / Der Herr möge einen Engel senden. (Lichtenstein 17)

An Gott [...] Gott, wo bist du? / Ich möchte nah an deinem Herzen lauschen, / Mit deiner fernsten Nähe mich vertauschen, / Wenn goldverklärt in deinem Reich / Aus tausendseeligem Licht, / Alle die guten und die bösen Brunnen rauschen (Lasker-Schüler 2)

Wir [...] sind in tausend Gräbern begraben, / Und strecken durch die rote Erde immer himmelwärts die Hände / und schluchzen zu den Sternen, ob sie kein Erbarmen haben. (Gathmann 1)

Wie ein Tal will ich das Bergecho eurer Leidensinbrunst / auffangen und deutlich, dringend / vertausendfacht / Erddonner gegen Himmelsunfruchtbarkeit / zurückbrüllen. / Rütteln an den steifen Knien Gottvaters / alle Sonnentrommeln ankrachen / bis er erwacht und sich erinnert. (Otten 6)

In den meisten Fällen bleibt die Suche nach Gott erfolglos. Vergeblich sucht der Mensch den Dialog mit seinem "Gott, der nicht mehr ist," den er verantwortlich machen will für die "Trümmersaat" der Erde: "Du Töpfer aber drehst die Töpferscheibe / und wirfst ein Werk von dir wie einen Fluch. [...] Dein Geist des Schwerts nun braust, dein Geist der Härte". Doch resigniert muß er die Unsinnigkeit seines Unterfangens erkennen: "Ach still, ich rufe aus den Katafalken / der Welt den toten Herrn doch nicht nach Haus" (Loerke 7). Vor allem in der Kriegszeit übernimmt der personifizierte Tod die Rolle Gottes als Gegenüber des Menschen: "Du bist nicht Gott, [...] Du bist der Tod", erkennt dann das Subjekt

¹³² Gustav Sack: Der Schrei. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 68.

¹³³ Else Lasker-Schüler: Und suche Gott (Meinem Paul). - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 283f.

¹³⁴ Kurt Heynicke: Psalm. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 327f.

(Ehrenstein 7). So wird in einem anderen Gedicht die Hoffnung auf eine neue Welt, als die "Erde schwankte", schnell zunichte gemacht: "Was hofften sie!? Vielleicht des Heilands Flotte / Läuft heut im Hafen ein [...] Ist Gott nicht tot!?" Letzteres erweist sich als rhetorische Frage, denn "Verwelkt der Rumpf: ein Wrack" erscheint, und nur "der Tote spricht...", worauf das endzeitliche Szenario weiterläuft (Becher 12). Das schmerzvolle vergebliche Suchen nach der verlorenen Transzendenz evoziert Trakl durch abstrakte Chiffren: Es "Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt", doch der apokalyptische Visionär weiß es besser: "immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden [...] erloschene Engel" (Trakl 19). Konkreter entlarvt Ehrensteins apokalyptischer Kriegsgott die Aussichtslosigkeit der religiösen Sehnsucht: "Lasset ab, den Gott zu rufen, der nicht hört", mahnt er (Ehrenstein 10). Auch der expressionistische Apokalyptiker weiß um das Schicksal des modernen Menschen: "Gott hat uns verlassen, uns ist Ewigkeit verdorben" (Sonnenschein 1).

Im Gegensatz zu solchen Aussagen über Gottes Nichtexistenz fallen in den expressionistischen Untergangsgedichten biblische Motive auf, die scheinbar doch Gott als Vernichter des Alten und Creator des Neuen akzeptierten. Aus ihnen auf eine religiöse Haltung der Dichter schließen zu wollen ist allerdings problematisch. Denn anhand des Kontextes solcher Motive und vor allem der Gesamtaussage der Texte erweist es sich, daß der Topos von der Weltenwende nur bei wenigen Dichtern unmißverständlich in christlicher Tradition der Heilserwartung fortgeführt wird. Von den bekannteren Expressionisten zeichnen allenfalls noch Paul Zech und Franz Werfel Visionen vom Jüngsten Gericht, bei dem es Gottes Gnade ist, die Erlösung von der Urschuld und die Auferstehung gewährt.¹³⁵ In den meisten Fällen erweckt die Nennung Gottes oder seines Umfeldes dagegen den Verdacht, nur als Chiffre für eine Allgewalt eingesetzt zu sein, so daß das religiöse Vokabular "zeichenhaft zu verstehen"¹³⁶ ist.

Nur in Ausnahmefällen wird also die eindeutige Erfüllung der Offenbarung durch Gott gestaltet. Dann fordert beispielsweise ein Apokalypseopfer Gott in seiner Himmelsstadt auf, die Qualen der Schalenengel aus der Johannesoffenbarung zu revidieren: Gott solle sie in seine "Stadt / Von Jaspismauern, Häusern roten Golds, / In heiliges Gezelt aus schmiegsam Zedernholz" zurücknehmen; später wird dann angesichts der Untergangsqualen auf der Welt nach diesem Ort Gottes gefragt: "Wo ragt das Schloß, das du erbauen wirst / Aus Schlafenquadern: Haus der Menschheitnot?" (Becker 1). An anderer Stelle wird der von den Expres-

¹³⁵ Zu den Weltuntergangsvisionen, die sich im Rahmen der christlichen Heilserwartung bewegen, siehe Eykman: Denk- und Stilformen, S. 52f.

¹³⁶ Ebd. S. 46.

sionisten wiederholt geforderte geistige Bund mit dem Bund zwischen Gott und Menschen gleichgesetzt:

Die Schreie des Lebens sind ausgeklungen: / Uns weckte ein neuer, ein dunklerer Schall. [...] Erde hub an, sich aus Angeln zu drehn. [...] Da flammte, befreit, ein anderer Gesang [...] Nun reichen wir Hände zu heiligem Bund [...] Wir glühen nicht minder - doch es ist die Glut, / Die Gottes Liebe im Menschen tut. (Weber 3)

Paul Zech figuriert einen Apokalyptiker als Christusgestalt, die verspricht:

Erlösung breche schier aus meinem Munde [...] Reibt aus den Augen euch die wüst verwachten / Nächte der Qual und wallt in meinem Zug [...] in mir ist immer Mittagshöh und Sternenflug. [...] Und groß aus östlich hergewehten Winden / erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag. / O jüngster Tag, aus himmlischem Gedröhn gewittert, / O Strahl, der feurig durch das Morsche fährt, O Schlag, der jäh des Baales Babelturm zersplittert / Und was verzweifelt gärt, zur Wahrheit klärt [...] (Zech 2)

Nach der Andeutung, daß es der Osten sei, der das Paradies ermögliche, wird im folgenden die dort vermutete neue Welt durch Gottes Existenz in den Menschen definiert: "Und niemand wird dort siedeln, den Vergangenes beschwert; / erwacht zu schöpferischen Glückaufschwüngen, / schießt Gottes Blut, das einmal schon vergeblich rann, / durch aller Menschen Herzen in Kometensprüngen / Und steht - dreifache Sonne - über Kanaan" (Zech 2). Entschieden formuliert auch Werfel die Glaubensgewißheit: "Auf allem Munde kniet das Eine Wort. / Gott selber wirft von seinem Gnadenort / sich uns, gehüllt in Strahlenstaat, ans Leben" (Werfel 4).

In den meisten Fällen ist dagegen nicht eindeutig zu entscheiden, in welchem Maße der Gottesbegriff lediglich für die apokalyptischen Erlösungsvisionen funktionalisiert ist. Sein "Spielraum" in den Untergangsgedichten reicht "von der Chiffre für innermenschlich-soziale Erneuerung bis zum christlichen Gott".¹³⁷ Beispiele für die gesamte Bandbreite lassen sich vor allem in den Gedichten Bechers finden. Immer wieder kontrastiert er Bilder apokalyptischer Zerstörung mit abstrakten, zum Teil absoluten Metaphern für einen märchenhaften neuen Äon, den ein zerstörender Gott nach dem Untergang hervorbringen werde:

An Gott [...] Zermalmer. / Aus Blut-Nacht, Eiter-Nebel flimmernd, Kot-Gewölk, Raketen-Mond schälend / Ozeanische Früh; märchener Würze. [...] Engel-Antlitz glänzt, [...] Hirten beweb. [...] Abgetan der Städte unseligen Baus. / Gewitter Wirrnis. Gift-Odems. Huren-Nests. / Gebrechlichen Körper-Werks. - / Eingemündet denn wir [...] Im magischen Stromland deiner unendlichen Gnade. (Becher 10)

¹³⁷ Ebd. S. 48.

Nach dem grausen entpreßten Donner eines Sonnen-See-Niedergangs
/ Unterm Wind des Todes und Stern-Milch-Wirbeln / Mild im Abend.
[...] Heiterwandelnd im paradiesischen Gebiet der ewigen Quellen. [...] Da dehnten grenzenlos zeitlos weit sich die legendären Gezelte deiner oasischen Siedlung / Und es zymbelten wunder-kühn die heiligen Flächen unserer Wangen. [...] Im Harnisch des Gerechten aber sitzen / Die befreiten Knechte / Unter den Palmen des Throns, / Zwischen ihren groben Fäusten des Erdenrests furchtbare Muschel-Wage, / Die melodische Spule des Gerichts. (Becher 15)

Ließe sich hinter solcher Bildlichkeit noch ein ernsthafter Gottglaube vermuten, so wird diese Voraussetzung in anderen Gedichten Bechers extrem unglaubwürdig. Wenn er beispielsweise in seiner späteren Lyrik Vorstellungen eines göttlichen Äons, der dieser Welt kontrastiv entgegengestellt wird, wiederholt mit ideologischer Propaganda für ein diffuses sozialistisches Gesellschaftssystem verbindet, scheinen die religiösen Vorstellungen einzig der Überhöhung des von ihm propagierten Staatswesens zu dienen:¹³⁸

Verfluchtes Jahrhundert! Chaotisch! [...] Aber / Über dem Kreuz im Genick wogt mild unendlicher Äther. [...] Über der blutigen Untiefe der Schlachten-Gewässer / Sprüht ewig unwandelbar Gottes magischer Stern. [...] Dann dann wirst du mein Bruder sein. / Dann dann wird gekommen sein jener endliche blendende paradiesische Tag unserer menschlichen Erfüllung, / Der Alle mit Allen aussöhnt. [...] Noch ists Zeit! [...] Zum Schritt zum Flug zum Sprung aus kananitischer Nacht!!! [...] Mensch Mensch Mensch stehe auf stehe auf!!! (Becher 19)

Gegen die Annahme eines tatsächlichen Gottglaubens sprechen die Paränesen dieser Gedichte, daß der Mensch sich "Marschbereit" halten solle, um die Weltentwende letztlich selbst herbeizuführen:

Stürzt! ha, stürzt! Azur!! Ha, Bomben, Krallen!! / Barrikaden! Feuer!!
Stürmt jetzt ... Platz-Krawalle. - / Trommeln. Blitz aus Nüstern-Röhren speit. [...] Los! Unendlich Schwellen... / Funken schäumend ebbend Zitadellen. / Täter Mensch! Gelobt! Unsterblichkeit!!! (Becher 18)

Erst nach dieser Eigenleistung winke ein Paradies, in welchem der Mensch wieder in Einklang mit intakter Natur stehe:

Haine der Frömmsten. Bewebt von beinselten Meeren, / Mensch entwandelt Schreiter hellester Sphären. / Tiere umschwingen euch Menschen tönende Gruppen. / Kreatur ja entlöst. / Treu Berg uns be-

¹³⁸ Manfred Müller konstatierte schon 1968, daß die religiöse Erlösungshoffnung Bechers früher Gedichte seit etwa 1916 zunehmend von säkularisierten und politisierten Varianten dieses Motivkomplexes abgelöst wurde. (Siehe Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht, insbes. S. 5, 11, 14.) Becher selbst äußerte 1923, daß er sich "aus der >>Metaphysik<< sozusagen herausentwickelt", also von der Religion entfernt hätte. (Johannes R. Becher: [Brief] An Eva Herrmann [vom 12. März 1923]. - In: Becher: Briefe, S. 113f.; hier S. 114.)

schnuppernd. / Spirale gestreckt der Flüsse zickzack enger Lauf.
Blutacker schmilzt. Paradies strömt auf. (Becher 18)

Nur im metaphorischen Sinne ist es daher Gott, der die Wende bewirkt: "Heilige Schar. Geschlecht aus Gott. Gott wende! [...] Mensch ende! (Becher 18)

Inwiefern tatsächlich noch ein christlicher Glaube hinter dem religiösen Vokabular steht, das als Phänomen der Intertextualität und auch schon mangels Alternativen immer wieder benutzt wird, um im dualistischen Kontrast zum allgegenwärtigen Schlechten eine radikal andere Gegenwelt zu zeichnen, läßt sich im Einzelfall allenfalls im Rahmen von Gesamtwerk und Biographie des Dichters ausmachen. Meistens verblaßt der metaphysische Rahmen im Kontext innerweltlicher Erlösungshoffnungen zum bedeutungsleeren Dekorationselement. Dabei beweist die Verwendung von Bildkomplexen, die Gott als Herrn der Apokalypse ausweisen, zur Propagierung innerweltlicher Erlösungsreiche, welche gerade nicht von Gott, sondern von den Menschen geschaffen werden sollen, die völlige Säkularisierung und Funktionalisierung der biblischen Motive. Schon Christoph Eykman betonte, daß in solchen Mixturen das "religiöse Vorstellungsschema [...] seines ursprünglichen Gehaltes entkleidet" und "zum Symbol der innerweltlichen ethischen Machtvollkommenheit des Neuen Menschen" degeneriert sei.¹³⁹

Die Verwendung eines religiösen Vokabulars in einigen der expressionistischen Apokalypsen darf also nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Texte meistens doch ein Weltende ohne Gott inszenieren. Der Erkenntnis entsprechend, daß kein höheres Wesen existiert, dem die Verantwortung für das Weltgeschick obliegt, wird in der Lyrik grundsätzlich formuliert, daß der Mensch die Rolle Gottes zu übernehmen habe:

Zweitausend Jahre nach seinem Namen: [...] Kein Heiland, der die Augen aufschlüge, / Sohn Gottes, Erlöser des falschen Geschlechts. [...] Sein Reich ist verloren. Sein Name entweiht. / Propheten Zions! Trompeten erschallen. / Sei, Mensch, zur Hilfe der Menschen bereit!¹⁴⁰

Zwiesgespräch / Mein Gott, ich suche dich. Sieh mich vor deiner Schwelle knien. / Und Einlaß betteln. [...] Still, Seele! Kennst du deine eigne Heimat nicht? / Sieh doch: du bist in dir. [...] Windrose deines Schicksals, Sturm, Gewitternacht und sanftes Meer, / Dir selber alles: Fegefeuer, Himmelfahrt und ewige Wiederkehr [...] Und nichts, was jemals war und wird, das nicht schon immer dein.¹⁴¹

Diese Verantwortung und Chance des Menschen gilt insbesondere für das universale Problem des Weltuntergangs. In den apokalyptischen Gedichten kann die

¹³⁹ Eykman: Denk- und Stilformen, S. 62.

¹⁴⁰ Walter Hasenclever: Zu viele Christen sind gestorben. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 221f.

¹⁴¹ Ernst Stadler: Zwiesgespräch. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 202.

Gottesrolle des Menschen entweder indirekt durch eine zeichenhaft zu verstehende Symbiose von Gott und Mensch ausgedrückt werden, oder der autarke Mensch wird direkt und eindeutig als sein eigener Gott vorgestellt.

Die im Expressionismus verbreitete Vorstellung einer Inkarnation Gottes im Menschen¹⁴² zeigt sich in den Untergangsgedichten, die beide, Gott und Mensch, gleichzeitig als Herren der Apokalypse vorführen. Entsprechende Kombinationen lauten dann:

Ein Zeichen tut versöhnter Gott mit Bogen, Blitz und Donnerschlag. /
Den Führer sehn'n sie kündenden Mundes hoch aus eigenen Reihen
steigen [...] (Weber 4)

Täter Mensch! Gelobt! Unsterblichkeit!!! [...] Heilige Schar. Geschlecht
aus Gott. Gott wende! [...] Mensch ende! (Becher 18)

O die Erde Wegrollen! Aufreißen die schlammige Erdkugel, Löcher
eintreiben, Schächte zum Licht! / Auseinanderballen den Erdklumpen,
der feuchte Dunkelheit über die Augen schattet! [...] Sturmloch, Ihr
Brüder, an die starre gefräßige Mord-Erde, / O die Erde zersprengen zu
Milliarden Staubplaneten in Brand, / Die Erde sprengen mit einem Ruck
der göttlichen Hand in alle Höhlungen des schimmernden Himmels, / O
Gottes brennender Finger sein [...] (Rubiner 4)

Meistens jedoch wird sogar diese chiffrhafte Symbiose Mensch-Gott wie bei Nietzsches Übermensch überflüssig, und der Mensch erscheint autark in der Gottesrolle, denn schließlich habe er den Gott erst ersonnen: "Gott, der Menschen eigene Tat -/ Gott!"¹⁴³. Dabei ist insbesondere der Dichter, den Walter Rheiner den expressionistischen Vorstellungen entsprechend als "Ein Untermensch. Ein Übergott. Ein Zwischentier. [...] Und doch allmächtig!"¹⁴⁴ definiert, prädestiniert, den Platz des Höchsten einzunehmen:¹⁴⁵ "Nah Aeroplane knurren. / Ein Sternegewimmel tropft. / Von schaukelnden Tribünen / Gleich Flamm der Dichter loht: Der Völker Psalmenhort / Die rings um ihn wie Herden dehnen"¹⁴⁶. Mächtiger noch als

¹⁴² Die prägnantesten Verarbeitungen dieses Motivs sind folgende Zeilen: "Gottes Hauch wird im Atem der Menschen geboren. [...] Mit dem Schreiten der Menschen tritt / Gottes Anmut und Wandel aus allen Herzen und Toren. [...] Die Welt fängt im Menschen an". (Franz Werfel: Lächeln Atmen Schreiten. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 223f.) "Ich bin Sonne unter den Kreisenden, / ich, der Mensch, / ich fühle mich tief, / nahe dem hohen All-Kreisenden, / ich, sein Gedanke. [...] ich leuchte, / ich, / wie Er, / das All". (Kurt Heynicke: Mensch. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 274f.)

¹⁴³ Kurt Heynicke: Das namenlose Angesicht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 173f.

¹⁴⁴ Walter Rheiner: Der Dichter in der Welt. - In: Pörtner (Hrsg.): Literatur-Revolution, Bd. 1, S. 105f.; hier S. 105.

¹⁴⁵ Vgl. auch S. 140-142 und 161-163 der vorl. Arbeit.

¹⁴⁶ Johannes R. Becher: Ekstasen der Zärtlichkeit. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 893-898; hier S. 897.

Gott, kann er diesen mit apokalyptischen Vernichtungsattacken bedrohen oder sich ihm gnädig erweisen: "Über Gott und Gottes Thron / Donnern meine Wort=Orkane, / Wirbelt meiner Güte Fahne" (Kraft 1). Ebenfalls gottgleich geht der neue Mensch aus dem apokalyptischen Untergang hervor:

O Trägheit der kreisenden Kugel, du kämpftest gegen Gott [...] Aber der Lichtmensch sprüht aus der Todeskruste heraus. In den Fabriken heulen Ventile über die Erde hin. Er hat seine Stimme in tausend Posaunen geschrien.¹⁴⁷

Und also weiß er zu beten: - Nichts über mir ! / Im Anfang war ich. Ich werde im Ende sein, / Bin dich doch Tempel, Gott, Beter zugleich / Und krümme den Rücken so wenig der mummenumschanzten Hoheit / Als Lasten, die fremder Wille mir auflädt. / Ich bin so berechtigt als irgend ein Mensch. / Nichts über mir! (Becker 2)

Dabei ist die Erkenntnis, Gott ersetzen zu müssen, nicht immer Grund zur Freude:

Gott sind die Menschen alle / Und Auge, das erlischt, / Sie schreien, bereit zum Falle, / Einander ins Gericht. (Gumpert 6)

Der Herr hat seine Geschöpfe verlassen. [...] Schwarz dringt es auf, [...] Einsamste Stunde: / Du selbst bist der Herr. [...] Stumm ist der Gott vorübergegangen. / Diese Irrnis wird nie / Ein Hauch wieder wecken. (Buschbeck 1)

Da der Mensch der Moderne zu seinem eigenen Gott avanciert ist, muß er auch die apokalyptischen Aufgaben der Weltvernichtung und der neuen Schöpfung übernehmen. "Wir Menschen sind Träger der Weltwende, ihr Werkzeug, ihr Opfer. / In uns zerbricht die alte Welt. Die neue Welt entsteht in uns"¹⁴⁸, verkündet selbstbewußt die expressionistische Programmatik. Dementsprechend wird der Mensch in den Gedichten als Verursacher des Weltuntergangs gebrandmarkt:

Rauh greift er ein ins wohlbedachte Werk, / Den Händen Gottes entschlagend Krone und Apfel der Macht. (Otten 3)

Ihr seid der Welt Verderber, / Des großen Sterbens seid Ihr schuld: / Des Gottes Ehre ist mißbraucht [...] (Gumpert 5)

O wie haben wir Menschen die Erde entstellt. (Stoecklin 1)

Fort unsre Hände, die den Horizont zerbrachen, / Von gläsernen Himmelscherben aufgeschnitten [...] (C. Goll 7)

Als Verantwortlicher für den Untergang hat er jedoch auch die Pflicht und die Chance, eine neue Welt zu generieren: "Die Klöster sind verdorrt und haben ihren

¹⁴⁷ Ludwig Rubiner: Die Stimme. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1275.

¹⁴⁸ Lothar Schreyer: Der neue Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 140-144; hier S. 140. Ähnliches liest man bei Mierendorff: "Der Mensch, der Backstein des Weltbaues. Er - der Anfang. Durch ihn allein Änderung der Erde." (Mierendorff: Erneuerung der Sprache, S. 372.)

Sinn verloren / Sirenen der Fabriken überschrien Befreiungssang [...] Wir haben
ander Weg zur Welt gefunden, / Uns sind nicht stammelndes Gebet die Stunden, /
Das Reich des Friedens wollen wir *zur Erde* tragen [...] *Wir müssen um das
Sakrament der Erde ringen!*"¹⁴⁹

In ihrem Allmachtswahn stilisiert die messianische Lyrik den Menschen
zum Schöpfergott:

[...] sein Atemzug bestrahlte die treibende Erde. / Aus seinem runden
Auge ging die Sonne heraus und herein. / Er schloß die gebogenen
Lider, der Mond zog auf und unter. Der leise Schwung seiner Hände
warf wie eine blitzende Peitschenschnur den Kreis der Sterne. [...] Der
Mensch lächelte wie feurige gläserne Höhlen durch die Welt, / Der
Himmel schoß im Kometenstreif durch ihn, Mensch, feurig durch-
scheinender! [...] Das Denken floß in brennendem Schaum um ihn [...]
Schimmernder Puls des Himmels, Mensch! [...] Sein Atemzug stößt die
Erde sanft wie eine kleine Glaskugel auf dem schimmernden Spring-
brunnen [...] Der Mensch in Strahlenglorie hebt aus der Nacht seine
Fackelglieder und gießt seine Hände über der Erde aus [...] ¹⁵⁰

Was uns umscheint, ist Himmel nie! der Morgen / Bricht innen aus dem
Menschen auf - [...] Das Herz ist die gewaltige Einheit innen! / Im
Weltall leuchtet als des Menschen Tag. ¹⁵¹

Diesem hypertrophen Menschenbild gemäß, konnte dem göttlichen Menschen
selbstverständlich auch die Verantwortung für den neuen Äon der Apokalypse
zugeschrieben werden. "Immer deutlicher wußte man: der Mensch kann nur ge-
rettet werden durch den Menschen"¹⁵² – er selbst wendet sich „in die erlösende
Dämmerung einer Zukunft, die er selbst sich schafft“¹⁵³ betont Kurt Pinthus im
Vorwort der "Menschheitsdämmerung", und Friedrich Markus Huebner weitet
diese Aufgabe des Menschen mit Beispielen aus: "Der Expressionismus glaubt an
das All-mögliche. [...] Er setzt den Menschen wieder in die Mitte der Schöpfung,
damit er nach seinem Wunsch und Willen die Leere mit Linie, Farbe, Geräusch, mit
Pflanze, Tier, Gott, mit dem Raume, mit der Zeit und mit dem eigenen Ich
bevölkere."¹⁵⁴

¹⁴⁹ Ernst Toller: Unser Weg. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 221.

¹⁵⁰ Ludwig Rubiner: Der Mensch. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 231-
233.

¹⁵¹ Alfred Wolfenstein: Das Herz. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 222f.

¹⁵² Pinthus: ZUVOR, S. 27.

¹⁵³ Ebd. S. 25.

¹⁵⁴ Friedrich Markus Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark
(Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. 5.

Eine ähnliche Selbstsicherheit vermitteln auch einige der apokalyptischen Gedichte:

Aus Unform, Irrform, Wirrform, / Aus Zwitterform und Aberform der Zeit / Schreitet in banger Zuversicht der neue Mensch. [...] Er schreitet: mehr Stirne als Kinn, mehr Gott als Tier. [...] jung war er noch, als Donner verzückter Kanonen / Die alten Jahrtausende pomphaft zu Grabe geläutet. [...] Er nimmt - lächelnd, großmütig und gütig - / Den armen Planeten in warme, umgitternde Hände / Und hebt ihn hinauf in den läuternden / Lichtstrom der Sonne, bettet ihn sanft in die kühlen / Heilenden Rosen der Morgenröte [...] (Becker 2)

Ihr habt gewartet, nun seid Ihr das Wort und der göttliche Mensch [...] Ihr seid Säulen von Blut und sternscheinendem Diamant / Ihr seid das Licht. Ihr seid der Mensch. Euch schwillt neu die Erde aus Eurer Hand. [...] Und Sie bauen das neue irdische Land. [...] und die Nacht zerflog [...] O Lichtmensch aus Nacht. Ihre Brüder sind wach. Und Ihr Mund laut offen ruft zur Erden den ersten göttlichen Gruß. (Rubiner 1)

Arbeiter der Welt [...] Zeuger der Welt ! / Aus uns die Schöpfung -!
Menschenwelt -! (Wolfenstein 6)

Insbesondere die Aktivisten fordern die Menschen wiederholt zur göttlichen Erlösungstat auf:

Dein Herz verpflichtet dich der Menschheit [...] Du kannst die Menschheit retten! / Du Sohn der Menschheit, [...] Von dir allein / Du Sohn der Magd, du Christi Bruder / Hängt ab ob Licht in dieses Meer von Blut und Mördern dringt! (Otten 1)

Die Neue Welt [...] Nationen ewige, so ihr befreit / Euch - Tat! - aus mörderischen Tyrannengriffen!! (Becher 29)

Und wenn W i r V o l k uns höher falten / Und die unendliche Stunde unser Ohr schon trifft [...] Auf fährt uns der Elias-Lift. [...] Daß das unendliche Licht / Nicht mehr durch Komitees, Mandat, Erlässe / Beschmutzt wird. Pendel und Gewicht / Der Zeit sind wir zugleich. Der dreiunddreißig Himmelpässe / H e i l i g e R e p u b l i k ist unser Reich. (Zech 1)

Deshalb lautet das große Credo der expressionistischen Aktivisten: "Wir wollen selbst die neue Welt errichten!" (Leonhard 1). Ein christlicher Gott wird allenfalls noch als soziale Chiffre oder als Symbol für diffuse Utopien angeführt, denn er ist für diese säkularisierten Varianten der Apokalypse überflüssig geworden - und mit ihm jegliche metaphysische Zielsetzung des Untergangs.

6.3.2. Negative Apokalyptik

Dem modernen Menschen, der sich nicht mehr in Gottes Heilsplan aufgehoben fühlen kann, bleibt beim Untergang häufig auch die tröstliche Hoffnung auf ein Danach versagt. Deshalb wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung die Reduktion der Apokalypse oftmals mit den Vorstellungen vom Tod Gottes in Verbindung gebracht: "Im Zeitalter nach dem Tode Gottes ist die Apokalypse kein Vorspiel mehr zur Ewigen Herrlichkeit, sondern ein Endspiel. Sie kann nicht mehr als Durchgangsstadium gesehen werden, sondern ist ganz auf sich selbst zurückgeworfen"¹⁵⁵, lautet eine typische Einschätzung. Überdies wird die so erfaßte negative Apokalypse im allgemeinen der Literatur zugeordnet, die nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs - genauer gesagt: nach Hiroshima - entstand, und im besonderen der Literatur der 80er Jahre.¹⁵⁶ Beide Thesen zur negativen Apokalyptik müssen mit Blick auf den Expressionismus modifiziert werden.

Erstens *kann* die negative Apokalyptik zwar in etlichen Fällen auf einen Transzendenzverlust zurückgeführt werden, der sich "als eine positiv letztlich nicht mehr füllbare Leerstelle"¹⁵⁷ in den Texten niederschlägt; sie *muß* aber nicht an dieses Phänomen gebunden sein. Schließlich kann der Verlust Gottes nicht mehr der einzige Grund sein, die Hoffnung auf Erlösung aufzugeben, wenn als Folge der Säkularisierung längst die Möglichkeit eines innerweltlichen Heilsreichs zur Verfügung steht. Ebenso maßgeblich wie der Transzendenzverlust waren für die massenhafte Verbreitung verzweifelter, pessimistischer Weltendvorstellungen die zahlreichen anderen Krisensymptome der beginnenden Moderne, allen voran die Entfremdung und Orientierungslosigkeit, die aus den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen sowie dem Verlust an kultureller Orientierung resultierten.

Zweitens muß die Entstehungszeit der negativen Apokalyptik um einige Jahrzehnte früher angesetzt werden als bisher üblich: Außergewöhnlich viele Künstler beschneiden die Apokalypsen schon in der Zeit um den Ersten Weltkrieg genau um die Hälfte, auf die es traditionell eigentlich ankam, nämlich um ihr Heilsziel. Indem sie ausschließlich die große Katastrophe inszenieren, ohne eine Hoffnung auf ein Danach anzudeuten, verarbeiten diese Expressionisten ihre Krisenerfahrungen zu negativen Apokalypsen, die in absoluter Verzweiflung oder Resignation münden. Dabei verleiht ihnen die Tatsache, daß sie als erste in breiter Front

¹⁵⁵ Lang: Der Tod und das Bild, S. 244.

¹⁵⁶ Entsprechende Forschungspositionen verzeichnet Kap. 1 der vorl. Arbeit auf S. 5 (Anm 7) und S. 28f. (insbes. Anm. 160).

¹⁵⁷ Silvio Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 155-157; hier S. 157.

ein rund zweitausend Jahre altes Denkschema, das auch die säkularisierte Apokalyptik bisher weitgehend beibehalten hatte,¹⁵⁸ durchbrechen, eine eminente Bedeutung. Die Masse der negativen Apokalypsen in der expressionistischen Lyrik widerlegt ganz eindeutig die Theorien, die dieses neue Genre an die Erfahrung atomaren Vernichtungspotentials koppeln, und beweist dagegen, daß nicht die technische Machbarkeit des Weltuntergangs das Movens der pessimistischen Untergangsvisionen ist, sondern der Verlust verbindlicher Sinnstrukturen, der sich in Deutschland bereits zu Beginn des Jahrhunderts vollzogen hatte.

Deutlicher Pessimismus und Nihilismus prägen vor allem die Untergangsvisionen von Ehrenstein, Heym, van Hoddiss, Lotz und Lichtenstein, außerdem die von Boldt, Kanehl, Roth, Stramm und Wegner. Mehrere negative Apokalypsen verfaßten überdies Klemm, Köppen, Kuhlemann, Loerke, Toller und Zech. Auch Trakls Apokalypsen enden trotz vielfacher Hoffnungsschimmer¹⁵⁹ in der Regel pessimistisch;¹⁶⁰ das "Vorherrschen einer kritisch-skeptischen Tendenz schließt ein gelegentliches Auftauchen messianischer Erneuerungsvorstellungen"¹⁶¹ mithin auch bei den pessimistischen Autoren nicht aus. Insgesamt jedoch sind ihre Untergangsgedichte von der Resignation des negativen Apokalyptikers geprägt, der sich aufgrund untrügerischer Anzeichen am Ende seiner Zeit weiß, die den definitiv einzigen und daher letzten Äon darstellt. Eine solche Einstellung formuliert prägnant Brechts "Der Nachgeborene", wo das lyrische Subjekt in der Rolle eines apokalyptischen Visionärs bekennt: "Ich gestehe es: ich / Habe keine Hoffnung. / Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich / Sehe."¹⁶² Paränesen wären vergeblich angesichts der Hoffnungslosigkeit der negativen Apokalypse; daher erfüllt auch der Apokalyptiker seine Rolle nicht mehr: "sehe, sehe, bleibe stumm" (Toller 2). Die in den negativen Apokalypsen ausgeprägte Vorstellung des Weltendes als unaufhaltsam nahender Vernichtung der gesamten Menschheitsgeschichte ohne jegliche Erlösungshoffnung spiegelt ein tiefgreifendes Gefühl verzweifelter Ohnmacht wider. Als ernstzunehmenden Dokumenten einer Zeitstimmung kommt ihnen daher eine große Bedeutung zu.

¹⁵⁸ Vereinzelt negative Apokalypsen hat es selbstverständlich schon vorher gegeben; vor allem in der romantischen Dichtung lassen sich beeindruckende Texte finden. Vgl. Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 18; Koppenfels: Le coucher du soleil romantique.

¹⁵⁹ Vgl. S. 387 der vorl. Arbeit.

¹⁶⁰ Vgl. Eykman: Denk- und Stilformen, S. 59-62; Silvio Vietta: Der neue Mensch. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 217-219; hier S. 218; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 369.

¹⁶¹ Silvio Vietta: Der neue Mensch. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 217-219; hier S. 218.

¹⁶² Berthold Brecht: Der Nachgeborene. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 249.

Was zeichnet nun diese negativen Untergangsgedichte aus? Das zentrale Medium, mit dem Kunst und Literatur das so unfaßliche Geschehen des absoluten, folgenlosen Endes vermitteln, sind suggestive Destruktionsmotive, ähnlich denen, die schon in der jüdisch-christlichen Apokalyptik im Zentrum des Geschehens standen. Die ausschließliche Konzentration der negativen Apokalypsen auf den Vernichtungsaspekt führt dazu, daß diesen Motiven von kosmischen Zerstörungen, von Naturkatastrophen, dämonischen Gestalten und irreversiblen Vernichtungserscheinungen eine noch wesentlichere Bedeutung zukommt, als dies schon traditionell der Fall war.¹⁶³ In ihrer Fähigkeit, Ahnungen von einem nie dagewesenen, eigentlich unvorstellbaren Schrecken zu suggerieren, liegt ein "Potential, Menschen zutiefst anzusprechen, zu erschüttern und innen wie außen in Bewegung zu bringen".¹⁶⁴ Daher ist die Häufung solcher Motive geeignet, den fundamentalen Charakter der unumgänglichen Vernichtung zu unterstreichen, die letztlich der Bebilderung innerpsychischer Vorgänge dient. Also können die meisten der Untergangsgedichte eine negative Apokalyptik schon dadurch evozieren, daß sie verschiedenste Motive der Zerstörung in dicht gedrängter Ballung verquicken, ohne bei diesem Vernichtungsspektakel einen Ausblick auf einen dahinterliegenden Sinn anzudeuten.

Einige der negativen Apokalypsen sprechen darüber hinaus den Aspekt des hoffnungs- und folgenlosen Untergangs explizit an. Es wird betont, daß die Menschen ihr Jenseits verspielt haben: "Nun da wir [...] unser Jenseits verschmissen, / Und uns verschwuren, / Zu Elend, besessen von Flüchen" (Werfel 5). In ähnlicher Weise wird "die selige Insel der Götter" in den Wolken nur präsentiert, um den Verlust dieser jetzt unerreichbaren Welt für den Menschen umso tragischer zu gestalten, denn "seine toten Hände / Halten umsonst die Schalen / Göttlicher Fülle hin" (Kasack 2). "Auf euch der Fluch verschlossenen Paradieses / Und Flammenschwertes Stoß ins Chaos", kündigt der Apokalyptiker das grauenvolle Ende an und offenbart auch das Resultat des "Gerichtes": "Ewige Finsternis! Stummheit! Des Volkes Würgerhände!" (Otten 2). Neben dem Abfall von Gott werden die Innovationen der modernen Zivilisation für den Verlust des neuen Himmelsreichs verantwortlich gemacht: "In diesem Autopfiff, der Nächte überdauert, / Ging mir die ewige Seligkeit verloren. / - Oh Engelstimmen, oh Gesang der Harfen, / Gebetshauch, Palmenduft, oh Flügelwehn! -", klagt ein Subjekt (Weissmann 2). Jegliche apokalyptische Hoffnung ist den Menschen abhandengekommen: "Wir stehen

¹⁶³ Zur Relevanz der negativen Aspekte der Apokalyptik vgl. Koppenfels: *Le coucher du soleil romantique*, S. 257; Vondung: *Apokalypse in Deutschland*, S. 265-272.

¹⁶⁴ Martin: *Weltuntergang*, S. 78.

still [...] Mit Herzen, die nichts aus sich retten / Als Angst des Endes und das letzte Grauen" (Gathmann 2).

Der Verlust des neuen Äons kann auch dadurch angedeutet werden, daß die ihm normalerweise vorangehenden Degenerationssymptome in alle Ewigkeit verlängert werden. "... Ewigen Untergangs trauernd" stellt sich ein Subjekt dar, als es seine Erwartung einer negativen Apokalypse betont: "Ewig betrauert den Untergang diese ewige Zeit" (Hatvani 2). Die Untergangsqualen sind "Ende ohne End" (Becker 1). Vermeintliche Hoffnungsschimmer erweisen sich dabei rasch als trügerisch. Ein Ausblick auf eine helle Gegenwelt entpuppt sich nach dem apokalyptischen Untergang in das absolute Dunkel der Nacht als Traum: "Eine Wolke nur stand in den Weiten noch lange, / Ehe die Nacht begann in dem ewigen Raum, / Purpurn schwebend im All, wie mit schönem Gesange / Über den klingenden Gründen der Seele ein Traum" (Heym 13).

Symptomatisch für die Formulierung einer negativen Apokalyptik ist überdies der Verlust der christlichen Auferstehungsgewißheit: Die Toten schlafen einfach weiter "im späten Weltentod" (Heym 4):

Aber der Mensch / Ist dunklem Gewölk / Ohnmächtig preisgegeben. / Und fern den Sternen / Ewigen Lebens. (Kasack 2)

Uns wird [...] niemand erlösen nach schwerem Tod, / Gott hat uns verlassen, / uns ist Ewigkeit verdorben [...] (Sonnenschein 1)

Nicht Auferstehung, [...] O Leere, so von Leere ganz erfüllt. Gesang des Nichts [...] (Anonymus 1)

Daß die Relevanz der negativen Apokalyptik des Expressionismus bisher noch kaum erkannt wurde, erstaunt besonders deshalb, weil die die reinen Vernichtungsvisionen die Erlösungsutopien bei weitem überwiegen.¹⁶⁵ Für diese Gedichte gilt, was Silvio Vietta für die einzelnen Bilder der Bedrohung formuliert hat: "Sie zeigen an, daß der literarische Expressionismus im wesentlichen als Ausdruck einer extrem bedrohten Icherfahrung gelesen und diese als Anzeige einer bedrohlichen Zivilisationssituation verstanden werden muß - nicht nur am Vorabend und im Verlauf des Ersten Weltkrieges."¹⁶⁶ Neben dem quantitativen Aspekt fällt auch ihr ungeheures Faszinationsvermögen auf. Die ungewöhnliche Suggestivkraft der in den einphasigen Apokalypsen enorm verdichteten Untergangsmotive sorgt dafür, daß die negative Apokalyptik meistens weit markanter ausgeprägt ist als das

¹⁶⁵ Von den im Rahmen der vorl. Arbeit untersuchten Gedichte (die mit einer Anzahl von mehr als 400 Texten repräsentativ sein dürften) erwiesen sich mehr als die Hälfte als eindeutig negative und nur rund ein Viertel als eindeutig zweiphasige Apokalypsen. Ebenfalls ein Viertel der Untergangsgedichte vergibt ambivalente Signale, so daß ihre Gesamtaussage zwischen Optimismus und Pessimismus schwankt.

¹⁶⁶ Vietta: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale, S. 33.

unscharfe ekstatisch-visionäre Aufbruchspathos der messianischen Expressionisten, was sicher zu der gängigen Wertung beitrug, daß die "entscheidende künstlerische Leistung des Expressionismus [...] in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg"¹⁶⁷ lag.

In der Tat sind die Gedichte, in denen das Schwergewicht eindeutig auf dem einphasigen Apokalypsemodell liegt, überwiegend im Frühexpressionismus entstanden, während die Weltwendetexte, denen die erste Phase der apokalyptischen Katastrophenschilderung auch schon einmal fehlen kann, generell - wie auch die Erlösungsdramen - in der Regel gegen Ende des sogenannten 'expressionistischen Jahrzehnts' zu datieren sind.¹⁶⁸ Dabei lassen sich die negativen Apokalypsen auch wieder in zwei Kategorien unterteilen. Unbestreitbar ist eine Flut von negativen Apokalypsen aus den ersten traumatischen Kriegserfahrungen heraus als Verarbeitungen aktuellen Geschehens entstanden; diese sind einzig als Ausdruck eines Schocks und völliger Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit zu interpretieren, die das grausame technische Massaker der mörderischen Kriegsmaschinerie ausgelöst hatte. Daneben fällt aber eine andere Textgruppe auf, nämlich die schon vor Kriegsbeginn produzierten negativen Apokalypsen; und dazu zählen gerade die meisten der literarisch anspruchsvolleren Varianten. Offenbar bot es sich vor den entsetzlichen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, die die apokalyptischen Visionen dann einzulösen schienen, aus langweiliger Sicherheit heraus an, ein düsteres (Wunsch)bild des irreversiblen Weltuntergangs ohne positive Folgen zu zeichnen, um so plastisch und provozierend wie möglich zu demonstrieren, wie unsagbar schrecklich man die eigene stagnierende Zeit fand. Hier stellt sich die Frage, in wie weit diese negativen Apokalypsen, die wie Heyms Visionen geradezu in ihrer überbordenden Untergangsbildlichkeit schwelgen, zu einer Unterhaltungsliteratur degeneriert sind - trotz der deutlichen Anzeichen für Verzweiflung, die in den meisten Fällen doch in ihnen zu erkennen sind. Daß erst gegen Ende des Krieges verstärkt zweiphasige Apokalypsen produziert wurden, läge dann vielleicht nicht nur an der Tatsache, daß viele der Lyriker, die sich der negativen Apokalyptik zugewandt hatten, schon in den ersten Kriegswochen (oder schon früher, wie Heym,) ums Leben kamen - so zum Beispiel Lichtenstein, Lotz, Stadler, Stramm und, durch Selbstmord, Trakl.¹⁶⁹ Vermutlich machte überdies die tatsächliche Apokalypse-Erfahrung des Massensterbens in den technisierten Materialschlachten vielen der Expressionisten die Tragweite der spielerischen Visionen bewußt, die vor Kriegsbeginn goutiert wurden, und kanalisierte ihre Kräfte angesichts der nun

¹⁶⁷ Best: Einleitung. [- In: Expressionismus und Dadaismus (1974)], S. 19.

¹⁶⁸ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 372f., sowie auch S. 394 der vorl. Arbeit.

¹⁶⁹ Vgl. das Verzeichnis der Gefallenen und Gestorbenen bei Raabe: Autoren und Bücher, S. 602f. (Fälschlicherweise wird Trakl hier als Gefallener verzeichnet!)

wirklich unerträglichen Krisensituation, die schon immer Nährboden für zweiphasige Apokalypsen war, auf eine Erneuerung hin.

Von dem grandiosen Spektakel, das die Apokalypsen ursprünglich inszenieren, um der Trostvision einer strahlenden neuen Welt einen wirkungsvollen Auftritt zu verschaffen, ist in der negativen Apokalyptik der Moderne und Postmoderne einzig die Angst vor der bedrohlichen Auslöschung alles Existierenden übriggeblieben. Dafür, daß diese Verstümmelung des ursprünglichen Modells erstmals im Expressionismus in breiter Strömung auftritt, sind zwei mögliche Gründe denkbar, die beide mit den Auswirkungen der Moderne zusammenhängen. Zum einen lassen die Krisensymptome der einsetzenden Moderne, die in den expressionistischen Gedichten verarbeitet werden, in ihrer Massivität oftmals kein Literaturmodell der Hoffnung mehr zu. Zum anderen aber paßt die Beschneidung der Apokalypse auch zu den formästhetischen Innovationsansprüchen, die diese umfassende Krise den Avantgardebewegungen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts abverlangte. Hier galt es in breiter Front, alte Ganzheitsvorstellungen zugunsten offener Strukturen, des Fragmentarischen und eines "dezentrierte[n] Eigenlebens der Textteile gegenüber einem übergeordnete[n] Sinnzentrum"¹⁷⁰ zu verabschieden. Damit verfolgte die avantgardistische Moderne das Ziel, "das Fragmenthafte der zeitgenössischen empirischen Wirklichkeit und Gesellschaft, die fortschreitende Relativierung von Zeit und Raum, die Gültigkeitsverluste geschlossener Weltbilder zum Ausdruck zu bringen."¹⁷¹ Vor allem die aus einer spielerischen Pose heraus entstandenen Vorkriegsapokalypsen kultivierten die Zerstörung des Alten geradezu - jedoch ohne adäquate Neuerungen präsentieren zu können.

Indem die beginnende literarische Moderne von der Apokalyptik die wichtige zweite Phase des Weltuntergangs abgeschüttelt hat, setzte sie eine Verstümmelung zentralen Kulturguts in Gang, die sich immer weiter verfestigen konnte und aus der bis heute die verzweifelte bis resignierte Orientierungslosigkeit des modernen Menschen in seiner Lebenswelt spricht. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß einige der frühexpressionistischen einphasigen Untergangsvisionen lustvoll als rauschhafte Vernichtungsorgien zelebriert werden oder in vereinzelt Grottesken als kokette Attitüde erscheinen. Zwar lassen sie sich bewerten als "eine Flucht nach vorn, die alle drohende Endlichkeit und metaphysische Sinnlosigkeit in einem theatralischen Vernichtungsschlag kulminieren läßt und diesen auch noch ästhetisch zu goutieren versteht"¹⁷², doch auch hinter diesen genüßlich geschilder-

¹⁷⁰ Anz: Der Sturm ist da, S. 25.

¹⁷¹ Mathy: Avantgarde, S. 82.

¹⁷² Lang: Der Tod und das Bild, S. 244.

ten Horrorszenarien steht - im Gegensatz zu den weniger drastischen Fin-de-Siècle-Versionen - letztlich eine absolute Hoffnungslosigkeit, die auch durch die Ästhetisierung des Grauens nicht kompensiert werden kann.

Alle negativen Apokalypsen des Expressionismus verwenden erstmals das apokalyptische Material nicht mehr als Sinndeutungsangebot, sondern setzen die traditionellen Motive nur noch zur Stimulation des Entsetzens ein. Dadurch, daß sie einzig ein undurchschaubares, schreckliches Verhängnis ankündigen, tragen sie in keiner Weise mehr zur Bewältigung der Lebenssituation bei, sondern verbreiten einen lähmenden Fatalismus.

6.3.3. Der säkularisierte neue Äon

Die notgedrungene Akzeptanz einer metaphysischen Leerstelle hat nicht nur neben anderen Faktoren dafür gesorgt, daß die Apokalyptik des Expressionismus erstmals in größerem Ausmaß negative Apokalypsen hervorbrachte, sondern sie ist gleichermaßen für die Produktion zweiphasiger Apokalypsen verantwortlich, in denen der neue Äon säkularisiert als innerweltliches, wie in der literarischen Utopie vom Menschen bewirktes, jedoch völlig unkonkretes Heilsreich beschworen wurde. Für solche Visionen einer Erlösung in Eigenregie des Menschen hatte schließlich das vorangegangene Jahrhundert drei populäre Vorbilder geliefert. Dies war zum einen die marxistische Apokalypse, die angekündigt hatte, daß nach dem Untergang der bürgerlichen Welt die bisher Unterdrückten ihr Leben in einem irdischen Paradies genießen könnten.¹⁷³ Desgleichen hatte Wagner die Theorie verbreitet, daß Erlösung ohne Gottes Zutun erreicht werden könne, indem er erstens den aus der Revolution hervorgehenden Menschen als gottgleich schilderte und zweitens die durch das 'Kunstwerk der Zukunft' antizipierte Erlösung propagierte.¹⁷⁴ Den Hauptanstoß für die expressionistischen Visionen neuer Welten aus Menschenhand lieferte jedoch wiederum das Gedankengut Nietzsches. Denn mit seinem zivilisationskritischen Nihilismusbegriff hatte der Untergangsphilosoph des 19. Jahrhunderts nicht nur den Boden für die negative Apokalyptik bereitet, sondern auch die Weichen für neue Füllungen des Vakuums gestellt, das den Platz transzendenter Vorstellungen eingenommen hatte.¹⁷⁵ Für die Konzeption der ex-

¹⁷³ Vgl. Kap. 3.4.1. der vorl. Arbeit.

¹⁷⁴ Vgl. Kap. 3.4.2. der vorl. Arbeit.

¹⁷⁵ Mit Recht konstatierte Hillebrand: "Wenn Nihilismus bedeutet, daß der absolute Glaube an ein oberstes Prinzip, an ein abstraktes metaphysisches Wertsystem ins Wanken gerät,

pressionistischen Apokalyptik gab Nietzsche mit seinem Übermensch-Konzept eine Möglichkeit vor, sich den Himmel auf Erden selbst zu bereiten.¹⁷⁶

Unter diesen Einflüssen avancierte speziell die Lyrik des Expressionismus zum "Medium des Metaphysikverlusts und gleichzeitig [...] Ausdruck der ersatzmetaphysischen Erlösungsvisionen".¹⁷⁷ Ein Zeugnis für die besondere Verbundenheit der Lyrik zu diesen Themen legt schon 1913 Paul Zech in einer Klage über den Verlust der Religion als Zentrum aller Kulturkräfte ab. Hier betont er:

Von allen Künsten aber hat keine so sehr die Religion umworben und an ihr gelebt, wie die Lyrik; sie ist in ihrer Lebensbedeutung für die neue Zeit nur hieraus ganz zu begreifen. Was sie in früheren Zeiten von der Religion empfang, das sucht sie in der modernen Zeit, der Zeit ihrer eigentlichen, selbständigen Entwicklung, der Religion wieder zuzuführen, an religiösen Inhalten selbst zu erschaffen. [...] So vereinigt sich in der modernen Lyrik tiefste Religiosität mit dem Wissen um den Verlust der Religion.¹⁷⁸

In besonderer Weise konzentrieren sich die pseudoreligiösen Befreiungsvorstellungen in den apokalyptischen Gedichten, da sich der - ursprünglich transzendente - neue Äon des Apokalypsemodells nach der Säkularisierung perfekt dazu anbietet, mit jeglichem Erlösungswunsch gefüllt zu werden. Den ausgiebigsten Gebrauch von diesem Freiraum machte der aktivistische Flügel der Expressionisten, der aus seiner kriegskritischen Haltung heraus abstrakt-utopische Gesellschaftsmodelle propagierte.

Am häufigsten wird die neue Welt aus Menschenhand als eine ekstatisch begrüßte weltweite Verbrüderung aller Menschen gedacht, denn schließlich entstanden die meisten der zweiphasigen Apokalypsen nach dem großen Umschwung der Expressionisten von anfänglicher Kriegsbegeisterung hin zu den ethisch motivierten Idealen der Brüderlichkeit, Gemeinschaft und Gewaltlosigkeit.¹⁷⁹ Pate hat für dieses Programm vermutlich auch der berühmte Schlußsatz aus dem "Kommunistischen Manifest" gestanden: "Proletarier aller Länder, vereinigt euch!"¹⁸⁰ In diesem Sinne forderte Huebner programmatisch: "Die Figur der neuen Welt, die

dann ist dieser Nihilismus zugleich Ausbruch aus dem Systemzwang und damit Aufbruch zu neuen Ufern." (Hillebrand: Ästhetik des Nihilismus, S. 4f.)

¹⁷⁶ Vgl. Kap. 3.4.3. der vorl. Arbeit.

¹⁷⁷ Thomas Anz und Michael Stark: Probleme der modernen Lyrik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 630-634; hier S. 632. Zu den ersatzmetaphysischen Zielsetzungen der Messianisten siehe auch Silvio Vietta: Gott ist tot - Gespräche mit Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Expressionistische Lyrik, S. 155-157.

¹⁷⁸ Paul Zech: Die Grundbedingungen der modernen Lyrik. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 641-643; hier S. 642.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 185-192.

¹⁸⁰ Marx: Manifest, S. 99.

aus der Asche auftauchen muß, ist nicht eine slavische, nicht eine deutsche, nicht eine lateinische, sondern der gesamte Erdteil fängt jetzt an, aus Blutnebeln das Ich desjenigen Menschen zu gebären, der in den nächsten Jahrtausenden [...] sich entfalten [...] soll"¹⁸¹. Und Rubiner gab als Maxime aus: "Die Forderung der neuen Zeit heißt: *Erdballgesinnung!*"¹⁸². Ähnlich konzentriert sich das Ziel der neuen Welt in der Lyrik in Formeln wie "O Südseeblut getrieben zu unserm Blut" (Rubiner 6) oder "Mensch bei dem Menschen - Und die Welt ist wieder!" (Wolfenstein 1).

Diesen Losungen gemäß wird das neue Paradies in den zweiphasigen Apokalypsen als meist übernationale Gemeinschaft der Weltenfreunde ausgemalt:

O Mensch bei Mensch. [...] Mit Halleluja ohne Zahl. / Gestirn blüht dort jed' Antlitz fahl. [...] Azur strömt aus, drin Sonne wiegt. [...] Jetzt Tag. / Und Friedensau und schön Gelag. / Freund reiht an Freund. / Und Brüder: Tier. / Umarmt, beküßt entschreiten wir. [...] Zur Tat! Zum Glück! (Becher 24)

Völker wandern hoch dem Land vereinet [...] Traum vom Paradiese! [...] Bruder, reich der Wange rosene Wiese. / überstrahlt von Augen See-Zwilling. / Menschen möchten mit den Tieren weiden. / Blumen schwängen bunt in Adern auf. / Flügel sich aus Schulterbergen breiten. / Um die Stirne spielt der Flüsse Lauf. (Becher 5)

Konrad Falke transponiert die Hoffnung auf eine verbündete Welt in das Bild eines Pflanzenkeims, der auf seine Entfaltung wartet: "Ach! Irgendwo träumt sich ein grünendes Reis / Als Baum im verwüsteten Garten. / Einst wächst es zum Himmel aus blutigem Grund! / Einst ruft es die Völker zu friedlichem Bund! / Wir glauben, wir hoffen - wir warten" (Falke 1). Die Weltverbrüderung "zur Befreiung der Erde" kann profan durch die "Leuchtende Prozession des Feierabends" erfolgen, die alle Menschen gemeinsam erleben: "An diesem Abend stieg die Menschheit in heiliger Prozession" (Goll 5). Ganz anders verewigt Iwan Goll das erste gewaltige Technikprojekt als Symbol der Verbrüderung aller Völker, indem er den "Panamakanal" in der ersten Gedichtfassung von 1912 mit dem degenerierten alten Äon kontrastiert:

Und wenn diese Tore sich öffnen werden, / Wenn zwei feindliche Ozeane mit Gejubel sich küssen - / O dann müssen / Alle Völker weinen auf Erden. [...] Alles, was dein ist, Erde, wird sich nun Bruder nennen [...] So ergießt in Freiheit jeder Erdleck seine Schwere, / Wird zu Einem Himmel über der Völkerzahl, [...] Jeder Mann ein Bruder, [...] Ach die Augen aller trinken Brüderschaft / Aus der Weltliebe unendlich

¹⁸¹ Friedrich Markus Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. 10.

¹⁸² [Ludwig Rubiner]: Europäische Gesellschaft. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 323-326; hier S. 325.

tiefer Schale: / Denn hier liegt verschweißt und verschwistert alle
Erdenkraft, / Hier im Kanale. (Goll 4)

Mit dem Endziel der Verbrüderung vor Augen wird das apokalyptische Gericht nicht gefürchtet, sondern ersehnt, damit "Mensch du wieder menschwärts neigst / Dich. Brüder Flammen-Wolke steigt! / Wir erleben die Reinheit des Menschen!" (Becher 20) Die zentrale Frage lautet: "Wann endlich wirst du mein Bruder sein??" - denn "Dann wird gekommen sein jener endliche blendende paradiesische Tag unserer menschlichen Erfüllung, / Der Alle mit Allen aussöhnt. / Da Alle sich in Allen erkennen" (Becher 19).

Die sich gegenseitig stützenden Solidargemeinschaft¹⁸³ aller Menschen in der neuen Welt sollte – und darin unterscheiden sich die apokalyptischen Heilsvisionen von den konkreten Vorstellungen des Zusammenlebens in der literarischen Utopie - auf Gefühlsregungen basieren; schließlich stellten die Expressionisten das Gefühl über die Ratio: "Ihnen entfaltete das *Gefühl* sich maßlos"¹⁸⁴, wie es Kasimir Edschmid in seiner berühmten Rede über den "Expressionismus in der Dichtung" ausdrückte. Deshalb kann die Allverbrüderung synonym durch die Werte Menschenliebe und Freundschaft oder durch die Kraft gefühlsintensiven Wollens ausgedrückt werden. Wenn erst der einzelne diese idealen Werte internalisiert habe, so glaubten die Messianisten, dann könne auch die angestrebte Sozialform der Gemeinschaft realisiert werden. Deshalb prägen Liebe, Freundschaft und Wollen die Vorstellungen von der neuen Welt in den Untergangsgedichten: "Fanfaren schreie dämmern" zur "Erneuerung", kündigt Weber den neuen Äon an und präzisiert ihn: "Es flamme über unsern jungen Triften / Gestirn der Liebe auf und strahle weit! [...] Und größten Willens hochgespannter Bogen / Wölbt sich unendlich hin von Pol zu Pol" (Weber 1). "Eden entspringt unsern Sünden, Menschheit heil und blühend von Gärten umsäumt. Freundschaft friedet die Zwiste, bindet zu Bündeln" (Angel 2). Es sind die liebevollen "Menschenfreunde" (Wegner 1), die nach dem apokalyptischen Krieg die Weltenwende herbeiführen sollen:

Funkspruch in die Welt! / An alle, alle, alle! [...] o, der Geruch der Leichenfelder der Erde, / Der durch das Filter eurer Herzen steigt, ihr Wiederbekehrten, ist süßer als Paradiesduft. [...] O Arme, die den Erdball umspannen! Liebe strahlt aus meinen zehn Fingerspitzen, / Und noch das Haar auf meinem Haupte ist Flamme der Liebe. [...] Mit euch den Atemzug des Friedens zu spüren, den tiefen und ruhigen Puls der

¹⁸³ Zum Gemeinschaftsbegriff im Expressionismus siehe Eykman: Sozialphilosophie; Thomas Anz und Michael Stark: Soziale Entfremdung und Gemeinschaft . - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 247-250.

¹⁸⁴ Kasimir Edschmid: Expressionismus in der Dichtung. Rede gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 42-55; hier S. 46.

Freundschaft - / Ein zersprungenes Gefäß der Liebe, hinzuströmen in alle Äcker der Welt. (Wegner 1)

Offenbarung und Neugeburt, [...] Ihr Sterbenden auf dem Schlachtfeld waret die Offenbarung des neuen Geschlechtes! / Und ob ihr auch mit alten Götterpuppen spieltet [...] Ewiger Funke entsprühete eurem brechenden Aug', und zwischen Phantomen sah ich den neuen, liebenden, liebesstarken Menschen wandeln. (Goll 6)

Deshalb appelliert der Apokalyptiker an das Gefühl: "Weißt du, daß du die Pflicht hast, / Mensch zu sein, Erdbewohner, eine Seele zu haben, eine Herz!" - "Glaube an dein Herz, an deine Gefühle, an deine Güte, an *die* Güte, an Gerechtigkeit!" (Otten 1).

Als übergeordneter Begriff, unter den sich die verbindenden Kräfte der Gemeinschaft wie Brüderlichkeit oder Menschenliebe subsumieren lassen, fungiert das aus dem idealistischen Bildungszusammenhang entnommene Schlagwort vom Geist, das die Expressionisten verschiedensten kulturkritischen und poetologischen Kritikpunkten entgegenstellten.¹⁸⁵ Die aktivistischen Expressionisten, allen voran Becher und Rubiner, orientierten sich dabei offenbar an dem von Gustav Landauer beschworenen Geist der Gemeinschaft und Brüderlichkeit, aus dem der vorbildliche Sozialismus hervorgehe.¹⁸⁶ So inszeniert Rubiner eine Apokalypse, in der die "feindliche" Erde "das Licht Gottes gefressen" und damit apokalyptische Wehen auf sich gezogen hat. Doch diese sollten nur andauern - das offenbart der Text diesem Planeten - "Bis unter deinen dumpfen Menschen gesiegt hat der geistige Bund" (Rubiner 3). Ein anderer Apokalyptiker beschwört die Zeitgenossen: "Ihr seid der Mensch. Euch schwillt neu die Erde aus Eurer Hand. [...] Ihr seid im Erdschein der geistige Bund" (Rubiner 1). Alle Degenerationserscheinungen des alten Äons sollen sich in der neuen Welt voller Geist und Gefühl in ihre Negation auflösen: "Was frostig ist, zerströmt! was starr ist, fällt! [...] Aus neuem Chaos, aus dem hohen Meer, / Zu dem wir schmelzen, grenzenlose Form rausch' her: / Mauern gleich innigen Wellen, Häuser gleich Wellen, / Geistherzen, die zu Freundesstädten schwellen!" (Wolfenstein 4) Mit solchen Motivvarianten propagieren die Expressionisten auch in der Lyrik ihre öffentlich wiederholt beschwore-

¹⁸⁵ Zum zentralen expressionistischen Topos von der Wirkmächtigkeit des Geistes, der einen neuen Weltzustand hervorbringen sollte, vgl. Wallas: >Geist< und >Tat<; Thomas Anz und Michael Stark: Selbstentfremdung und Geistigkeit. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 215-218; Vondung: Deutsche Apokalypse 1914, insbes. S. 167-170; ders.: Apokalypse in Deutschland, S. 189-207.

¹⁸⁶ So definiert Landauer in der Vorbemerkung zu der ersten Auflage seines "Aufruf zum Sozialismus": "Geist ist Gemeingeist, Geist ist Verbindung und Freiheit, Geist ist Menschenbund", "Geist ist Heiterkeit, ist Macht, ist Bewegung, die sich nicht [...] aufhalten läßt." (Gustav Landauer: Aufruf zum Sozialismus. [Textausschnitte aus der Vorbemerkung des Autors zur ersten Auflage]. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 24-28; hier S. 26.)

nen Vorstellungen von der "gesamtkulturellen Rettungsfunktion geistesaristokratischer Eliten".¹⁸⁷

Während die diffusen Vorstellungen von Gemeinschaft eher einem ethisch-ästhetischen Sozialismus zuzuordnen sind, deuten andere Varianten konkreter auf das Vorbild des russischen Sozialismus hin.¹⁸⁸ Insbesondere für Karl Otten und Johannes R. Becher symbolisiert das Weltende "das Ende der kapitalistischen Ordnung und die Verbrüderung im Zeichen der kommunistischen Internationale."¹⁸⁹ Otten schreibt, wie die marxistische Apokalyptik, die Verantwortung für die Degenerationserscheinungen der alten Welt dem Kapitalismus zu und erwartet nach den Schuldzuschreibungen von dessen Ablösung die große Wende:

Ihr erwartet den Tag! Das Licht! Die Vergeltung! Den Tag da heimgezahlt wird: / Auge um Auge Zahn um Zahn! / Strahlend wird er aufgehen, feierlich ewige Sonne über jenem Kirchturm / Und euer Siegeschrei wird übertönen tiefstes Todesröcheln! Ihr habt euer Programm ihr habt eure Propheten euer ist der Sieg! (Otten 1)

O Tag der Wonne, Tag der Freiheit, heiliges Rußland! [...] Da riß ein Orkan geheimster Jubelfanfare / Alle Herzen alle armen Lippen, sträubte Haar und Hände Freude Begeisterung! / Ganz Europa zuckte auf [...] Eine Sekunde durchtoste Freiheit, Gemeinschaft, Ziel, Nähe alle Herzen. / Der Geist hakte in ihr leeres Leben [...] (Otten 4)

Durch Licht und Liebe symbolisiert, erscheint der Kommunismus bei Becher als neues Himmelsreich: "Im Osten wächst das Licht. [...] Bewinkte Finsternis von Morgen-Bläuen. / Ja: Liebe dehnt sich unbeschränkter Macht"; der Bewohner des alten Äons, "Der Feiste Bürger", ist "Geblendet von zu unerhörtem Glanz", denn es "blitzt aus trübesten Gevierten [...] jetzt Früh" mit den Insignien des neuen Reiches, das sind "Die goldene Sichel und der goldene Hammer [...] Ährenkranz". Hier werde ein gewaltloses "göttliches Geschlecht" herrschen in "Freiheit und Gleichheit! Edles Brudertum. / O Symphonie der fernsten Völker-Rassen". Diese Offenbarung kulminiert in der Apotheose "In euerem Staat kommt uns das heilige Reich. / Das heilige Reich. Das Paradies. Die freie Erhabenheit an Gottes einzig Herz. / Vermächtnis Tolstojs [...] Der Dichter grüßt dich -: Sowjet-Republik!" (Becher 11)

Ebenfalls mit konkreten Vorstellungen arbeiten Varianten, die das Motiv des Himmlischen Jerusalems auf die realen Metropolen dieser Erde übertragen und dadurch den neuen Äon als schon von den Menschen auf dieser Erde geschaffenen präsentieren. Dabei wird die Äonenwende mit Vorliebe in der Reichshauptstadt

¹⁸⁷ Ulbricht: "Sind Anfang oder Ende wir an der Zeiten Wende?" S. 63.

¹⁸⁸ Vgl. Jurkat: Apokalypse, S. 151-155.

¹⁸⁹ Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 155.

Berlin angesiedelt, die den Expressionisten als Katalysator für ihre Anliegen galt,¹⁹⁰ "als Metropole, als Weltstadt, ja als 'Welt', als die moderne Welt, als Lebenswelt des modernen Menschen."¹⁹¹ Beispielsweise gestaltet Walter Hasenclever einen "Morgen über Berlin" als Vision von der Himmelsstadt: Nach einer in Endzeitstimmung durchlebten Nacht ("Noch sind Lokale mitternacht-erfüllt, / Geheul von Bürgern, die wir langsam töten"), wird die Frage nach der neuen Stadt gestellt ("Wird sich die ewige Stadt dem Antlitz röten?"), die bald beantwortet wird: "Der süßen Gegenwart entrückter Sinn / Erhebt sich östlich zu der Lichtstadt hin, / Die riesenhaft in singender Gestalt / Am körperlosen Äther dir erschallt. [...] Bald stirbt die Nacht am rosa Firmament [...] Die Wolke flammt - der Morgen über Berlin" (Hasenclever 4). Ähnlich fokussiert Rubiner die Metropole "Berlin":

[...] hinter schmalen grauen Asphaltgassen flog das rote brennende Fenster himmelsoben zu uns her, o unsere Herzen! [...] ein Wind ging kurz herüber, häuserleuchtend. Die Zeit war neu. Fliegende Zeichen zu uns von runden Himmelsbögen. / Milde Zeichen, Himmelslichter neue Häuser zu bauen Sonnentürme, / Sterndächer, Berlin noch feucht, Gottesstadt, schwebend, gläsern hinauf. / Milde Himmelshand, ruhigste Palmglut, herunter zu uns über Schornsteinfassaden. (Rubiner 6)

Ihr tragt die Kraft des himmlischen Lichts, [...] Ihr seid [...] das Haus auf der neuen gewölbten Erde Berlin. (Rubiner 1)

René Schickele dagegen macht sich die Vorstellungen des unsagbar Positiven zur Aufwertung eines Exotismus zunutze, wenn er eine Impression von "der Einfahrt in den Hafen von Bombay" als flimmerndes Bild der Gottesstadt schildert:

Brandung, Buchten, breiter Strand, / In den Himmel aufgehoben [...] Ist das nicht die himmeloffne Stadt, / Wo die Feuerblumen wohnen? / Meer in Sonne schleusende Alleen, / Drin Paläste rosig tauen, / Ist das nicht die goldne Spur, / Und ein zitternd Abbild nur, / Wie sie ihre Hütten bauen, / Die sich auf dem Weg des Lichts ergehen, / Ruhnde Wanderer in Äonen? (Schickele 1).

Ein weiteres Symbol für den neuen Äon aus Menschenhand ist das Kunstwerk, wobei unter diesem Oberbegriff aufgrund der auffälligen Konvergenz der Künste im Expressionismus Produkte der bildenden Kunst ebenso subsumiert sind wie Musikwerke oder Literatur. Als autonomer Kosmos stellt die Kunst positive Gegenwelten zur verfallenden Realität bereit, wie es schon Wagners "Kunstwerk der Zukunft" vorexerziert hatte.¹⁹² Diese Möglichkeit sprechen einige der Gedichte

¹⁹⁰ Vgl. Schutte: Berlin - Hauptstadt der Moderne.

¹⁹¹ Matsche: Großstadt in der Malerei, S. 95.

¹⁹² Vgl. Kap. 3.4.2. der vorl. Arbeit. Die Parallelen zwischen moderner Kunst und der Apokalypse, die sich in der Destruktion der künstlerischen Sprache zeigen, welche gekoppelt ist mit dem Wunsch, ein neues Universum im Künstlerischen zu erschaffen, hat schon in den sechziger Jahren der Religionswissenschaftler Mircea Eliade konturiert.

explizit aus: "Der Erde Wahnwitz brennt durch Winde, die entwehen. [...] Zu eignen Wesenheiten reift die letzte Kunst. / Die Lebensechtheit kann sich nur ekstatisch fassen, / Dort überm Weltbrandwahnwitz dämmert stumme Gunst" (Däubler 1). Deshalb kann der Appell des Apokalyptikers auch lauten: "*Herbei ihr alle*, die der Seele dienen, / Aus tönendem Haupt der Kunst, auf bewegenden Mienen / Im Werk die arme Welt vollkommener baun / Im Schwung des Worts, im Schwarm der Violinen [...] Zu andrem Kampf! zu andrem Kampf hebt Haupt und Hüften!" (Wolfenstein 2) In einer anderen Variation setzt der Apokalyptiker den Degenerationserscheinungen der modernen Zivilisation die Phantasie entgegen: "Löst euer Herz wieder aus und den Rest der Sehnsucht / Zur Überfahrt nach fremden, unwirklichen Ländern!"¹⁹³ Für Werfel vertreten Kunst und - als ihre Repräsentantin - die Musik das "Jenseits": "Stark ist der Tod, doch siehe das Stärkste, / Stärker als Tod ist Musik. [...] Arien selige schweben wir hin [...] Hier leben wir, / Leben in Gnade, sind nichts als Lied".¹⁹⁴

Doch auch wenn die Kunst oder einzelne künstlerische Werke nicht ausdrücklich als Transzendenzersatz propagiert werden, steht diese Vorstellung als Motivation hinter zahlreichen zweiphasigen Apokalypsen der Zeit, die zwar ein neues Paradies erwähnen, dieses jedoch nicht hinsichtlich innerweltlicher Gegebenheiten präzisieren. Verantwortlich dafür ist das Ideal der expressionistischen Ästhetiker, daß die Kunst eine erste Verwirklichung ihrer zukunfts-gestaltenden Ideen zu sein habe, die im Rezipienten den Willen zur endgültigen Realisation auslösen sollte.¹⁹⁵ Auf diese Weise diene das künstlerische Schaffen der meisten Expressionisten letztlich dem Ziel, eine neue Welt für den Menschen hervorzubringen.¹⁹⁶ Sogar die vermeintlich politischen Anliegen der Expressionisten sollten schließlich realisiert werden, indem die Kunst auf die Menschen einwirken und so ihre Gesinnung richtig prägen sollte.¹⁹⁷ Durch diese Anforderungen wurden den künstlerischen Zukunftsvisionen eschatologische Qualitäten unterstellt. So betonte Georg Lukács 1914, daß die Kunst den Ersatz für die zerstörte Metaphysik zu leisten habe: Die Kunst sei "selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr [...]; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen."¹⁹⁸ Ähnlich entwickelte der Bildhauer und Maler Ernst

Auf diese Funktion von Eliades Werk "Aspects du mythe" (Paris 1963) weist Walther K. Lang hin. (Vgl. Lang: Der Tod und das Bild, S. 231.)

¹⁹³ Claire Goll-Studer: Die untergehende Stadt. - In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 2. Jg. (1919/20), S. 141.

¹⁹⁴ Franz Werfel: Das Jenseits. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 1049f.

¹⁹⁵ Vgl. Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 248; Horch: ‚Incipit vita nova‘, insbes. S. 111-113.

¹⁹⁶ Vgl. Raabe: Einleitung: Die Autoren und Bücher, S. 6.

¹⁹⁷ Vgl. Kap. 4.5. der vorl. Arbeit.

¹⁹⁸ Lukács: Theorie des Romans, S. 31.

Wagner, Leiter der Wiener „Gruppe für bildende Kunst“ des „Bundes der geistig Tätigen“, eine Kunsttheorie, welche der abstrakt-visionären Kunst die Funktionen der Zerstörung alles Materiellen sowie einer metaphysischen Erneuerungstätigkeit zuspricht.¹⁹⁹ Besonders plakativ tritt der eschatologische Aspekt des expressionistischen Kunstbegriffs in der von Wilhelm Michel in seinem Aufsatz "Tathafte Form" entfalteten These zum Vorschein, daß die Überführung des Chaotischen in Form zur Erlösung führe. Hier erläutert Michel zunächst die antizipierende Erlösungsfunktion der Kunst und bringt diese mit der Gottesvorstellung in Verbindung: "So deutet Form verdichtet auf Kommendes. Form hütet das Gedächtnis des Gottes in leeren, armen Zeiten. Keimende Wirklichkeit sendet künstlerische Form als ihre Vorläuferin voraus."²⁰⁰ Daraus entwickelt er das Konzept eines eschatologischen Friedenreiches in der Kunst: "Form ist das umkämpfte Ziel. Freilich ist sie eschatologisch wie der namenlose Frieden in der Natur oder in der Gottheit"²⁰¹. Da Kunstwerke ihre Schöpfer überdauern, ist für ihn "Form [...] das einzige, das keinen Tod kennt"²⁰². Von dieser Basis aus kann er schließlich wahre Kunstwerke als "Überwinder der Traurigkeit" definieren, die "uferlos von Horizont und ganz durchleuchtet von jener Freude [sind], die die Welt aus dem Nichts hervortrieb."²⁰³ Damit schreibt er dem Kunstwerk eindeutig die Qualitäten der zweiten Gottes-schöpfung, des neuen Äons der Apokalypse zu.

Welche Macht die Vorstellung von der Kunst als Transzendenzersatz in der expressionistischen Ästhetik gewinnen konnte, zeigt sich auch daran, daß Gottfried Benn sie noch in seiner berühmten Lyriktheorie von 1951 propagiert hat. Im Rückgriff auf Nietzsche bezeichnete er hier das moderne Gedicht als "Artistik" und definierte diese folgendermaßen:

Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.²⁰⁴

Durch die Propagierung der Möglichkeit, daß eine neue Welt durch ihre abstrakte Kunst geschaffen werden könne, die die "Natur um neue, bisher unbekannte Erscheinungsformen und Geheimnisse"²⁰⁵ bereichere, werten die expressio-

¹⁹⁹ Vgl. dazu Wallas: >Geist< und >Tat<, S. 120-124.

²⁰⁰ Michel: Tathafte Form, S. 351.

²⁰¹ Ebd. S. 354f.

²⁰² Ebd. S. 355.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Benn: Probleme der Lyrik, S. 500.

²⁰⁵ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 126.

nistischen Künstler ihre eigene Rolle enorm auf.²⁰⁶ Sie sind jetzt die wahren Erlöser, die "Die neue Welt"²⁰⁷ hervorbringen. Deshalb preist Walter Rheiner die Maler, die den Expressionismus begründeten, als Schöpfer einer neuen Welt:

Diese jungen Maler haben tief begriffen, daß das, was entstanden in euch und so geworden ist, wie es ist, wert ist, daß es zugrunde geht. Und sie stoßen, was stürzt, sie fallen das Fallende! Eure famose Welt zerbricht! [...] Sie liegt in Trümmern. Sie ist zerfallen und tot [...] Aber...: Leben über euch! Werden über euch! Das Wesen lebt. Aus den zerfetzten Formen, aus den befreiten Farben, aus den zuckenden Flächen und Räumen, aus der dröhnenden Mathematik des Chaos ballt sich neu Kosmos, der Geist; aus der Asche rauscht der Phönix, der mit seinem Flügelschlag euer leergewordenes Firmament belebt und beregt. [...] Schließt die Augen und seht hin! **Welt wird!**²⁰⁸

Aus derselben Überzeugung heraus erhebt Hugo Ball Kandinsky zum Gott des neuen Äons: "Kandinsky ist Befreiung, Trost, Erlösung und Beruhigung. Man sollte wallfahren zu seinen Bildern: sie sind ein Ausweg aus den Wirren, den Niederlagen und Verzweiflungen der Zeit. Sie sind Befreiung aus einem zusammenbrechenden Jahrtausend. Kandinsky ist einer der ganz großen Erneuerer, Läuterer des Lebens."²⁰⁹ Die angestrebte Funktion der modernen Kunst, ein neues apokalyptisches Heilsreich zu gewähren, betont schließlich auch Kurt Pinthus am Ende der zehner Jahre, indem er den Künstler gottgleich stilisiert: "Sich verdichtend, löst er die Welt auf, um sie, erlösend, neu zu schaffen."²¹⁰ Indem sich die expressionistischen Künstler über das Konzept der ersatzmetaphysischen Erlösungsfunktion des Kunstwerks selber überhöhten und in der Rolle des Weltenrichters stilisierten, vermochten sie ihre gesellschaftlich und realpolitisch drastisch verminderten Einflußmöglichkeiten²¹¹ für eine Weile zu überspielen.

Jedoch ist der konstruktive Gehalt aller expressionistischen Erlösungsvisionen äußerst gering, da ihre Zielvorstellungen - seien sie im ethischen oder im pseudopolitischen Bereich oder in der Kunst angesiedelt - völlig diffus und unkonturiert bleiben. Sie wirken im Gegenteil sogar lähmend, denn die Fixierung der Aktivisten "auf den apokalyptischen Sprung in den Zustand der Vollkommenheit beeinträchtigt [...] ihre Fähigkeit, politische Gegebenheiten richtig einzuschätzen

²⁰⁶ Vgl. S. 140-142, 145-147, 161-163 der vorl. Arbeit.

²⁰⁷ So lautet der Titel eines programmatischen Textes von Walter Rheiner (Rheiner: Die neue Welt. - In: Ludwig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 47f.

²⁰⁸ Ebd. S. 47f.

²⁰⁹ Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 124-127; hier S. 126.

²¹⁰ Pinthus: Rede für die Zukunft, S. 418.

²¹¹ Zum Machtverlust des Bildungsbürgertums vgl. S. 375, Anm. 29, der vorl. Arbeit.

und entsprechend zu handeln."²¹² Demnach kommt den zweiphasigen ebenso wie den negativen Apokalypsen in erster Linie eine Diagnosefunktion für außerliterarische Krisen zu. Überdies können sie mit ihren Versprechungen die Trostfunktion der traditionellen Apokalypsen erfüllen und so für eine Weile zum Aushalten motivieren. Die vorgeblich angestrebte Weltenwende aus Menschenhand jedoch vermögen auch diese Texte nicht zu bewirken.

6.3.4. Inhaltliche Füllungen des Topos vom Weltuntergang

Da bei dem Gros der expressionistischen Apokalyptiker eine nihilistische Sichtweise vorauszusetzen ist, ergibt es sich zwangsläufig, daß mit dem Inventar autonomer ästhetischer Motive der Apokalypse originär religiöse Glaubensinhalte eher selten transportiert werden.²¹³ In der Tat ist die Spannweite dessen, was in den expressionistischen Untergangsgedichten dem Untergang geweiht wird, nahezu unbegrenzt. Es muß nicht unbedingt der Glaube sein, daß tatsächlich die gesamte Welt im Begriff ist unterzugehen, der Apokalypsen entstehen läßt. Ebenso kann in der Literatur die Bedrohung einer "begrenzte[n], die Totalität der Welt repräsentierende[n] Gemeinschaft"²¹⁴, eines einzelnen Individuums oder auch nur einer Vorstellungswelt im übertragenen Sinne als Weltuntergang erscheinen.²¹⁵

In wenigen Fällen mag tatsächlich der Glaube, daß die gesamte Existenz dieses Planeten ausgelöscht werden könnte, hinter expressionistischen Apokalypsen gestanden haben. Diese formulierten dann faktisch existente, durch naturwissenschaftliche Theorien²¹⁶ oder besondere Kalenderdaten genährte Weltuntergangssängste im wahrsten Sinne des Wortes - man denke nur an die Kometenfurcht²¹⁷, die sich kurz vor der erwarteten Wiederkehr Halleys 1910 ausbreitete.

²¹² Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 257.

²¹³ Daß sich die expressionistischen Apokalypsen von der religiösen Sphäre entfernt haben, konstatierte schon Eykman. (Siehe Eykman: Denk- und Stilformen, S. 44-62.) Besonders deutlich betonte nochmals Huber, daß die apokalyptischen Visionen der Expressionisten "ihren christlich-eschatologischen Sinn zum großen Teil verloren [haben]; sie sind nicht mehr auf die Dimension einer autonomen Transzendenz bezogen, vielmehr repräsentieren sie immanente Symptome und Tendenzen der historischen Wirklichkeit." (Huber: Mythos und Grotteske, S. 217.)

²¹⁴ Grimm, Faulstich, Kuon: Einleitung, S. 9.

²¹⁵ Vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 1.

²¹⁶ Zu diesen Weltendetheorien siehe S. 89f. der vorl. Arbeit.

²¹⁷ Zum Kometenmotiv und zu den tatsächlichen Ängsten der wilhelminischen Bevölkerung vor diesen Himmelskörpern vgl. S. 195f., 464f., 466f. der vorl. Arbeit.

Doch auch wenn nicht der Kosmos in den Blick genommen wurde, bezogen sich zahlreiche Untergangsvisionen auf globale Dimensionen wie die historische Epoche, an deren vermeintlichen Ende sie sich sahen, und kamen damit dem Totalitätsanspruch der traditionellen Apokalyptik noch relativ nahe. Hierzu zählen vor allem negative Apokalypsen, die mit hoffnungslosen globalen Weltendeszenarien dem deutschen Kulturpessimismus, dessen Popularität zur Zeit des Expressionismus sich beispielsweise auch aus den sozial- und kulturphilosophischen Werken Walther Rathenaus und Oswald Spenglers ablesen läßt,²¹⁸ eine der fiktionalen Literatur adäquate Ausdrucksform verliehen. Von umfassender Tragweite sind darüber hinaus die Apokalypsen, die den Metaphysikverlust in der abendländischen Kultur beklagen und ihn dann häufig mit diffusen Sozialutopien zu ersetzen suchen.

Doch die Übergänge von solchen globalen Apokalypsen zu den partiellen Zusammenbrüchen in den eher privaten Untergangsvisionen der Dichter sind fließend. Eine weitgefächerte subjektive Apokalyptik konnte sich entfalten, sobald die Existenz einzelner Gruppen oder auch eine Ordnung, ein Ideensystem oder ein bestimmter Zustand eines Individuums bedroht schienen. Dadurch wuchsen die inhaltlichen Füllungen der untergehenden Welten geradezu ins Uferlose, was Karl Kraus in dem Titel "Mein Weltuntergang" (Kraus 1) umsetzte. Indem sich die Apokalypse hier völlig zur individuellen Existenz Erfahrung, zum persönlichen Schicksal des einzelnen verändert hat, zeigt sich überaus deutlich, daß das literalisierte Welt drama immer auch als "Spiegel eines Seelendramas"²¹⁹ fungiert. Und in vielen Fällen ist es tatsächlich das individuelle Ich, dessen Untergang in den expressionistischen Apokalypsen beschrieben wird. Ein entsprechendes Gefühl des Ich-Verlusts betonte Huebner, als er am Ende des expressionistischen Jahrzehnts das subjektive Untergangsbewußtsein seiner Zeitgenossen beschrieb:

Das Gefühl wurde deutlicher, daß nicht nur eine Kultur, nicht nur eine Weltanschauung in Gefahr waren - denn inmitten der Schrecken des vierjährigen Weltkrieges waren alle diese Werte in ihrer trostlosen Abhängigkeit und Bedingtheit erkannt worden - sondern in Gefahr war vor allem, so fühlte man, das Ich selber, nämlich das enge, zaghafte, an die Natur angeklammerte Intellektuelle des Menschen von gestern.²²⁰

²¹⁸ Zu nennen sind hier Rathenaus Hauptwerke "Zur Kritik der Zeit" (1912), "Zur Mechanik des Geistes oder vom Reich der Seele" (1913) und "Von kommenden Dingen" (1917) sowie Spenglers bereits 1914 skizziertes Buch "Der Untergang des Abendlandes" (1918-22). Vgl. dazu Knoll: Krisenstimmung und Zivilisationsangst; Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 147-149.

²¹⁹ Hauk: "Sanfte Apokalypse", S. 61.

²²⁰ Friedrich Markus Huebner: [Der Expressionismus in Deutschland]. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 3-13; hier S. S. 9.

In all den privaten Weltendevisionen blieb den apokalyptischen Motiven ihre traditionelle Funktion, Krisenlagen anzuzeigen, erhalten; jedoch der Begriff der Krise erfuhr eine schier unbegrenzte Ausweitung und damit Entwertung: Jegliches subjektiv empfundene Ungenügen an der äußeren Realität oder singuläre Wünsche nach radikaler Veränderung der momentanen Situation konnten sich in apokalyptischen Visionen entladen. Aus dem traditionellen Universalismus der Apokalyptik entwickelte sich im Expressionismus ein Überangebot an Welten, die untergehen konnten.

Aus der Gruppe der subjektiven Apokalypsen entsprechen von der Tragweite des Geschehens her noch am glaubhaftesten die Visionen dem Universalismusglauben der Apokalyptik, die aus wirklicher Verzweiflung heraus Krieg als Weltende erleben lassen oder die den Tod eines Individuums literarisch als Weltuntergang umsetzen. So hat der Erste Weltkrieg etliche Weltuntergangsvisionen motiviert. Die infernalischen Eindrücke vom Kriegsgeschehen haben die Psyche der Opfer derart überfordert,²²¹ daß diese das vermeintliche Ende all dessen, das ihnen persönlich zuvor als Leben galt, literarisch nur als das absolute Ende der ganzen Welt ausdrücken konnten. "Die Gewalt des modernen technologischen Kriegs und die Erfahrung einer prinzipiellen Disproportionalität zwischen seinen Zerstörungsmitteln und den legitimierenden Kriegszielen führten zu einem Zerfall der kulturellen Sinnstrukturen, der den einzelnen letztlich mit nichts als nackten individuellen Erlebnissen zurückließ"²²²; und diese individuellen Erlebnisse kamen subjektiven Weltuntergängen gleich. Deshalb flossen Impressionen von der Front massenhaft in hoffnungslose und resignative Apokalypsen ein. "Aus Schützengräben steigt empor [...] Ein Blitz knallt nieder durch die Nacht / Und schmeißt die Welt in Scherben" (Klabund 2), heißt es dann, oder: "Noch blasen die Trompeten / Der Erde Bauch bricht Blut" (Hasenclever 1).

Ebenso schockierend wie das Massensterben an der Front kann im Einzelfall der Tod eines Individuums sein.²²³ Deshalb finden sich Gedichte, die den Tod auch einzelner Personen als - in der Regel negative - Apokalypsen schildern. Beispielsweise wird der Tod einer Frau vom lyrischen Subjekt kommentiert: "Aus dem Ofen kommt satter Weltendeschein" (Gütersloh 1). In den zweiphasigen Apokalypsen wird die Erkenntnis der menschlichen Hinfälligkeit, die sich in dem Gefühl ausgedrückt, daß die Welt untergehe, mit der Aussicht auf ein neues Leben verbunden: "Man hatte mich begraben. Ich hörte sagen, ich sei tot", beschreibt ein

²²¹ Zu den sogenannten 'Kriegsneurosen' der Soldaten vgl. Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 224-226 und Bd. 2, S. 98.

²²² Hüppauf: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit, S. 207.

²²³ Zur Verknüpfung von Tod und Untergangserfahrungen vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 159; Lang: Der Tod und das Bild.

Subjekt seinen Untergang, um sofort die "Auferstehung" für die gesamte "Erde" sowie "die Fluten der Ewigkeit" zu evozieren, die darin kulminieren, daß das erwachende Subjekt von der angesprochenen geliebten Person geküßt wird (Schickele 2). Ein anderer den Untergang schauender Visionär zeigt sich zunächst "In jedem Tier, in jedem Mensch verwest", um in der folgenden Zeile seine Auferstehung zu präsentieren ("Aus jedem Mensch, aus jedem Tier erstanden"), die er überdies kollektiv ausweitert: "Rings Völker brausen in den Himmel grad" (Becher 29). Ein lyrisches Subjekt verknüpft seinen subjektiven Untergang in den Tod ("Die schwarze Schnecke des Todes kroch / Mir über den Weg") mit tröstenden Visionen eines Lichtreiches: "Als ich ganz zernichtet war. / Vor Nacht und Hölle und Pest und Erde / Verging im dunkel tosenden Raume, / Erschienen die Dinge / Trost zu schütten über den Gram. / Das Licht kam, / Silberne Möwen schwebend im Reinen, / Und die Hügel der Sonne" (Ehrenstein 15).

Doch die Anlässe zum Aktivieren der subjektiven Apokalyptik können weitaus geringer sein als Krieg und Todeserfahrung. Noch von echter Verzweiflung scheinen dabei die Untergangsgedichte zu zeugen, die aus Sicht eines überforderten Subjekts die Lebensumstände der Moderne als existenzvernichtend schildern.²²⁴ Die belastenden Umweltfaktoren erscheinen als Synonyme für den Untergang des natürlichen, nicht entfremdeten Lebens. Vor allem die bedrohlichen "Riesenstädte" lassen den Dichter seine "Zeit" als apokalyptische erkennen (Klemm 7); doch häufig werden auch die Industrialisierung, die neuen Transportmittel oder die neuen Medien als Wehen der Endzeit angeprangert, die der sinnerfüllten menschlichen Existenz ein Ende bereiten. Indirekt ist der Problemkomplex der Moderne mit seinen tiefgreifenden Auswirkungen auf die Wahrnehmungsstruktur der menschlichen Psyche auch verantwortlich für jene negativen Apokalypsen, die die psychische Zerstörung einzelner Individuen als Weltuntergang beschreiben: "Der Idiot [...] schwirrte nächtens durch der großen Städte Flucht. Das traf ihn schwer" (Becher 14). Ein Opfer jammert: "Die wüsten Straßen fließen lichterloh / Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh [...] Das Blut erfriert. / Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein" (Lichtenstein 11). Die meisten der Texte, die die Zerstörung des lyrischen Ichs beschreiben, fallen unter die Kategorie der einphasigen Apokalypsen und sind deshalb als Dokumente völliger Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit zu lesen.

Im Kontrast dazu brachte die expressionistische Lyrik zuhauf Apokalypsen hervor, die in ihrer spielerischen Banalität eine epochentypische Modulation des Genres darstellen. Sie stilisieren alltägliche Unannehmlichkeiten, also mehr oder

²²⁴ Vgl. die entsprechenden Motivvariationen, die in Kap. 5.11.1. der vorl. Arbeit zusammengefaßt sind.

weniger wichtige Einschränkungen der Entfaltungsmöglichkeiten eines Individuums, zum gewaltigen Weltende, um eine größtmögliche Aufmerksamkeit für ihre Klagen zu erzielen. Beispielsweise kann es das von den Expressionisten so häufig beklagte Phänomen der Langeweile und Einsamkeit sein, das den Dichter zur "Verzweiflung" über das große Finale bringt, bei dem die Gestirne vom Himmel verschwinden: "Wochen, Wochen sprach ich kein Wort; / Ich leb einsam, verdorrt" (Ehrenstein 20). "Verzweiflung" löst auch die "Menschheit [...] im kanailliengelben Lichte des Untergangs" aus, deren Schicksal eigentlich völlig unwichtig ist, weil sich niemand dafür interessiert: "Horch, das Gelächter / Der Höheren über unsre Langeweile! / Zum Zeitvertreib wollen wir uns erhängen" (Klemm 5). Ähnlich wird die Übersättigung des Bürgertums als Vorbote des Weltuntergangs empfunden, der endlich vollendet werden soll: "Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten, / Hübsch eingetunkt in süße Sonnensauce. / Wär doch ein Wind ... zerriß mit Eisenklauen / Die sanfte Welt" (Lichtenstein 14). Der Dualismus der Äonen erscheint dann in der Dichotomie von Trägheit versus Vitalismus: "Wir haben paradiesisch lau gelebt [...] Auf unsrer ahnungslosen Jugend lag / Der Alten Zeit, der Ordnung glatter Tag", schildert ein Subjekt seine degenerierte Zeit. Doch die "Landschaft", die als Spiegelung dieses Zustands "regungslos / In einen Schein des Friedens [stieg]", ist schon "halb verdunkelt", und der dadurch angekündigte Untergang setzt ein: "Und plötzlich wie ein Schein von Größe funkelt / Von Ungeheuern unser Weg, und Brände und Waffen" des Krieges umgeben die Menschen. "Es schlägt die Erde dröhnendes Zerstören, / Und nirgends ist ein Herzschlag mehr zu hören", bis der neue Äon des gewaltlosen Miteinanders einsetzt (Wolfenstein 1).

Auch die Liebe gibt im Expressionismus zu Weltuntergangsstimmungen Anlaß. Dann erscheint die Sehnsucht als apokalyptisches Inferno, bei dem ein dämonischer "Wind", "der irre Mond", "Gewölk" und "Finsternis" Zerstörung bringen, und "Sehnsucht blutet so wie Natterbiß / und wie in Feuersbrunst ist alles Land von unsrer Liebesnot weit überhellt". Doch am Ende des Gedichtes scheint die Vereinigung mit dem geliebten Menschen erreicht zu sein, denn ein neuer Äon leuchtet auf, indem der überaktive Mond in seine Urform zerschmilzt und das die Liebenden zuvor Trennende aufgehoben wird: "Giebel, Gebirg vergeht. Gott / ist mir gut" (Hermann-Neisse 7). Befremdend grotesk mutet es an, wenn Rubiner die Abfolge von Untergangs- und Lichtmetaphorik einsetzt, um ein inzestuöses Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und seiner Schwester anzudeuten. Dazu schildert er zunächst die Zeit vor der Existenz der Protagonisten mit allen populären 'Wehen der Endzeit', um mit ihrer Geburt, dem Zeichen für die Äonenwende, eine Lichtmetaphorik einsetzen zu lassen, die dann das weitere Gedicht durchzieht. Den

Abschluß und Höhepunkt dieser Weltwendevision bildet schließlich die Schilderung eines Lichtreiches, das einzig die Geschwister erfahren:

Ich nahm meine dunkle Schwester, zarte Knöchel, in die feuchte Ringkämpferbude. / Damals liebte ich sie so. [...] O vielleicht stand das feurige Licht gleich an unserer Haut: uns allen! / O wir wußten alles. [...] Wir sahen uns an, hinter ihren Augen braun und im vierzehnten Jahr / Schwamm Hingabe, wie Blutstropfen rollte ihr Lächeln zum Hals, weil das neue Licht um uns war. [...] Warum sieht niemand das Licht? Um uns ist das Licht. Die Erde stößt leuchtende Brunnen empor, / Glutlöcher im Himmel, brennende Riesenschornsteine von Glas, Lichtsturzstufen herab wie eines Wasserfalls strahlendes Rohr. [...] Wir beide waren sprießende Wälder, wimmelnde Erdteile in Himmel und Licht, um unsere Glieder floß das helle Meer. Wir waren uns fremd. Wir wirbelten tief durch blaue Lichtkugeln im Kreis. O neue Zeit! Zukunft! Preiselbeerrote Feierlichkeit! O Preis! (Rubiner 5)

Zur dekorativen Kulisse sind die apokalyptischen Motive in einigen Gedichten degradiert, die das dualistische Schema des degenerierten, mit Dunkelheit assoziierten Äons und des neuen Lichtreiches auf völlig profane, alltägliche Situationen übertragen. Um wirkungsvolle Spannung zu erzeugen, wird vielfach die Wende vom Tag zur Nacht als Weltenwende präsentiert. Dann schließt ein Gedicht nach apokalyptisch beschriebener "Abenddämmerung" damit, daß "sich das Dunkel hat verloren, / erlöst zur Flamme, lichterloh" (Kölwel 1). Oder es werden der "Weg abendlicher Qual" und "der Nacht Verhängnis" beklagt, denn "Auf dem Rücken der Stadt / Hockt der häßliche Zwerg, / Die kreischende Nacht, / Das Tor voll Qual", und als Kontrast erscheint der Wunsch nach dem neuen Äon: "Blühte doch ein Tal der Ruhe, / Käme Zeit des Morgens, / Der ins Innen dringt / Und Erlösung kennt" (Gumpert 3). Ähnlich wird eine in tödlicher Dunkelheit erstarrende Nacht, fern jeden Lebens, beschworen, um dann die namenlosen Ängste in der Erlösungsvision aufzuheben: "Wie Heiland ersteht der erste Stern" (Fischer 1). Ebenso machen idyllische Naturschilderungen von der Popularität apokalyptischer Motive Gebrauch. Insbesondere der Sonnenuntergang wird gerne zu einem apokalyptischen Inferno gesteigert, um eine intensivere Wirkung zu erzielen, auch wenn das betreffende Gedicht nicht das Thema 'Untergang' behandelt.

[...] Schluchten rote Rosen, / ausgefaltet, scheinen himmelauf. / Flüsse werden gläsern dicht und brennen in der Erde, [...] Schreie wiegen über Gipfel und der See voll roten Mohn / rundet sich zu einem dünnen angestregten Ton. / Schäumende Sonnen / voller Salz geht mein Atem [...] die verschiedenen Gelände der Luft [...] verschmelzen im Blitz der blauenden Brände / Ampel und Dunkelheit, Mond und Licht²²⁵ -

²²⁵ Theodor Tagger: Abendsonne. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2490f.

mit diesen Insignien des Weltendes beschreibt Theodor Tagger eindrucksvoll das Naturphänomen der "Abendsonne".

Solche Beispiele führen drastisch vor Augen, wie inflationär der Gebrauch des Apokalypsenschemas im Expressionismus geworden ist. Das bedeutet jedoch nicht, daß sich die traditionellen Motive und die mit ihnen verknüpften Vorstellungen unwiderruflich verbraucht hätten.²²⁶ Zwar ist es eine Besonderheit der expressionistischen Apokalyptik, daß nahezu jeder Zustand einem Weltuntergang gleichkommen kann, und sei er noch so banal. In den extremen Ausformungen der subjektiven Apokalypsen werden die traditionellen Muster dann tatsächlich trivialisiert und verflacht verwendet, so daß sie nur noch dem Unterhaltungsaspekt dienen. Doch entgegengesetzt den extrem privaten Apokalypsen, die ihr Vernichtungs- oder auch Erneuerungspotential nur in einem minimalen Wirkungsradius entfalten, und deren Ernsthaftigkeit in einigen Fällen deutlich bezweifelt werden muß, steht auf der anderen Seite der Skala die ungeheure Flut der Apokalypsen immensen Ausmaßes, die von einem Maximum an Leidensdruck zeugen oder auch das private Erleben bei weitem überschreiten. Ihnen ist die gewaltige Wirkung erhalten geblieben, mit denen Apokalypsen aufgrund ihrer archetypischen Disposition ihre Adressaten schon immer erschüttern konnten. Erst ihre Popularität machte es überhaupt möglich, das Muster der Apokalypse wirkungsvoll auf trivialere Inhalte zu übertragen.

Innerhalb des breiten Spektrums der Bereiche, die inhaltliche Füllungen für die Apokalypsen des Expressionismus bereithalten, lassen sich die einzelnen Varianten häufig nicht deutlich voneinander trennen. Man kann also oftmals nicht definitiv aus ihnen herauslesen, ob ein Einzelschicksal, eine Gemeinschaft oder etwa ein übergreifendes System bedroht ist. Diese überaus variablen Interpretationsmöglichkeiten hinsichtlich der Welt, die untergehen soll, bieten diese Texte schon grundsätzlich durch ihre Beschränkung auf einen recht fest umrissenen Topos und insbesondere dadurch, daß sie das Unsägliche mit der apokalyptischen Verrätse- lungstechnik verschlüsseln. Dabei ist es bei herausragenden Autoren - das Paradebeispiel ist Trakl - gerade die extreme Verschlüsselung des eigentlich Unsagbaren zu seinem Wesen hin, die gelungene Lyrik schafft. Schließlich hat Kunst "damit zu tun, etwas darzustellen, zur Sprache zu bringen, was <<objektiv>> nicht darstellbar, subjektiv kaum sagbar ist."²²⁷

²²⁶ Die These, daß sich die "ästhetische Faszination durch die Apokalypse in der ernst zu nehmenden Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts" erheblich abgenutzt habe, vertritt dagegen Kaiser in seinem Beitrag zu der von ihm herausgegebenen Sammelpublikation "Poesie der Apokalypse". (Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 17-20; Zitat auf S. 18.)

²²⁷ Ruoss: Ultimo oder das Gerede von der Endzeit, S. 862.

In diesem Sinne arbeiten die meisten der apokalyptischen Texte mit dem traditionellen Motivarsenal, um eine überaus vage Vorstellung einer unwiderrufflichen Zerstörung alles Bestehenden zu vermitteln, und sie liefern keine weiteren Hinweise auf den konkreten Auslöser der Katastrophenvisionen oder das präzise Subjekt des Untergangs. Aus einer soziologisch kaum eindeutig zu klärenden diffusen Krisenstimmung heraus entstanden, drücken sie lediglich ein allgemeines Unbehagen aus. Dabei wird das ästhetische Modell der Apokalypse oftmals als Ausdrucksmedium gewählt, um zunächst rein subjektive Defizienzerfahrungen als allgemeine Krisensymptome auszulegen und ihnen dadurch mehr Gewicht zu verleihen. Diese Apokalypsen sind demnach individualpsychologische Phänomene. Die beeindruckende Quantität solcher Texte legt es jedoch nahe, daß sie überdies als Spiegel der allgemeinen lebensweltlichen Praxis betrachtet werden können, die sie ja auch über paränetische Warnungen zu beeinflussen suchten. Unter dieser Perspektive gerät in den expressionistischen Untergangsgedichten die "existentielle Krise des einzelnen [...] zum Symptom einer Krise des sozialen Systems"²²⁸, und mit ihrem paränetischen Wirkungsanspruch erfüllen diese Texte bei aller politischen Wirkungslosigkeit "eine der wesentlichen kommunikativen Leistungen von Literatur als Teilelement und Wirkungsfaktor gesellschaftlicher Realität."²²⁹ Deshalb können und müssen die apokalyptischen Gedichte des Expressionismus auch in ihren historischen und sozialen Dimensionen analysiert werden.

²²⁸ Anz: *Historizität der Angst*, S. 275.

²²⁹ Werner: *Das Wilhelminische Zeitalter*, S. 223.

7. INTERPRETATIONEN NEGATIVER APOKALYPSEN

7.1. Ausgangspunkt der expressionistischen Untergangsvisionen: Jakob van Hoddis' "Weltende". Ein Fall für die Psychoanalyse?

Weltende¹

- I 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.
- II 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.

Schon 1903 wurde Else Lasker-Schülers Gedicht "Weltende" (Lasker-Schüler 3) veröffentlicht, das seinem Titel nach den Auftakt der expressionistischen Untergangsvisionen bildet. Doch dieser Text war eher noch der Décadence-Stimmung verpflichtet, und er blieb ohne größere Wirkung.² Ganz anders ist es um eines der bekanntesten expressionistischen Gedichte überhaupt bestellt: Jakob van Hoddis' "Weltende", das am 11.1.1911 in der Zeitschrift "Der Demokrat" erschien, scheint einen ungeheuren Aufruhr unter den jungen Literaten verursacht zu haben. Es ist usus geworden, mit dem Gedichttext auch immer die Worte euphorischer Begeisterung zu zitieren, mit denen Johannes R. Becher diesem Gedicht eine furiose Wirkung zugesprochen hat:

¹ Das Gedicht ist hier zitiert nach seinem Abdruck in Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 93, der identisch ist mit dem in der kritischen Gesamtausgabe von Nörtemann. (Vgl. van Hoddis: Dichtungen und Briefe, S. 15. Einzige Abweichung: die zweite Zeile endet hier mit einem Punkt.) Im Rahmen der vorl. Arbeit erscheint der Text unter der Sigle "van Hoddis 3".

² Jedoch kann dieses Gedicht wie so viele der etwas später entstandenen expressionistischen Untergangsvisionen als negative Apokalypse gedeutet werden. Völligen Pessimismus liest beispielsweise Kirschner aus diesem Text heraus. Siehe Kirschner: Metaphorisierung, S. 81-84.

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. [...] Wir fühlten uns wie neue Menschen, wie Menschen am ersten geschichtlichen Schöpfungstag, eine neue Welt sollte mit uns beginnen.³

Nicht nur Titel und Inhalt dieses Gedichtes sind also dem Thema "Weltuntergang" verpflichtet, sondern Bechers Aussage charakterisiert überdies die außerordentliche Wirkung des provozierenden Textes als 'weltwendend': Das begeisterte Publikum fühlte sich seinen Worten nach durch van Hoddis' Gedicht in den Beginn des neuen Äons katapultiert. Demnach drängt sich "Weltende" geradezu als Musterapokalypse des Expressionismus auf, und es darf in einer Untersuchung apokalyptischer Merkmale in expressionistischer Lyrik nicht außer acht gelassen werden, auch wenn es in der Sekundärliteratur schon etliche Male als "Initialzündung"⁴ sowohl für das Weltende-Thema als auch für den expressionistischen Stilwillen diskutiert wurde. Im folgenden soll deshalb das berühmte expressionistische "Weltende" als Exponent moderner Apokalyptik betrachtet werden.

Mit seinem sprunghaften Bilderstakkato und der teils brüskten, teils lakonischen Provokation apokalyptischer Untergangsstimmung gilt dieses Gedicht "als Seismograph seiner Zeit"⁵, da es das Bewußtsein einer zivilisatorischen Krise "auf eine balladeske und plakathafte Formel" gebracht habe.⁶ Diagnostisch-registrierend, ohne jegliche Pathetik vermitteln die ersten drei Verszeilen in feuilletonistischem Stil semantische Mixturen verschiedener negativer Ereignisse von unterschiedlicher Wichtigkeit, die sich insgesamt auf den Untergang der bürgerlichen Welt beziehen. Das komische Bild des Bürgers, der seines Hutes und damit des Zeichens seiner Würde beraubt ist, steht unverbunden neben dem akustischen Bild des unerklärlichen, daher Grauen erregenden, Geschreiartigen "in allen Lüften" (I,1f.)⁷. Dieser akustische Eindruck läßt sich einerseits auf die mahnenden Weherufe der Johannes-Offenbarung (Off. 8,13) beziehen und andererseits als Begleiterscheinung des im nächsten Vers beschriebenen Vorgangs werten. Das folgende Bild besteht nämlich aus einer Meldung, die eigentlich Betroffenheit auslösen sollte: Man erfährt, daß "Dachdecker", welche die Behausungen des bürgerlichen

³ Johannes R. Becher: Über Jakob van Hoddis. - In: Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen, S. 50-55; hier S. 52.

⁴ Eibl: Expressionismus, S. 425. Äußerungen von Zeitgenossen, die dieses Gedicht als Kerngedicht der expressionistischen Lyrik loben, zitiert Hermann: Jakob van Hoddis. Weltende, S. 57.

⁵ Reiter: Jakob van Hoddis, S. 115.

⁶ Lange: Jakob van Hoddis, S. 348.

⁷ Mit römischen Ziffern werden im folgenden (mit Ausnahme von Kap. 8.2. - siehe S. 522, Anm. 35) die Gedichtstrophen bezeichnet, mit arabischen die Zeilen.

Wohlstands be-hüten, abstürzen - doch die Folgen des Sturzes werden durch das Stilmittel der Verdinglichung verfremdet; die Betroffenen "gehn" lediglich "entzwei" wie ein Gebrauchsgegenstand (I,3). Dadurch, daß es wie eine kurze Nachricht vermeldet wird, scheint kein menschliches Schicksal mehr hinter dem apokalyptischen Motiv physischer Vernichtung zu stehen.

Die Einzelbilder der folgenden drei Zeilen stehen nur insofern untereinander in Verbindung, als sie das Aufkommen einer Sturmflut beschreiben, die in apokalyptischer Manier über die bürgerliche Ordnung hinwegfegt. Dieses gemeinsame Thema der vierten bis sechsten Gedichtzeile verbindet beide Strophen – trotz des Reihungsstils, der die Bilder isoliert in einzelne Zeilen stellt - zu einer Einheit, die in den Zeilen fünf und sechs zusätzlich durch Enjambement verstärkt wird. Es fällt sofort auf, daß das biblische Bild der Sintflut, die als Archetyp menschlichen Katastrophenbewußtseins gilt,⁸ hier keine erschütternde und beängstigende Wirkung erzielt - es ist vollkommen trivialisiert. Die steigende Flut wird lediglich über das sekundäre Medium der Zeitung registriert, was dem Leser trotz drohender Katastrophe ein Gefühl der Überlegenheit läßt. Dadurch gelingt van Hoddis ein Hieb gegen die tiefgreifenden Änderungen in der Wahrnehmungsstruktur, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits vollzogen haben: Das neue Tempo der Moderne sorgte unter anderem dafür, daß sich das neue Massenmedium Zeitung nach den Prinzipien der Aktualität und vor allem der Sensation ausrichtete, was wiederum das Leseverhalten veränderte. Die daraus resultierende Publikumseinstellung, von Vietta mit einem Habermas-Zitat als "Strukturwandel der Öffentlichkeit"⁹ beleuchtet, blieb nicht ohne "Auswirkungen auf die Literatur, ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen und auf ihre formale Struktur."¹⁰ Der Schlagzeilenstil von "Weltende" ließe auch ohne den Hinweis, daß "man" die hier vermittelten Informationen nur "liest" (I,4), sofort an die Sensationspresse denken.¹¹ Entsprechend distanziert wird in der nächsten Gedichtzeile ohne jegliche Wertung des Phänomens lediglich die Anwesenheit des Sturms registriert. Doch diese Meldung kippt in die Groteske, denn die Technik der Personifizierung läßt den Meeren - zumal im Plural und verbunden mit dem Epitheton "wild" - das an Kinderwelt erinnernde, verniedlichende Verb "hupfen" zukommen (II,1f.). Dadurch gerät der

⁸ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 160.

⁹ Silvio Vietta: Das neue Massenmedium Zeitung und die veränderte Struktur der Öffentlichkeit. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 117-123.

¹⁰ Ebd. S. 121. Vgl. auch Kaes: Probleme einer literarischen Funktionsgeschichte, bes. S. 245f.

¹¹ Daß die Bildgebung dieses Gedichts wahrscheinlich auch vom frühen Film beeinflusst wurde, betont Hermann: Jakob van Hoddis. Weltende, S. 60f.

Ort des biblischen Chaos, aus dem in den Apokalypsen schreckliche Dämonen entsteigen, "zum Kabaretteffekt"¹².

Anschließend steht das Bild der Bagatelle, die "die meisten Menschen" belästigt, des Schnupfens (II,3), gleichwertig und kommentarlos vor dem Bild der Schlußzeile, das die Katastrophe eines tragischen Zugunglücks als rein physikalische Tatsache aus sicherer und überlegener Entfernung konstatiert (II,4). Als heutiger Leser des Gedichts fühlt man sich an die groteske Situation der Golfkriegs-Berichterstattung erinnert, die - von Fernsehen und Rundfunk entsprechend aufgemacht und neben den unvermeidlichen Werbeblöcken plaziert - der schrecklichen Katastrophe einen Hollywood-Effekt beigab. Hatte man genug von diesem Weltuntergang, so brachte ein Knopfdruck Erlösung. Erstaunlich früh registrierte Jakob van Hoddis die Problematik der modernen Massenmedien, die durch ihr anhaltendes Bombardement mit Katastrophenmeldungen das Bewußtsein der Menschen gegenüber tatsächlichen Notständen einschläfern.

"Weltende" wurde immer wieder den Kategorien der Ironie, der Parodie, des Zynismus und der Groteske zugeordnet. In einzigartiger Weise setzte es sich von den bis dahin üblichen Apokalypsen ab. Seine enorme Wirkung erzielte es zum einen aufgrund seines respektlosen Angriffs auf das wohlbehütete, selbstgefällige Bürgertum, zum anderen wegen seiner ungewöhnlichen Montagetechnik. Das Revolutionäre dieses Gedichts ist damit auf der semantischen Ebene zu suchen; formal besteht es völlig konventionell aus zwei einfach gereimten Strophen, die sich metrisch aus je vier fünfhebigen Jamben konstituieren.

Problematisch ist die Einschätzung der Ernsthaftigkeit dieses Gedichts. Unzweifelhaft stellt es als Produkt der soziologischen und kulturellen Voraussetzungen der Vorkriegsära zunächst eine ironisch distanzierte Satire der bürgerlichen Ordnungswelt dar. Außerdem spielt es auf die Katastrophenmeldungen an, die 1910 im "Berliner Tageblatt" und in der "Berliner Illustrierten Zeitung" erschienen waren, darunter Berichte über Zugunglücke und Sturmschadensmeldungen.¹³ Der Einfluß der Presse auf die Künstler der Zeit ist nicht zu unterschätzen; nicht von ungefähr entstand nahezu zeitgleich Max Beckmanns Bild "Untergang von Messina" (1910), nachdem die Presse mit detaillierten Fotos und Berichten den Tod der 150.000 Einwohner der italienischen Stadt beim großen Erdbeben von 1908 in die deutschen Wohnstuben gebracht hatte.¹⁴ Außerdem parodieren diese Verse die Massenpsychose, zu der sich die allgemeine Katastrophenangst kurz vor

¹² Silvio Vietta: Dissoziierte Wahrnehmung in der Großstadt und der frühexpressionistische Reihungsstil. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 30-40; hier S. 31.

¹³ Vgl. hierzu Nörtemann: Reflexionen, S. 248-250.

¹⁴ Siehe Kuschel: Vor uns die Sintflut, S. 235f.

dem befürchteten Zusammenprall der Erde mit dem Halleyschen Kometen gesteigert hatte.¹⁵ Dennoch greift eine Interpretation zu kurz, die lediglich davon ausgeht, daß dieses Gedicht "als Solitär" ausschließlich in der Funktion stehe, Katastrophenängste lächerlich zu machen, da der Untergang des Bürgertums schon stattgefunden habe oder sich jedenfalls nicht in apokalyptischer Form vollziehen werde.¹⁶ Eher werden Ironie und Sarkasmus "von der erschrockenen Hellsichtigkeit der Apokalyptik gesteuert".¹⁷ Schließlich sind Satire, Parodie und Kalauer bis heute in der Beschreibung einer apokalyptisch gestimmten Welt "die Kehrseite tief wurzelnder Untergangsängste der nachindustriellen Welt".¹⁸

Ihre Prognostik entfalten alle Apokalypsen aus existentiellen - oder zumindest so empfundenen - Krisenlagen heraus. Zur Entstehungszeit dieser Untergangsvision lag zum einen ein kollektives Bewußtsein für eine große Krise in der Luft, die jeder Zeit eskalieren konnte.¹⁹ Schon diese Tatsache spricht dafür, die in diesem Text angedeuteten Ängste ernstzunehmen. Andererseits ist es auch nicht völlig auszuschließen, daß sich in diesem Gedicht zu einem gewissen Teil die verzweifelte subjektive Lage des Dichters andeutet, aus dessen Biographie spätestens seit 1912 Anzeichen zunehmender Schizophrenie bekannt sind.²⁰ Treffender als die These der reinen Parodie scheint mir deshalb die Argumentation von Paulsen zu sein, der klarstellt: "Man kann die Spießer 'verulken' und doch ein Bild berufen, das hinter deren Ängste zurückgreift, wie man auch ihre Ängste benutzen kann, um seine eigenen zu überspielen."²¹

Einen ernsten Hintergrund vorausgesetzt, stellt sich die Frage, welche Spielart der Apokalypse mit diesem Text inszeniert wird, eine rein negative oder eine elliptische Apokalypse, die eine in diesem Text nicht mehr vorgestellte neue Welt implizit voraussetzt. Mir scheint es trotz der euphorischen Reaktion der Zeitgenossen, die Bechers Erinnerung suggeriert, nicht vertretbar, dieses Gedicht wie

¹⁵ So wird angenommen, daß "Weltende" "als Zeitgedicht auf philiströse Kometenfurcht entstanden" sei und erst in seiner Rezeption weitere Bedeutung erlangt habe. (Hornbogen: 'Horch, es klingt [...]', S. 22.) Zur Kometenfurcht siehe auch S. 195f., 464f., 466f. der vorl. Arbeit.

¹⁶ In diesem Sinne wird das Gedicht interpretiert von Eibl: Expressionismus; Läufer: Entdecke dir die Häßlichkeit, S. 76-78. Als lediglich witzige Parodie wird es beispielsweise auch bewertet von Hermann: Jakob van Hoddiss. Weltende, insbes. S. 60f., 65, 68; Becker: Urbanität und Moderne, S. 209.

¹⁷ Arendt: Apokalyptik in neuerer deutscher Lyrik, S. 140-152. Eine ähnliche Einschätzung gibt Reiter: Jakob van Hoddiss, S. 118, ab.

¹⁸ Frühwald: SYMPOSIUM Apokalypse, S. 223.

¹⁹ Siehe hierzu S. 371-376 der vorl. Arbeit

²⁰ Vgl. z.B. Hornbogen: Jakob van Hoddiss, S. 94ff.; Nörtemann: Reflexionen, S. 270; Riha: "Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut", S. 121; Pompen: Jakob van Hoddiss, S. 10.

²¹ Paulsen: Deutsche Literatur des Expressionismus, S. 79.

die zweiphasigen Apokalypsen als "Botschaft der Befreiung" zu interpretieren.²² Dagegen sprechen triftige Gründe. Zunächst präzisiert Becher selbst, daß es weniger der Inhalt, sondern mehr die revolutionäre ästhetische Form des Gedichts gewesen sei, welche die jungen Dichter begeistert habe,²³ also spricht die von ihm beschriebene Euphorie - sollte sie denn tatsächlich das angedeutete Ausmaß angenommen haben - keineswegs für eine positive Textaussage. Überdies beruht die Rezeption der Zeitgenossen auf rein subjektiven Interpretationen des Ursprungstextes. Hauptsächlich aber spricht das Fehlen einer expliziten Hoffnungsperspektive in dem Gedicht gegen eine solche Bewertung. Deshalb denke ich, daß sich bei dieser grotesken Apokalypse hinter den parodistischen Elementen eine elementare, auf totale Vernichtung ausgerichtete negative Apokalypse erkennen läßt; diese Interpretation erhärtet auch die Analyse der Gedichtstruktur.

Die für van Hoddis' "Weltende" typische Simultanstruktur, die unterschiedlichste Bildelemente gleichwertig und gleichzeitig parallelschaltet, hat sofort Schule gemacht; sie ist immer wieder - auch zum Evozieren apokalyptischer Visionen - genutzt worden. Stilbildend wirkten sowohl die in diesem Gedicht aus heterogensten semantischen Bereichen zusammengesetzten Einzelbilder (die entzweigehenden Dachdecker, die hupfenden Meere) als auch ihre alogische Verknüpfung²⁴. Die Bilder stehen jeweils isoliert in einer eigenen Verszeile, so daß sich weder ein kohärenter Gedankenablauf ergibt noch ein räumlich-situativer Zusammenhang. Solch eine asyndetische, parataktische Reihung wird als expressionistischer "Zeichen-", "Reihen-" oder "Reihungsstil" oder auch als "Simultanstil" bezeichnet.²⁵ Indem in "Weltende" beliebige Gegenstandsbereiche völlig wertfrei - und damit wertlos - simultan geschaltet werden, erscheint die vermeintlich objektive Vermittlung der Apokalypse in der Form einer Medieninformation als eine neue kritische Wertung einer Welt, die ihr Ordnungssystem verloren hat. Die

²² Diese Deutung gibt Körtner, und er übernimmt sie seiner Wortwahl nach - er spricht vom "Ausgang aus der unerträglich gewordenen Welt stumpfer Bürgerlichkeit" - aus Bechers Kommentar zu dem Gedicht. (Körtner: Weltangst und Weltende, S. 292f. Ähnlich argumentiert Jurkat: Apokalypse, S. 101-103.) Aus derselben Quelle speist sich die Bewertung dieses Gedichts sowie ähnlicher Texte als "antibürgerliche Wunschprojektionen" von Fries (Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 95).

²³ Er schrieb in demselben Text, in dem er die Wirkung dieses Gedichts hervorhob: "Ein neues Weltgefühl schien uns ergriffen zu haben, das Gefühl von der Gleichzeitigkeit des Geschehens. Einige gelehrte Literaturbehandler haben dafür auch alsbald eine Etikettierung erfunden, und zwar Simultanismus. [...] Dieses Erlebnis der Gleichzeitigkeit waren wir nun bemüht, in unseren Gedichten zu gestalten". (Johannes R. Becher: Über Jakob van Hoddis. - In: Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen, S. 50-55; hier S. 54.)

²⁴ Eine Ausnahme bilden die Verse 4-6.

²⁵ Zu den Parallelen dieser Simultanstruktur zu Techniken der biblischen Apokalypsen vgl. S. 137f. der vorl. Arbeit.

"Simultaneität des Disparaten in der raschen Folge wechselnder Bilder"²⁶ löst jegliche Bildkontinuität auf und steht in ihrer skurrilen verfremdenden Funktion als formaler Ausdruck für die Orientierungslosigkeit des Subjekts in einer Welt vermeintlich zusammenhangloser - und darum unüberschaubarer und bedrohlicher - Einzelemente. Demnach darf der fragmentarische Charakter des Gedichts nicht etwa als Kompositionsschwäche abgetan werden,²⁷ vielmehr ist die bewußt offengehaltene Bildstruktur als Darstellungsmittel eines komplexen Wahrnehmungsproblems anzusehen, als "Abbild der verlorenen Sinnstruktur der Welt"²⁸, das eine bedrohliche Wirkung erzielt.²⁹

Die in "Weltende" vorgeführten Methoden der Subjektivierung des Bildmaterials, des Zusammenfügens bereichsfremder Bilderschichten und der Auflösung der inhärenten Kausalität fanden sich zwar punktuell schon im Symbolismus und Impressionismus, doch erst die expressionistischen Lyriker bauten sie zu einem konsequenten Stilprinzip aus, bei dem die Aussagetechnik schließlich über den Inhalt dominiert. Grundsätzlich entsprechen diese expressionistischen Stilistika denen traditioneller apokalyptischer Bildersprache.³⁰ In van Hoddiss' Gedicht zeigt es sich besonders gut, daß nicht nur die Vorstellungswelt der Apokalyptik geeignet war, das Empfinden der jungen Expressionisten ins Bild zu setzen, sondern daß gerade auch ihre formale Vermittlungstechnik dem Stilwillen dieser Epoche entsprach. Die Verrätselungstechnik der Apokalypsen, die das für die nahe Zukunft Vorausgesagte immer faszinierend unheimlich wirken ließ, sowie ihre Tendenz zu assoziativen Bilderfolgen, scheint intuitiv immer noch mit dem Thema "Weltende" verbunden zu werden.

Apokalypsen werden - über den Trosteffekt, den das versprochene neue Himmelreich ausübt, hinaus - als Selbstheilungsversuch bewertet: Indem man das denkbar Schlimmste in Worte faßt, soll ein Teil seines Schreckens gebannt werden.³¹ In ähnlicher Weise wird den irrealen Bildern der Expressionisten vielfach die Funktion einer "phantastischen Wirklichkeitsbewältigung"³² zugesprochen. Sprechen also die Stilmittel des Gedichts doch für eine Hoffnungsbotschaft? Ich denke nicht, denn man kann sie ebensogut umgekehrt als Ausdruck von Hilflosigkeit be-

²⁶ Silvio Vietta: Dissoziierte Wahrnehmung in der Großstadt und der frühexpressionistische Reihungsstil. - In: Vietta, Kemper: Expressionismus, S. 30-40; hier S. 33.

²⁷ Diese Abwertung nahm beispielsweise Mautz vor. (Vgl. Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 226.)

²⁸ Reiter: Jakob van Hoddiss, S. 140f.

²⁹ Vgl. Zeltner: Modernität, S. 120.

³⁰ Vgl. Kapitel 4.3. der vorl. Arbeit.

³¹ Diese Auffassung vertreten Körtner: Weltangst und Weltende, S. 144-152; Drewermann: Wahrheit, S. 481, 508f.; Martin: Weltuntergang, S. 57-59.

³² Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 73.

werten. Auch wenn die zunehmende Abstraktion der modernen Bildlichkeit, die schließlich die absolute Metapher zum Zeichen sachlicher Identität, zur Chiffre, werden läßt, bei einem außergewöhnlichen Lyriker als vollendete Poesie zu werten ist,³³ so spiegelt sie doch ständig ein zerbrochenes Bewußtsein von Welt und Ich.³⁴ Schon Hugo Friedrich hat gezeigt, daß das expressionistische Stilgesetz der Dissonanz aus "der geschichtlichen Lage des modernen Geistes" resultiert: "Durch übermäßige Bedrohung wird sein Drang in die Freiheit übermäßig."³⁵ Die in "Weltende" zerstörten Formkonventionen deuten darauf hin, daß die Welt zumindest für das lyrische Subjekt, vielleicht auch für den Dichter, zerbrochen ist. Und unabhängig davon, ob man die Ästhetisierung des Dargestellten als Selbstheilungsversuch akzeptiert oder nicht, gibt es in diesem Gedicht keinerlei Anzeichen für die Hoffnung auf eine neue Welt. Auch wenn die komisch-grotesken Züge³⁶ des Gedichts auf den ersten Blick darüber hinwegtäuschen: van Hoddis hat mit diesem Text eine moderne negative Apokalypse geschaffen.

Sollte es zutreffen, daß ein hohes Maß von Abstraktion, wie sie in der Formanalyse für Jakob van Hoddis' "Weltende" konstatiert wurde, die "ästhetische Lichtseite eines zutiefst gestörten Bewußtseins"³⁷ ist, dann liegt es nahe, insbesondere bei Autoren wie zum Beispiel Jakob van Hoddis oder Georg Trakl, aus deren Biographie krankhafte Veränderungen der Psyche bekannt sind, nach einem Zusammenhang zwischen psychoanalytischen Erkenntnissen und literarischen Phänomenen zu fragen,³⁸ um psychologische Verstehenshilfen für die apokalyptischen Motive in ihrem Werk zu suchen. Dabei geht es um die Frage, was denn Ursache für dieses gestörte Bewußtsein ist: eine kranke Psyche oder eine krisenhafte

³³ Vgl. Preisendanz: Auflösung und Verdinglichung.

³⁴ Zu der Problematik des expressionistischen Stilprinzips als formale Simulation einer Bewußtseinslage voll Unsicherheit, Orientierungslosigkeit, Geborgenheitsverlust, Hilflosigkeit und Erfahrungen der Ichdissoziation vgl. Anz: Entfremdung und Angst, insbes. S. 16f.

³⁵ Friedrich: Struktur der modernen Lyrik, S. 212. Deshalb gilt auch die künstlerische Abstraktion als Versuch, den zerbrochenen Verbindlichkeiten der modernen Welt wieder eine Einheit zu geben. Vgl. S. 365 der vorl. Arbeit.

³⁶ Dabei muß bedacht werden, daß das Groteske hinter seiner Fassade des Komischen stets auf tragische Spannungen und Deformation verweist. Vgl. S. 133f. der vorl. Arbeit.

³⁷ Hillebrand: Expressionismus als Anspruch, S. 261.

³⁸ Vgl. Nörtemann: Reflexionen über Leben und Werk, S. 262; Timms: Weltuntergangsphantasien, S. 50; Läufer: Entdecke dir die Häßlichkeit, S. 358-378. Zur Diskussion über die Anwendbarkeit von tiefenpsychologischen Modellen für Literaturanalysen siehe Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 163-169. Insbesondere bei Untersuchungen von apokalyptischen Texten setzen inzwischen sowohl theologische Exegeten als auch Literaturwissenschaftler Ergebnisse psychologischer Theoriebildung selbstverständlich voraus. So beispielsweise Martin: Weltuntergang; Drewermann: Wahrheit; Körtner: Weltangst und Weltende, insbes. S. 74-81, 138-154; Metzner: Persönlichkeitszerstörung; Timms: Weltuntergangsphantasien.

Außenwelt? Deshalb soll im folgenden zunächst grundsätzlich nach dem Erkenntnisgewinn gefragt werden, den die Anwendung psychologischer Modelle auf apokalyptische Texte liefern kann, um vor diesem Hintergrund eine erneute Einschätzung von van Hoddiss' "Weltende" vorzunehmen.

Apokalyptische Vorstellungen sind ein besonders interessanter Ausfluß menschlicher Psyche. Schon die religionsgeschichtliche Forschung interessierte sich für die psychische Konstitution der Apokalypseproduzenten.³⁹ Heute ist es längst erwiesen, daß frappierende Parallelen existieren zwischen pathologischen Erscheinungen, die die Tiefenpsychologie theoretisch fundiert hat, und den Weltuntergangsvorstellungen in apokalyptischer Literatur: Symptomatik und Symbolik erweisen sich häufig als geradezu deckungsgleich.⁴⁰ Es ist allgemein anerkannt, daß sich schwere körperliche und seelische Störungen des Ichs häufig in Bildern vom Weltuntergang widerspiegeln, die die Kranken produzieren.⁴¹ Aufgrund dieser auffälligen Übereinstimmungen zwischen Weltuntergangs-Halluzinationen in Psychosen und Details der literarischen Apokalyptik spricht man in Tiefenpsychologie und Psychiatrie sogar von der "apokalyptischen Phase" eines Psychoseverlaufs.⁴² Dabei geht die Psychoanalyse in erster Linie davon aus, daß Störungen der Psyche für die Produktion apokalyptischer Vorstellungen verantwortlich sind. Es ist jedoch fraglich, ob innerpsychische Krisen auch für das Gros der expressionistischen Apokalypsen verantwortlich gemacht werden können.

Das klassische tiefenanalytische Erklärungsmodell für Weltuntergangsvorstellungen entwickelte Sigmund Freud. Sein Kommentar zu der Selbstanalyse des geisteskranken Daniel Paul Schreber,⁴³ welche ausführlich und eloquent von apokalyptischen Visionen berichtet - die laut Freud "auch in anderen Krankheitsgeschichten nicht selten" vorkommen -⁴⁴, setzte das tiefenpsychologische Interesse an Psychosen und ihren apokalyptischen Phasen in Gang. Schrebers "Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken"⁴⁵ erregten bei ihrer Veröffentlichung 1903 trotz

³⁹ Siehe Metzner: Beitrag der Psychoanalyse, S. 424f.; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 74.

⁴⁰ Vgl. Metzner: Beitrag der Psychoanalyse; Henseler: Untergangsphantasien; Lifton: The Image of "The End of the World"; Drewermann: Wahrheit, S. 473-485.

⁴¹ Vgl. Metzner: Beitrag der Psychoanalyse, insbes. S. 425f., 432.

⁴² Siehe Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 172; ders.: Beitrag der Psychoanalyse, S. 425f.; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 76.

⁴³ Freud: Psychoanalytische Bemerkungen. Zu Freuds Schreber-Arbeit siehe Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 173, 195-205; ders.: Beitrag der Psychoanalyse; Timms: Weltuntergangsphantasien, S. 42-49; Martin: Weltuntergang, S. 52-55; Drewermann: Wahrheit, S. 478; Lifton: The Image of "The End of the World"; Funt: From Memoir to Case History; Hauk: "Sanfte Apokalypse", S. 67-96.

⁴⁴ Freud: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 192.

⁴⁵ Schreber: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken.

Zensur großes Aufsehen,⁴⁶ was von dem außerordentlichen Interesse zeugt, das man zu Beginn des Jahrhunderts den Weltuntergangsvorstellungen und auch der jungen Wissenschaft der Psychoanalyse⁴⁷ entgegenbrachte.⁴⁸ Die expressionistischen Dichter verarbeiteten in ihren Untergangsvisionen, die den Akzent auf psychische Belastungen der degenerierten Menschen legten, also durchaus populäre Motive.⁴⁹

Freud sah in seinem 1911 veröffentlichten Kommentar Schrebers Konflikt in dessen Unfähigkeit begründet, mit seiner - eigentlich auf den Vater bezogenen - homosexuellen Neigung zu leben. Diese soll sich ins Paranoide gesteigert haben, als Schreber bei Abwehr seiner homosexuellen Phantasien einen Verfolgungswahn entwickelte,⁵⁰ bei dem für den Kranken zugleich faszinierende und auch grauenvolle Weltuntergangsvorstellungen auftraten.⁵¹ Schreber erwartete in Folge „göttlicher Offenbarungen“⁵², wie er selbst es nannte, eine unmittelbar bevorstehende⁵³ Katastrophe, in der nicht nur die Menschheit, sondern der gesamte Kosmos vernichtet würde,⁵⁴ und zwar, wie er glaubte, wegen heftiger Konflikte zwischen ihm und seinem Arzt und auch wegen seiner unlösbaren Verbindung zu Gott.⁵⁵ In der Beziehung zu dem Arzt erkannte Freud passiv homosexuelle Wunschphantasien,⁵⁶ und die Beziehung des Kranken zu Gott sei charakterisiert durch eine Verschmel-

⁴⁶ Vgl. Freud: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 144, sowie die editorische Vorbemerkung ebd. S. 135.

⁴⁷ Das Interesse seiner Zeitgenossen an der Psychologie ist Gottfried Benn aus der Retrospektive nicht nur eine ausdrückliche Erwähnung wert, sondern er führt sogar die "einzige geistige Leistung" des Expressionismus, das Ringen um ein neues Menschenbild, auf psychoanalytische Überlegungen zurück. (Siehe Benn: Einleitung, S. 16f; Zitat auf S. 16.) Daß die Popularität der Tiefenpsychologie vor dem Ersten Weltkrieg geradezu einen Schock auslöste, weil sie die Autonomie des Bewußtseins demontierte, betont Rey: Poesie der Antipoesie, S. 41-51.

⁴⁸ H.-G. Held hat gezeigt, daß die Expressionisten „nicht nur lebhaftes Interesse an der Entwicklung dieser neuen Wissenschaft bekunden, sondern darin auch weitreichende Affinitäten zu ihrer eigenen [...] Ausdruckskunst [...] entdecken“, wobei „kosmologische Spekulationen“ sowie „Auflösungsängste und –sehnsüchte“ populäre Motive waren. (Held: Zukunft einer Illusion, S. 31.)

⁴⁹ Vgl. Allen: German Expressionist Poetry, S. 63f.

⁵⁰ Vgl. Freud: Psychoanalytische Bemerkungen, insbes. S. 183.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 191f.

⁵² Schreber: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, S. 8.

⁵³ Mehrfach spricht Schreber seine Naherwartung aus: siehe ebd. S. 55, 63, 66.

⁵⁴ Detailliert gibt er die Symptome des bevorstehenden Weltuntergangs an, etwa Zerstörung des Sonnensystems, Erlöschen der Sterne, allgemeine Vereisung, Erdbeben, Agieren von Skorpionen und von sprechenden Wesen in seinem Kopf, Auftreten eines Zauberers. (Siehe ebd. S. 52-55, 63f.)

⁵⁵ Deutlich etwa bei Schreber: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, S. 52, 126, 199f. Vgl. dazu Freud: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 192.

⁵⁶ Vgl. ebd., insbes. S. 164-174, 192.

zung von Seligkeit und Wollust.⁵⁷ Beide Komponenten des Wahns seien jedoch eigentlich auf den Vater Schrebers gerichtet und drückten somit einen Vaterkomplex aus.⁵⁸ Die Vorstellungen des Kranken gipfelten in dem Größenwahn, daß er - allerdings erst nach einer Geschlechtsumwandlung -⁵⁹ berufen sei, die Welt zu erlösen.⁶⁰ Diese apokalyptischen Erleben erklärte Freud wie alle psychischen Vorgänge nach dem Modell der Libidoökonomie, nach dem die Realität der Außenwelt nur existiert, solange ihre Objekte vom Ich ausreichend mit Libidobeträgen besetzt sind:⁶¹ Sobald die Verdrängung der homosexuellen Triebe mißlinge, setze eine psychotische Wiederkehr des Verdrängten ein, was sich in Form einer Bedrohung der Persönlichkeit von außen äußere, denn psychotisches Denken projiziere stets intrapsychische Vorgänge nach außen.⁶² Dieser Verfolgungswahn setzt nun einen erneuten Verdrängungsmechanismus in Gang, der sich aber nicht mehr nur auf den Verfolger bezieht, sondern auf alles zum Ich Gehörende. Hierbei entzieht das Ich in regressivem Rückzug auf sich selbst der Außenwelt die Libidobesetzungen, so daß die für den Kranken beziehungslos gewordene Außenwelt in einer Weltuntergangskatastrophe verschwindet. Die stärkste "Gestaltung des Wahnes" sei diejenige, "die das Ich festhielt und die Welt opferte".⁶³ Nach Freuds Theorie spiegelt die Apokalypse also eine psychische Krise des Kranken: "Der Weltuntergang ist die Projektion dieser innerlichen Katastrophe".⁶⁴ In der Weiterentwicklung dieses Psychosemodells bedachte Freud auch den Aufbau einer neuen Wahnwelt als zweite Phase nach der Regression,⁶⁵ was - wie Körtner zeigte - dem dualistischen Schema der Apokalyptik entspricht: "In der Tat ist die Parallelität solcher psychotischen Phänomene zum apokalyptischen Dualismus der zwei Äonen verblüffend."⁶⁶

Von den späteren Ansätzen der Psychoseforschung kann insbesondere das phänomenologische Krisenmodell, das Caspar Kulenkampff zur Beschreibung von schizophrenen Psychosen erstellt hat, dazu beitragen, literarische Phänomene zu erhellen, die wie die apokalyptischen Bilder der Expressionisten eine derart auffäl-

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 149-161, 175f.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 175-182, 180.

⁵⁹ Vgl. ebd., insbes. S. 159-161.

⁶⁰ Siehe Schreber: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, S. 56, 81f. Vgl. dazu Freud: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 145-149, 159f.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 183-200.

⁶² Vgl. ebd., insbes. S. 183, 186, 189-191, 195f.

⁶³ Ebd. S. 191.

⁶⁴ Ebd. S. 192f.

⁶⁵ Schon angedeutet ebd. S. 193f.

⁶⁶ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 76.

lige Nähe zu pathologischen Fällen aufweisen.⁶⁷ Kulenkampff geht von allgemeinen anthropologischen Strukturen aus, deren Abwandlung er als Bedingung für das Entstehen von psychotischen Erscheinungen versteht. Im Widerstreit mit der Wirklichkeit gerate der Mensch wiederholt zwangsweise in Entscheidungssituationen, die Kulenkampff als Krisen versteht. Diese ließen dem Betroffenen im Normalfall ein Steuerungsvermögen und könnten somit als Wandlungsmöglichkeit angegangen werden.⁶⁸ Dagegen bleibe in sogenannten 'abnormen' Krisen bei Menschen mit einer Disposition dafür die Freiheit zur Entscheidung nicht mehr gewahrt, was zu Psychosen führe.⁶⁹ In diesem Zustand entfielen die üblicherweise vorhandenen Möglichkeiten, unrealisierbare Entscheidungen zu korrigieren. Deshalb erfolge zwangsweise der Versuch, das Unmögliche zu realisieren - ein existentielles Dilemma, an dem die Strukturen der Welt zerbrächen.⁷⁰ An diesem Punkt entstehen laut Kulenkampff Wahnvorstellungen, es "taucht *angesichts des Zwanges zum unmöglichen Wirklichen notwendig der Wahn als das mögliche Unwirkliche* auf."⁷¹ Hier beginne ein Weg in "eine sackgassenartige Weltstruktur", die sich immer "weiter vereng[en]" und bis zur Katatonie führen könnte.⁷²

Sucht man Antworten auf die Frage, welchen Nutzen solche Theorien für das Erschließen der expressionistischen Apokalypsen bieten können, dann fällt als erstes auf, daß es grundsätzlich problematisch ist, komplette Modelle tiefenpsychologischer Theorien auf literarische Texte zu übertragen, weil brauchbare Ergebnisse nur über eine starke Simplifizierung dieser Theorien erreicht werden können.⁷³ Ein derartiger Transfer kommt für die expressionistischen Gedichte auch

⁶⁷ Kulenkampff: Zum Problem der abnormen Krise. Vgl. dazu: Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 224f.; Martin: Weltuntergang, S. 50f; Körtner: Weltangst und Weltende, S. 78f., 140-144.

⁶⁸ Vgl. Kulenkampff: Zum Problem der abnormen Krise, S. 258f., 278f.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 259, 281-287.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 282f.

⁷¹ Ebd. S. 283 (Kursivdruck ebd.).

⁷² Ebd. S. 285.

⁷³ Die Schwachstellen eines solchen Vorhabens zeigen sich zum Beispiel bei Joachim Metzner, der eine Vielzahl modelltheoretischer Ansatzpunkte psychoanalytischer Psychoseforschung vorstellt und ihre Übertragbarkeit auf Literatur prüft, und zwar in Form einer Betrachtung verschiedener Ebenen apokalyptischer Textstrukturen. Dabei zeigt es sich, daß man nicht von einzelnen Modellen ausgehend einen Text in seiner Ganzheit stimmig erfassen kann. Aufgrund dieser Überschneidungen der verschiedenen tiefenpsychologischen Interpretationsebenen hält es Metzner für legitim, Versatzstücke der diversen Theorien miteinander zu kombinieren. (Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 229). Ein deutliches Beispiel für diese meiner Meinung nach problematische Mischung unterschiedlichster Theorieteile bietet seine Interpretation von Schnabels "Insel Felsenburg" (ebd. S. 218f.). Als ganz hervorragende Arbeit zur Anwendung psychoanalytischer Theorien auf die Interpretation biblischer und literarische Texte sollte an dieser Stelle noch die Dissertation Hartmut Raguses (Psychoanalyse und biblische Interpretation) genannt werden, die von der Prämisse ausgeht, daß eine psychoanalytische

aufgrund der Gattungsmerkmale nicht in Frage. Wenn man aber die außerordentlichen Übereinstimmungen bedenkt, die zwischen den Symptomen der Psychose und den Symbolen der expressionistischen Apokalypsen bestehen, bietet es sich dennoch an, eine über das Verständnis psychologischer Theorien gewonnene grundsätzliche Einsicht in psychische Mechanismen gewinnbringend zur Interpretation der Gedichte heranzuziehen, die "als Ausdruck einer psychischen Konfliktstruktur des Schreibenden"⁷⁴ verstanden werden können. Dabei sollte man von dem gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen psychoanalytischen Deutungen apokalyptischer Vorstellungen ausgehen, der darin besteht, daß sie den Produzenten dieser Vorstellungen als eine Persönlichkeit zeichnen, die ihre innere Einheit verloren hat und sich einer tödlichen Bedrohung von außen ohnmächtig ausgeliefert glaubt.⁷⁵ Die Komponente der äußeren Bedrohung macht deutlich, daß diese Essenz unter der Prämisse gesehen werden muß, daß hinter psychischen Strukturen, die von den psychologischen Modellen abgebildet werden, psychologische *und* soziologische Begründungen stehen, was erst recht für die Gedichte gilt. Schließlich spielen Weltuntergangsphantasien nicht nur in der Schizophrenie - die ja auch nicht ohne Blick auf die Außenwelt des Kranken betrachtet werden kann - eine große Rolle, sondern sie stellen "in allen Zeiten und Zonen eine Möglichkeit der menschlichen Psyche dar [...], auf eine lebensfeindlich empfundene Umwelt zu reagieren".⁷⁶ Es ist daher anzunehmen, daß die apokalyptischen Gedichte aus einem Wechselspiel zwischen Disposition und aktuell Erlebtem heraus entstanden sind.

Eine Verbindung der unterschiedlichen Zugeweisen leistet die Symbolforschung, die das Verhältnis von literarischer Symbolik zu ihrem soziokulturellen Umfeld untersucht.⁷⁷ Grundlegend ist hier die Einsicht, "daß sich in der Struktur einer symbolischen Form die Struktur der Erfahrungswelt der Psyche abbildet".⁷⁸ Auch der Gehalt dieser Symbole ist "aus dem Erfahrungsbereich des konkreten Bewußtseins zu deuten."⁷⁹ Unter dieser Prämisse sind die ästhetischen Charakteristika apokalyptischer Texte "nicht nur Ergebnis einer bestimmten litera-

Interpretation literarischer Texte dem Prozeß von Übertragung und Gegenübertragung des psychoanalytischen Prozesses gerecht werden muß.

⁷⁴ Gallas: Psychoanalytische Positionen, S. 603.

⁷⁵ So resümiert Körtner: "Die divergierenden psychologischen Theorien zu diesem Thema stimmen darin überein, dass psychotische Erlebnisse des Weltendes als eine extreme Abwehrreaktion des Ich gegen eine als tödlich erlebte Bedrohung zu verstehen sind." (Körtner: Weltzeit, Weltangst und Weltende, S. 48.) Vgl. auch Körtner: Weltangst und Weltende, S. 144; Drewermann: Wahrheit, S. 480.

⁷⁶ Drewermann: Wahrheit, S. 478.

⁷⁷ Einen Überblick über die Entwicklung des Symbol-Begriffs im 20. Jahrhundert gibt Gebhardt: Symbolformen.

⁷⁸ Gebhardt: Symbolformen, S. 48.

⁷⁹ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 73.

rischen Tradition, sondern werden - in deren Rahmen oder originär - durch äquivalente Erfahrungsauslegungen hervorgebracht"⁸⁰; die apokalyptischen Motive gelten als "Symbolisierungsangebote zur Realitätswahrnehmung".⁸¹ Demnach geht es im Fall der Gedichte vom Weltuntergang darum, die Erfahrungen zu entschlüsseln, die dafür gesorgt haben, daß apokalyptische Motive so gehäuft in der frühen expressionistischen Lyrik auftauchten.

Selbst wenn man davon ausgehen muß, daß sich beim Psychotiker die außerpsychische, wahnhafte Realität durch Projektion innerpsychischer Vorgänge konstituiert, liefert doch die Beschaffenheit der empirischen Realität häufig erst den Anstoß für psychotisches Verhalten. Akzeptiert man zum Beispiel im Fall Schrebers verdrängte Homosexualität als Auslöser der Psychose, so ist es letztlich die repressive wilhelminische Sexualmoral, die diesen Trieb überhaupt erst zu einem notwendig zu verdrängenden macht.⁸² Freud selbst hat den negativen Einfluß gesellschaftlicher Normen und Regeln als Auslöser von Fehlentwicklungen, die zu Neurosen führen, stets mitgedacht und dafür den Begriff vom "Unbehagen in der Kultur" geprägt.⁸³ Ähnlich muß es bei Kulenkampffs Weg in die Krise immer einen äußeren Zwang geben, der die Disposition des Kranken, seine "Achillesferse"⁸⁴, erst zum Reagieren bringt. Was für die Psychotiker gilt, gilt erst recht für die durchweg *nicht* geisteskranken kulturkritischen Lyriker des Expressionismus. Wenn in einer Epoche katastrophale Weltuntergangsvisionen so geballt auftauchen, darf man generell nicht auf einen gesellschaftsunabhängigen psychischen Defekt der Autoren schließen und weder den Dichter zum Pathologen noch sein Werk zum Symptomenbündel degradieren.⁸⁵ Stattdessen sollte man dieses durchaus besorgniserregende Phänomen von Bildern, die so stark an Psychosen erinnern, als warnenden Indikator einer bedrohlich wirkenden Zeitlage erkennen, der sich die Produzenten jener Visionen offensichtlich ausgeliefert fühlten. Apokalyptisches Denken hat zwar immer mit Krisensituationen zu tun, die im Einzelfall auch nur auf eine Psyche beschränkt sein können, davon zeugt schon die Vielzahl

⁸⁰ Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 264.

⁸¹ Martin: Weltuntergang, S. 75.

⁸² Vgl. Timms: Weltuntergangsphantasien, S. 45-49. Daneben muß auch der Einfluß der sexuellen Metaphorik beachtet werden, die Schrebers Vater, der berühmte Arzt und Sozialreformer Daniel Gottlieb Schreber, benutzt hat, und dies vermutlich nicht nur in seinen uns überlieferten extrem autoritären Arbeiten zur Kindererziehung. Vgl. Funt: From Memoir to Case History, S. 112.

⁸³ Vgl. Freud: Unbehagen in der Kultur.

⁸⁴ Vgl. Kulenkampff Zum Problem der abnormen Krise, S. 285 u. 286.

⁸⁵ Das Phänomen, daß ein Mensch offenbar in der Lage ist, die wahnhafte Produktion von Untergangsvisionen zu antizipieren, ohne selbst geisteskrank zu sein oder sich jemals mit Psychologie beschäftigt zu haben, zeigt Freud bei seiner Analyse von W. Jensens "Gradiva" (Freud: Der Wahn und die Träume.)

der Welten, die in der modernen Apokalyptik untergehen können.⁸⁶ Dennoch ist es nicht nur pathologisch zu bewerten, sondern ein "weiter gefaßter Wahn-Begriff, wie ihn die daseinsanalytische Psychologie gebraucht, läßt erkennen, daß die katastrophenhaften Vorstellungen der Apokalyptik durchaus ein richtiges Bewußtsein von einer gewissermaßen falschen Situation sein können."⁸⁷

In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll zu sein, die apokalyptischen Symbole in den expressionistischen Gedichten als Bilderangebot der menschlichen Seele zu akzeptieren, das in Reaktion auf eine überaus beängstigende Wirklichkeit erzeugt wird.⁸⁸ Dabei denke ich nicht an Archetypen im strengen Sinne der Tiefenpsychologie C. G. Jungs,⁸⁹ die das individuelle Unbewußte - in Falle der Gedichte das von Autor und Leser - außer Betracht läßt, und auch nicht an eine theologische Vereinnahmung dieser Psychologie, wie sie beispielsweise Drewermann vornimmt, wenn er die Archetypen als von Gott in die menschliche Seele gegebene Bilder versteht.⁹⁰ Sondern, profan interpretiert, verstehe ich die Symbole der säkularisierten Apokalypsen als anthropologische Konstanten, die lediglich das Eingebundensein des Menschen in Natur und Kosmos sowie die allgemeinemenschlichen Prinzipien von Gut und Böse reflektieren, die aber überdies - im Sinne der kollektiven Symbole, die auch von den Freudianern akzeptiert werden -⁹¹ zu einem gewissen Grad kulturell determiniert sein können. Wichtiger als ihr Inhalt ist dabei der Gebrauch dieser Bilder:⁹² Da sie in der Regel in Krisensituationen produziert werden, würden bei ihrer psychoanalytischen Interpretation "Schemata von Konfliktbewältigung in bestimmten konkreten Situationen" herausgearbeitet, "die

⁸⁶ Vgl. S. 117f. sowie Kap. 6.3.4. der vorl. Arbeit.

⁸⁷ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 78. Körtner übernimmt diese Einschätzung aus der psychiatrischen Forschung; er bezieht sich speziell auf einen Aufsatz von A. Storch u. C. Kulenkampff: Zum Verständnis des Weltuntergangs bei den Schizophrenen. - In: Der Nervenarzt 21 (1950), S. 102-108.

⁸⁸ Vgl. dazu auch Kap. 2.5. der vorl. Arbeit.

⁸⁹ In seiner Arbeit "Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk" von 1922 sucht Jung die Quellen des symbolischen Kunstwerks im kollektiven Unbewußten seelischer Archetypen. (Siehe Jung: Über die Beziehung.) Mit dieser Methode interpretiert er auch die Offenbarung des Johannes. (Siehe Jung: Antwort auf Hiob, Kap. XIII-XVII.) Zur Archetypentheorie von C. G. Jung siehe Samuels: Jung und seine Nachfolger, insbes. S. 58-109.

⁹⁰ Dieses Vorgehen, mit Hilfe der Psychoanalyse "auf ewige und göttliche Schichten in der menschlichen Seele zu stoßen", kritisiert Raguse fundiert als Mißbrauch der Psychoanalyse zur Verteidigung von Drewermanns Theologie. (Raguse: Psychoanalyse und biblische Interpretation, Zitat auf S. 18. Zu Drewermanns archetypischen Verstehen siehe ebd. S. 18-23, 75-78.)

⁹¹ Zu diesen "Präkonzepten" und "Urphantasien" siehe Raguse: Psychoanalyse und biblische Interpretation, S. 21f. u. 77 nebst Anm. 71. Zu den Parallelen zwischen Psychoanalyse und Archetypentheorie siehe auch Samuels: Jung und seine Nachfolger, S. 89-93.

⁹² Vgl. Raguse: Psychoanalyse und biblische Interpretation, S. 133.

von Lesern in ähnlichen oder auch in anderen Situationen rezipiert werden können."⁹³

Versteht man die apokalyptischen Motive in diesem Sinne als Reaktivierungen von kollektiven Symbolen, die menschliche Urängste und Hoffnungen ausdrücken, dann ist auch unmittelbar einsichtig, daß sich sowohl Geistesranke, die sich in schweren inneren Krisen befinden, als auch psychisch nicht gestörte Menschen, die großem äußerem Druck ausgesetzt sind, der gleichen Ausdrucksmöglichkeit bedienen. Die Übergänge in den Ursachen für die Apokalypseproduktion werden kaum scharf zu trennen sein. Es brächte auch wenig Gewinn, dezidiert abzugrenzen, wo eine extreme äußere Belastung einer gesunden Psyche aufhört und wo eine kranke Psyche in relativ normalen Umständen beginnt. Statt dessen sollte man gerade bei so gehäuft auftretenden Symbolen oder Symptomen - die Apokalypse war immer schon ein kollektives Phänomen -⁹⁴ danach fragen, welche Schwierigkeiten der Außenwelt mit ihnen verarbeitet werden könnten. Im Falle des Expressionismus war es die krisenhaft empfundene Zeitlage der Jahre um den Ersten Weltkrieg, die bei vielen Menschen Ängste auslöste und somit dafür sorgte, daß die latent verfügbaren Motive der Apokalyptik so umfangreich aktualisiert und rezipiert wurden.

Vor diesem Hintergrund kann eine präzisiertere Einschätzung von van Hoddiss' "Weltende" abgegeben werden: Schon aufgrund seiner verfremdenden Struktur, die die Partikularität und Diskontinuität der Umwelt des Autors spiegelt, und vor allem weil es inhaltlich um die zweite Apokalypsephase beschnitten ist, wäre es nicht weitsichtig genug, in diesem Gedicht lediglich eine harmlos-witzige Parodie auf das saturierte Bürgertum und seine Katastrophenangst zu sehen. Mit Einsicht in die psychischen Entstehungsmechanismen apokalyptischer Visionen ist es erst recht als Ausdruck tatsächlicher Untergangsangst ernstzunehmen - unabhängig davon, ob man in diesen Zeilen die von einer stabilen Psyche antizipierte drohende Zerstörung der Welt, etwa durch einen Krieg, sieht⁹⁵ oder die Vernichtung des Dichters als Träger einer eigenen Welt von Vorstellungen und Erfahrungen durch die Zerstörung seiner Psyche seitens einer repressiven Gesellschaftsordnung - ein Faktum, das ebenso einer Weltkatastrophe gleichkommt. Für die zweite, in diesem Fall plausiblere Annahme, lassen sich unter den Gedichten von van Hoddiss noch weitere Anhaltspunkte finden, zum Beispiel in "Nachtgesang" (van Hoddiss 3), einem Gedicht, das apokalyptische Eindrücke mit den Wahrnehmungen eines "Verrückte[n]" verbindet, um schließlich den Weltunter-

⁹³ Raguse: Psychoanalyse und biblische Interpretation, S. 22.

⁹⁴ Siehe Körtner: Weltangst und Weltende, S. 152-154.

⁹⁵ So zum Beispiel Allen: German Expressionist Poetry, S. 52.

gang herbeizusehen: "Trompetenstöße vom verfluchten Berge - Wann sinken Land und Meer in Gott?"

Die konkrete Frage, inwieweit im Falle der speziellen Biographie van Hoddis' tatsächlich psychische Defekte mitverantwortlich waren für das Evozieren der Katastrophenvisionen, ist jedoch irrelevant; entscheidend ist es zu bemerken, daß offenbar eine bedrückende äußere Realität sowohl Psychosen als auch literarische Apokalypsen fördern kann, die sich in ihren Erscheinungsformen auffällig gleichen; beide zeichnen "das Bild einer Persönlichkeit, die, in sich selbst zerrissen und von außen bedroht, den Anspruch längst aufgegeben hat, auf ihr Geschick einen wesentlichen Einfluß nehmen zu können."⁹⁶ Ausgehend von Freuds Modell der Weltuntergangsvorstellungen als massiven, unbewußten Abwehrreaktionen des Ich kann man vermuten, daß van Hoddis die Welt untergehen läßt, weil er mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft in einen für ihn nicht zu lösenden Konflikt geraten ist. Dabei bezieht er sich jedoch, wenn auch aus distanzierter Position, durchweg noch auf die normale Wirklichkeit und zieht sich nicht völlig aus der Realität zurück.⁹⁷ Daß die als unerträglich empfundene Umwelt dem Untergang anheimgegeben wird, könnte man von Kulenkampffs Modell ausgehend als einen Ausdruck für den Verlust der Freiheit zur Realisierung des Daseinsentwurfs in der Krise deuten. Van Hoddis' Neigung zur Psychose mag dafür verantwortlich gewesen sein, daß er über diese Krise in eine Geisteskrankheit geraten ist. Aber die "Krise, in die van Hoddis geriet, und einige ihrer Ursachen, wie sie sich im Nachhinein erschließen lassen, sind nicht ungewöhnlich für die Zeit".⁹⁸ Ähnliche Weltuntergangsvorstellungen ziehen sich schließlich durch die gesamte expressionistische Lyrik. Deshalb ist es durchaus sinnvoll, im Rahmen der folgenden Gedichtinterpretationen erneut zu überlegen, welche Entscheidungsfreiheit den expressionistischen Apokalyptikern vermeintlich nicht gegeben war. Nur im metaphorischen Sinne kann man van Hoddis als Vertreter der "Krankheit seiner Zeit"⁹⁹ bezeichnen, einer Krankheit, die auch Georg Heym in seinem berühmten Manifest "Die Fratze" registriert hat: "Unsere Krankheit ist, in dem Ende eines Welttages zu leben, in einem Abend, der so stickig ward, daß man den Dunst seiner Fäulnis kaum noch ertragen kann."¹⁰⁰ Hier wird ein deutlicher Hinweis auf die apokalyptische

⁹⁶ Drewermann: Wahrheit, S. 480.

⁹⁷ Gegen einen Rückzug van Hoddis' in eine Wahnwelt spricht laut Nörtemann auch "die begeisterte Rezeption von Jakob van Hoddis durch die Dadaisten und Surrealisten". (Nörtemann: Reflexionen über Leben und Werk, S. 262.)

⁹⁸ Ebd. S. 266.

⁹⁹ Hornbogen: 'Horch, es klingt [...]', S. 19.

¹⁰⁰ Heym: Eine Fratze, S. 173.

Äonenlehre gegeben; die meisten der Expressionisten fühlten sich hilflos am Ende des gealterten, degenerierten und damit kranken Äons plaziert.

Apokalyptisches Erleben kann leicht in Verbindung mit psychotischen Erfahrungen gesetzt werden. Zwar sind die expressionistischen Apokalypsen - dies dürfte inzwischen klar geworden sein - keineswegs Symptome einer Kollektivpsychose oder eines Massenwahns, doch die Grenzen zwischen normalem, neurotischem und psychotischem Verhalten sind oft fließend, so daß "keine scharfe Grenze zwischen den Geistreichen und den Geisteskranken" in den Jahren um 1900 gezogen werden kann: "Das ist gerade das Faszinierende an diesen Untergangphantasien, daß sie aus beiden Bereichen einen starken Antrieb erhalten. Sie werden sowohl von irrationalen Ängsten als auch von sachlichen, sozialkritischen Einsichten gesteuert."¹⁰¹

7.2. Die Sehnsucht nach dem Ende dieser Welt: Georg Heyms "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..."

Autoren wie van Hoddiss und Trakl fallen zwar aufgrund ihrer erwiesenen psychischen Störungen als Ausnahmen unter den expressionistischen Lyrikern auf, aber keinesfalls aufgrund ihrer apokalyptischen Visionen. Deshalb sollten bei Interpretationen der expressionistischen Apokalypsen außerliterarische Einflüsse, darunter speziell der repressive und destruktive Charakter der Zeitumstände, mit beachtet werden. Nähere Hinweise auf die Art der äußeren Krise, die zu solch massiven Weltendevisionen Anlaß gab, liefern Georg Heyms Gedichte. Heym gehört zu der Gruppe der expressionistischen Autoren, deren Werke (die in der Regel vor dem sogenannten 'messianischen' Expressionismus geschrieben wurden) von Skeptizismus und Ideologiekritik bestimmt sind. Drohender Untergang und eine mit ihm korrespondierende Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit ziehen sich als Spiege-

¹⁰¹ Timms: Weltuntergangsphantasien, S. 50. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Martin: Sobald psychotische Weltuntergangsvorstellungen "in Erfahrungs- und Ausdrucksbereiche hineinreichen, die die jeweilige rein persönliche Bewußtseinsgeschichte überschreiten, wenn in ihnen *typische* Inhalte und Dynamiken auftreten, können sie auch für das Verständnis *solcher* Weltuntergangserwartungen und -erfahrungen belangreich sein, die religiös und kulturell breitere Ausdrucksgestalt gewonnen haben, die als Literatur und Kunst vorliegen oder historisch überliefert sind." (Martin: Weltuntergang, S. 49.)

lung der als lebensfeindlich erfahrenen Umwelt leitmotivisch durch seine Lyrik;¹⁰² doch es wird kein Ausblick auf eine neue Welt gegeben.

Heyms Gedichte vom Weltuntergang nehmen unter den Apokalypsen in der expressionistischen Lyrik eine exponierte Position ein. Dabei lassen sich in ihnen kaum avantgardistische Qualitäten entdecken. Während andere herausragende Autoren, wie etwa Trakl, die quälenden Eindrücke in eine drastische Konzentration der Sprache umsetzten oder - noch extremer - die Zerstörung dieser Welt durch eine völlige Zerstörung der Syntax zu vermitteln suchten, wie vor allem Stramm und Klemm, sind Heyms Gedichte von einer formalen Konventionalität, die sich allenfalls geringfügige Freiheiten erlaubt.¹⁰³ Das Innovative seiner Gedichte liegt auf einer anderen Ebene. Heyms Apokalypsen stechen wegen ihrer äußerst skurrilen Bildlichkeit des Untergangs hervor, die die überbordende Metaphorik apokalyptischer Visionen noch einmal grandios steigert. Durch eine starke Akzentuierung der Erstarrungsmetaphorik und der Technik der Verdinglichung deutet Heyms Bilderkosmos auf verschlüsselte Weise an, welcher Art die Schwierigkeiten in der Außenwelt sind, die den expressionistischen Apokalypseboom angestoßen haben. So macht das Gedicht "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..." in repräsentativer Weise eine mangelnde Entfaltungsfreiheit zum Thema, die - um mit Kulenkampff zu sprechen - in die Sackgasse der konsequenzlosen Untergangsvision führt.

¹⁰² Dies betonten schon Mautz: *Mythologie und Gesellschaft*, S. 8f., 224f., 236; Huber: *Mythos und Grotteske*, S. 221. Allerdings kann ich Hubers These nicht beipflichten, in der er zwar akzeptiert, daß Heyms "mythisch-apokalyptische Untergangsvision nicht zugleich auf die eschatologischen Gegenbilder eines neuen Seins verweist", dann aber unter Verweis auf ihren "Zug zum Bedeutenden, zum Grandios-Exemplarischen, der ihre Negativität transzendiert", auch dieser einphasigen Apokalypse "die Bedeutung einer Katharsis" beimißt. Das Fehlen der Erlösungshoffnung scheint mir gegen die Befreiungsfunktion der negativen Apokalypse zu sprechen. (Vgl. dazu S. 75, Anm. 141, der vorl. Arbeit.)

¹⁰³ Heyms konventioneller Versbau wird von vielen Literaturwissenschaftlern als Stützkonstruktion angesehen, welche die inhaltlich angesprochenen Auflösungserscheinungen zusammenhält und gleichzeitig die unerträgliche Starrheit der bestehenden Ordnung symbolisiert. (Repräsentativ bei Esselborn: *Die expressionistische Lyrik*, S. 206.)

Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen...¹⁰⁴

- I Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen
Und sehen auf die großen Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend schleichen.
- II Und alle Dächer sind voll Sternedeuter,
Die in den Himmel stecken große Röhren.
Und Zaubrer, wachsend aus den Bodenlöchern,
In Dunkel schräg, die einen Stern beschwören.
- III Krankheit und Mißwachs durch die Tore kriechen
In schwarzen Tüchern. Und die Betten tragen
Das Wälzen und das Jammern vieler Siechen,
Und welche rennen mit den Totenschragen.
- IV Selbstmörder gehen nachts in großen Horden,
Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen,
Gebückt in Süd und West, und Ost und Norden,
Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen.
- V Sie sind wie Staub, der hält noch eine Weile,
Die Haare fallen schon auf ihren Wegen,
Sie springen, daß sie sterben, nun in Eile,
Und sind mit totem Haupt im Feld gelegen.
- VI Noch manchmal zappelnd. Und der Felder Tiere
Stehn um sie blind, und stoßen mit dem Horne
In ihren Bauch. Sie strecken alle viere
Begraben unter Salbei und dem Dorne.

¹⁰⁴ Dieses Gedicht ist hier zitiert nach seinem Abdruck in Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 101f. Dieser folgt der kritischen Gesamtausgabe von Schneider. (Vgl. Heym: Lyrik, S. 440-443.) In der vorl. Arbeit trägt der Text die Sigle "Heym 4".

- VII Das Jahr ist tot und leer von seinen Winden,
Das wie ein Mantel hängt voll Wassertriefen,
Und ewig Wetter, die sich klagend winden
Aus Tiefen wolkig wieder zu den Tiefen.
- VIII Die Meere aber stocken. In den Wogen
Die Schiffe hängen modernd und verdrossen,
Zerstreut, und keine Strömung wird gezogen
Und aller Himmel Höfe sind verschlossen.
- IX Die Bäume wechseln nicht die Zeiten
Und bleiben ewig tot in ihrem Ende
Und über die verfallnen Wege spreiten
Sie hölzern ihre langen Finger-Hände.
- X Wer stirbt, der setzt sich auf, sich zu erheben,
Und eben hat er noch ein Wort gesprochen.
Auf einmal ist er fort. Wo ist sein Leben?
Und seine Augen sind wie Glas zerbrochen.
- XI Schatten sind viele. Trübe und verborgen.
Und Träume, die an stummen Türen schleifen,
Und der erwacht, bedrückt von andern Morgen,
Muß schweren Schlaf von grauen Lidern streifen.

Wie wichtig dieses im Oktober 1911 entstandene Gedicht für die Apokalyptik Georg Heyms ist, läßt sich an seiner Würdigung durch die Zeitgenossen ablesen: Unter der Überschrift "Umbra Vitae" hat es nicht nur die 1912 postum erschienene Gedichtsammlung¹⁰⁵ gleichen Namens eingeleitet, sondern es wurde überdies von Kurt Pinthus unter diesem Titel zusammen mit van Hoddis' "Weltende" an den Anfang der "Menschheitsdämmerung" gestellt. Die Bezeichnung "Umbra Vitae", die eigentlich einem anderen Gedicht Heyms zugehörte,¹⁰⁶ haben die Herausgeber der Sammlung von 1912 dem ursprünglich ohne Überschrift aufgefundenen Text offenbar wegen seiner Gesamtaussage zugeordnet, die sich von der letzten Strophe her entwickeln läßt. Dieses Gedicht behandelt das von der Endzeit überschattete Leben, in dem jegliche Vitalität erstarrt. Daß es damit ein

¹⁰⁵ Siehe Heym: *Umbra Vitae*.

¹⁰⁶ Vgl. Martens: *Umbra Vitae*.

Zentralmotiv der Dichtung Georg Heyms entfaltet, ist schon aus dem Umstand ersichtlich, daß die Freunde Heyms, die seinen dichterischen Nachlaß kurz nach seinem Tode bekanntmachen wollten, den vermeintlichen Titel auch der kompletten Sammlung verliehen haben, um die hier zusammengestellten Gedichte unter den thematischen Bogen des Lebens in der Endzeit zu stellen.

Mit visionärer Akribie zeichnet Heym in diesem Gedicht mit gleicher Montagetechnik wie van Hoddiss in "Weltende" ein Tableau apokalyptischer Untergangsbilder, das an die Apokalypsen von Hieronymus Bosch erinnert, dessen "Phantasmagorien mit ihren Trugbildern, Gespenstern, abstrusen Figuren, Zauber- und Fabelwesen [...] sehr anschaulich wesentliche Bereiche menschlichen Unterbewußtseins" sowie die "körperlichen und seelischen Qualen des Renaissance-menschen"¹⁰⁷ spiegeln. Wie auf einem solchen Gemälde mischen sich in "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen..." phantasievolle Bilder vom Untergang zu einem apokalyptischen Zustand, der gleichermaßen auf eine innerpsychische Verfaßtheit wie auf eine bedrückende Situation verweist. Das Fehlen einer zeitlich logischen Progression unterstreicht die Aussage des Gedichts, das den Schrecken "eines enthumanisierten, von Destruktion und totenhafter Erstarrung gleicherweise gezeichneten Zeitalters"¹⁰⁸ anklagt, indem es die Realität eines sich kontinuierlich wiederholenden erstarrten Weltabends vorführt.

Die ersten beiden Strophen des Gedichts beziehen sich auf den traditionellen apokalyptischen Motivkreis der fallenden Gestirne. Allerdings sind die "großen Himmelszeichen" hier weder Zeichen für die Strafe Gottes (wie in der biblischen Apokalypse) noch sentimentale Attribute (wie häufig in traditioneller Liebeslyrik), sondern sie werden dämonisierend personifiziert und wirken dadurch grotesk: "Kometen" mit komisch-entsetzlichen "Feuernasen" "schleichen" bedrohlich umher (I,2-4).¹⁰⁹ Heym macht für diese Szenerie von dem traditionellen Aberglauben der Kometenfurcht¹¹⁰ Gebrauch, der zu Beginn dieses Jahrhunderts noch keineswegs ausgerottet war. Seine Spuren hat er kurz vor der Wiederkehr

¹⁰⁷ Murken: Es ist eine Lust zu leben, S. 100. Die Verbindungen zwischen Heyms späten Gedichten und der Malerei untersucht Bridgwater: Poet of Expressionist Berlin, S. 197-249.

¹⁰⁸ Huber: Mythos und Grotteske, S. 222.

¹⁰⁹ Schon Schneider hat die Kometen als "Sinnbild versagender Ordnung und drohender Gefahr" und als Verkünder "apokalyptische[r] Endzeit" gedeutet. (Schneider: Zerbrochene Formen, S. 13.)

¹¹⁰ Dieser Aberglaube verdankt sich - neben angstvoller Erinnerung an empirische Kometenkonstellationen - nicht zuletzt dem Bild des brennenden Sterns "Wermut" aus der Johannes-Offenbarung (Off. 8,10f.), das besonders durch die Kunstgeschichte verbreitet wurde. Zum Kometenmotiv vgl. auch S. 195f. der vorl. Arbeit.

des Halleyschen Kometen in wissenschaftlichen Informationsschriften¹¹¹ ebenso hinterlassen wie in zahlreichen Zeitungsartikeln, die die Angst schürten oder sich darüber lustig machten,¹¹² oder sogar im Schlagertext¹¹³. Heyms bössartige Kometen schleichen "Um die gezackten Türme" (I,4) einer Stadt, was ihre bald einsetzende Vernichtungskraft für die Menschen andeutet, die nichts gegen das schreckliche, willkürlich hereinbrechende Schicksal unternehmen können. So wehrhaft Turmzinnen gegen Gefahr, die vom flachen Land herankommt, sein mögen, gegen die apokalyptische Kometeninvasion sind sie wehrlos.¹¹⁴

Das Bewußtsein dieser Gefahr prägt auch die Menschen in der gespenstigen Szenerie. Sie "stehen vorwärts in den Straßen" (I,1) - ein Bild versteinertes Dynamik, denn das Adverb "vorwärts" bestätigt zwar die zielgerichtete Progression, die den "Straßen" üblicherweise zugeordnet ist, aber das kontrastierende Verb der Stagnation, "stehen", läßt das Bild absurd einfrieren. Erstarrt "sehen" die Menschen "auf die großen Himmelszeichen" (I,2). Offenbar bezeichnet diese Haltung die vorherrschende Stimmung der Zeit, denn der von Heym beschriebenen Reaktion auf die Mahnzeichen am Himmel entspricht exakt die Geste, die Ernst Barlach 1912 in einer Bronzeskulptur umsetzte:

Zwei Männer, die von einem plötzlichen Ereignis überrascht werden, halten den Schritt an und werfen ihre Körper weit zurück. Starr blicken sie in die Höhe, in Furcht und instinktiver Abwehr ballen sie die Fäuste [...]. In der Gruppe kommt ein Gefühl existentieller Lebens- und Weltangst zum Ausdruck: Es kann ein reales Ereignis sein, unter dessen Eindruck die Männer stehen, [...] irgendeine [...] Naturkatastrophe. Es kann sich aber auch um etwas Unwirkliches [...] handeln, eine Vision oder Erscheinung.¹¹⁵

Der Titel der Barlachschen Skulptur lautet "Panischer Schrecken", und diese Bezeichnung würde ebensogut auf Heyms Gedicht zutreffen.

¹¹¹ Beispielsweise in der Schrift, zu deren Herausgabe sich der Leiter der Treptower Sternwarte, F.S. Archenhold, 1910 aufgrund der Ängste der Bevölkerung genötigt sah. Dort resümierte er: "Das unerwartete, plötzliche Auftreten der Kometen, [...] die auffälligen Gestaltsänderungen in den Kometenschweif, die einer Rute, einem Schwerte oder einem glühenden Feuermeere glichen, sind Veranlassungen geworden, in den Kometen ein unheilverkündendes Zeichen des Himmels zu sehen. Alle Ereignisse, die in der gleichen Zeit auf der Erde stattfanden, wurden mit dem am Himmel stehenden Kometen in Verbindung gebracht." (Archenhold: Kometen, S. 42.)

¹¹² Vgl. Hornbogen: 'Horch, es klingt [...]', S. 21.

¹¹³ Noch heute ist in Köln ein Lied bekannt, das auf den Durchgang der Erde durch den Schweif des Halleyschen Kometen anspielt, der für den 19. Mai 1910 angekündigt war: "Am 19. Mai ist der Weltuntergang; wir leben nicht mehr lang...".

¹¹⁴ Vgl. Schömel: "Selbstmörder [...]", S. 255f.

¹¹⁵ Ausstellungstext zu der unter Nr. 122 katalogisierten Skulptur in: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 250.

Die zweite Strophe verengt die Perspektive auf die angesichts der Kometen von Panik befallenen Menschen. Um die Gefahr möglichst klar erkennen zu können, haben sich die Experten als Propheten des Unheils auf die "Dächer" (II,1) der Stadt begeben: Aufgeklärte Menschen werden zu "Sternedeuter[n]" (I,1) wie die biblischen „Weise[n] aus dem Morgenland“ (Mat. 2,1) und zu "Zauberer[n]" (I,3), den Repräsentanten mythischer Magie, als sich der technische Fortschritt der Menschen, repräsentiert in der Stadt, als wirkungslos gegen die apokalyptische Bedrohung erweist. Sie wirken selber unheimlich durch ihre grotesken Tätigkeiten: als Teleskope "stecken [sie] große Röhren" "in den Himmel" (II,2), und ebenso schleichend wie die Kometen ("wachsend [...] In Dunkel schräg" (II,3f.)) "beschwören" sie aus Dachbodenluken, den "Bodenlöchern" (II,3), die Gefahr. In ihrem verzweifelten Versuch, die kosmischen Veränderungen als Zeichen des Endes zu verstehen, wie dies die Menschen schon immer getan haben,¹¹⁶ geraten die Deuter der "Himmelszeichen" (I,2) selber zu bedrohlichen Symptomen des Weltuntergangs. Die biblische Apokalyptik warnt ausdrücklich: "Es werden [...] falsche Propheten auftreten und werden Zeichen und Wunder tun, um [...] die Auserwählten irrezuführen"¹¹⁷, und sie stellt die "Zauberer" auf eine Stufe mit "den Ungläubigen und Befleckten und Mördern und Unzüchtigen [...] und allen Götzendienern und allen Lügnern", um ihnen ewige Verdammnis in den "See, der von Feuer und Schwefel brennt", anzudrohen¹¹⁸ und sie von der Existenz im Himmlischen Jerusalem auszuschließen¹¹⁹. Damit wäre auch das Schicksal der Heymschen Stadtbewohner besiegelt.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich Heym mit dem Motiv der Sterndeuter speziell über die Hysterie der zivilisierten Zeitgenossen in seiner nächsten Umgebung lustig machte, die 1910, kurz vor der Wiederkehr des Kometen Halley, eine plötzliche Vorliebe für die Beobachtung des Himmels entwickelt hatten.¹²⁰ Denn ein ähnliches Verhalten bescheinigte der Leiter der Treptower Sternwarte der Berliner Bevölkerung:

Seitdem nun gar regelrechte Weltuntergangsprophezeiungen an den einfachen Vorgang des Durchgangs der Erde durch den Halleyschen Kometenschweif am 19. Mai [...] geknüpft sind, ist in vielen Kreisen geradezu eine Beunruhigung eingetreten; es werden allen Ernstes projektierte Seereisen unterlassen und Leute, die sich sonst die Freude der

¹¹⁶ Zum apokalyptischen Topos der "Zeichen des Endes" vgl. Moltmann: Kirche in der Kraft des Geistes, S. 54f.

¹¹⁷ Mark. 13,22. Vgl. auch Off. 16,13.

¹¹⁸ Off. 21,8.

¹¹⁹ Vgl. Off. 22,15.

¹²⁰ Vgl. Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 228.

Himmelsbeobachtung versagten, fangen an, mit größtem Interesse den Lauf der Sterne zu verfolgen.¹²¹

Von dieser übertriebenen Katastrophenangst scheint sich Heyms dichterisches Subjekt einerseits mittels der verzerrenden Darstellung distanzieren zu wollen; andererseits läßt sich im grotesken Tonfall der Beschreibung aber auch nicht das unterschwellige Grauen verleugnen, das die Zeitlage überall aufkommen ließ.

Die dritte Strophe steht mit den beiden ersten insofern in Verbindung, als Kometen schon immer in dem Verdacht standen, neben Mißernten, Hungersnöten und Erdbeben auch Seuchen auszulösen.¹²² Dementsprechend fügt Heym dem Kometenmotiv ein weiteres apokalyptisches Anzeichen hinzu: die Zerstörung des kreatürlichen Lebens durch Siechtum und Tod. Aber in typisch expressionistischer Ausprägung des traditionellen Motivs erhalten "Krankheit und Mißwachs" bei ihm auch ein bedrohliches Eigenleben: In personifizierter Gestalt schleichen sie sich ähnlich heimtückisch wie die Kometen ein, um ihr zerstörerisches Unwesen zu treiben. In "Tüchern" versteckt, deren Gefährlichkeit durch die Todesfarbe Schwarz angezeigt wird, "kriechen" sie "durch die Tore". Die Stadtbewohner scheinen diese Invasion bei ihrem gebannten In-den-Himmel-Starren gar nicht zu bemerken, denn die Tore wurden augenscheinlich nicht geschlossen; die Gefahr kommt unbehelligt "durch" (III,1).

Die ebenfalls zu dämonischem Leben erwachten "Betten tragen" (III,2) aber nicht etwa die gequälten Kranken, sondern metonymisch das "Wälzen und Jammern vieler Siechen" (III,3); die Leidenden selber entziehen sich unserer Kenntnisnahme. Der Tod ist in diesem Zusammenhang - für Heym untypisch - ein Tabu: Es gibt lediglich unbestimmte "welche", die anonym "mit den Totenschragen" fluchtartig "rennen" (III,4), was an massenhaftes Seuchensterben erinnert. Die Menschen sind enthumanisiert und unwichtig geworden, und die oberflächliche Aufmerksamkeit der modernen Zeit gilt nur noch den Symptomen und nicht mehr den eigentlichen Übeln. Wie viele seiner Dichterkollegen verarbeitet Heym mit diesen Plagen, die er über die Menschen hereingebrochen sah, offenbar ein Gefühl übermächtiger Hilflosigkeit.

In den folgenden drei Strophen findet das Massensterben, das in der dritten Strophe bereits in Verbindung mit der "Krankheit" (III,1) angedeutet wurde, seine Fortsetzung und Steigerung durch die "Selbstmörder" (IV,1). Diese erinnern innerhalb des apokalyptischen Tableaus zunächst mahrend an die den Tod vergeblich Suchenden der Johannesoffenbarung.¹²³ Doch das Selbstmördermotiv ist nicht

¹²¹ Archenhold: Kometen, S. 5.

¹²² Vgl. Archenhold: Kometen, S. 42-51.

¹²³ Vgl. Off. 9,6.

nur als Bibelzitat zu sehen, denn es erfreute sich auch in der nicht-apokalyptischen Literatur des Expressionismus großer Beliebtheit, was auf einen außerliterarischen Trend verweist: Selbstmord war im alltäglichen Leben vieldiskutiert und wurde häufig in die Tat umgesetzt. Schon zwischen 1880 und 1900 sorgte die alarmierend hohe Rate der Schülerselbstmorde für Aufregung,¹²⁴ und noch in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war die allgemeine Selbstmordquote wesentlich höher als später im Krieg selber.¹²⁵ Diese Tatsache ist ein obskures Zeichen für den Überdruß der Sättigung, aus dem heraus die Jugendlichen die ästhetische Attitüde der *Décadence* 'nachspielten' - die Realität des Krieges ließ später für derartige Auseinandersetzungen mit der eigenen Person weniger Möglichkeit.

Im Gegensatz zu den meisten Gedichten, in denen sich die Todessehnsucht und Verzweiflung eines Einzelnen ausdrückt,¹²⁶ steigert Heym das Motiv ins Kollektive: "Selbstmörder gehen", natürlich "nachts", "in großen Horden" (IV,1). Dadurch ist ein weiterer Hinweis auf die allgemeine Unruhe in der Zeit des Expressionismus gegeben: "Kollektive Angst kann zu abwegigem und selbstmörderischem Verhalten führen, bei dem die richtige Einschätzung der Realität verlorengeht"¹²⁷; dieses Urteil Delumeaus gilt in gleichem Maße für kollektive Unzufriedenheit mit den Lebensumständen - zum Beispiel durch zu lange Friedensübersättigung. In der nächsten Zeile wird jedoch deutlich, daß die Selbstmörder außer ihrem Tod noch etwas anderes "suchen", nämlich "ihr verlornes Wesen" (IV,2). Daraus läßt sich schließen, daß nicht nur die langweilig gewordene Friedensära, sondern auch die Entfremdungserscheinungen der industriellen Moderne kritisiert werden, die Arbeitermassen zu Getrieberädchen degradiert.

Kontrastierend zu den Menschen, die gelähmt in den Himmel starren, beengen die Selbstmörder in der vierten Gedichtstrophe ihr Blickfeld "gebückt", also belastet, nach unten; sie sind ausschließlich auf das ziellose Suchen in alle Richtungen ("Süd und West, und Ost und Norden") fixiert (IV,3). Damit bieten sie ein Beispiel für den neuen apokalyptischen Motivkreis des ziellosen Umherirrens. Ohne ihr "verlornes Wesen" (IV,2) sind sie völlig entmenschlicht und wirken marionetten- und roboterhaft. Ihre Verdinglichung wird durch die auffällige Metapher der "Armen-Besen" (IV,4) krass hervorgehoben, die durch ihre Vermischung

¹²⁴ Vgl. Waller: *Expressionist Poetry*, S. 46 sowie Anm. 3 auf S. 70.

¹²⁵ Vgl. Linse: *Das wahre Zeugnis*, S. 103 sowie die Statistiken nach dem Statistischen Jahrbuch für das Deutsche Reich auf S. 112, Anm. 59.

¹²⁶ Beispiele hierfür sind Ehrensteins "Der Selbstmörder" (Ehrenstein 17), Klemms "Verzweiflung" (Klemm 5) und Sacks "Der Tote" (Sack 3).

¹²⁷ Delumeau: *Angst im Abendland*, Bd.1, S. 22 (dort mit Druckfehler: "selbstmörderischem Verhalten").

des Organischen mit dem Mechanischen ein Paradebeispiel des Grotesken darstellt.¹²⁸ Bei der verzweifelten Suche nach ihrem Wesen wirbeln die deformierten Figuren mit diesen Extremitäten den "Staub" sinnlos auseinander (IV,4) und bemerken dabei nicht, daß sie selbst schon "wie Staub" (V,1) sind, also schon zu Lebzeiten im Verfallsprozeß begriffen. Auch wenn sich der Staub "noch eine Weile" halten wird: "Die Haare fallen schon auf ihren Wegen" (5,1f.).

In grotesker Freude "springen" sie eilig, "daß sie sterben" (V,3), was ein Indiz dafür ist, daß sie in dem inhumanen Leben, das sich ihnen bietet, niemals zur Selbsterkenntnis und -verwirklichung finden können. Die Perfekt-Konstruktion "Sie [...] sind mit totem Haupt im Feld gelegen" (V,4) spricht explizit aus, daß sie aufgrund dieser Enthumanisierung eigentlich schon tot sind - das gilt zumindest für ihr "Haupt", das nicht mehr von Persönlichkeit geprägt ist. Nur Reflexe steuern ihre Bewegungen; sie liegen, wie die sechste Strophe zeigt, animalisiert "Noch manchmal zappelnd" (VI,1) und "strecken alle viere" (VI,3) von sich.

Aber nicht nur das Wesen der Menschen ist in der Endzeit verlorengegangen, auch der Charakter der Tiere ist pervertiert. Die Tiere "der Felder" (VI,1), also die Nutztiere der Menschen, umringen die Selbstmörder und engen dadurch deren Perspektive wieder ein. Dabei sind sie selber "blind", und sie "stoßen mit dem Horne / In ihren Bauch" (VI,2f.). Diese Metapher läßt sich direkt auf die Metaphorik der frevelhaft alles zerstörenden Hörner des Danielbuches beziehen,¹²⁹ und indirekt bezeichnet sie eine aggressive Zerstörungswut, wie sie auch die Dämonen der Offenbarung prägt.¹³⁰ Außerdem könnte sie auf nicht ausgelebte Sexualtriebe deuten.

Das in kollektive Form gesteigerte Selbstmördermotiv verweist in "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen..." in Verbindung mit diesen pervertierten Tiergestalten und der anschließend im Gedicht angesprochenen mortifizierten Flora auf ein grenzenloses Verhängnis. Dem Universalismus aller Apokalypsen gemäß, ist ausnahmslos alles Existierende von endzeitlicher Degeneration gekennzeichnet. Wie die kollektiven Toten in "Die Heimat der Toten" (Heym 4) sind die Selbstmörder "subjektiver Ausdruck des Grauens vor dem 'Einerlei' und der 'Leere' eines Weltzustandes, der auf die Depersonalisierung des lebendigen Subjekts hinführt, und damit Ausdruck zugleich einer objektiven geschichtlichen Tendenz"¹³¹, des Endzeitbewußtseins der Epoche.

¹²⁸ Vgl. Kayser: Das Groteske, S. 197f.

¹²⁹ Vgl. Dan. 7,7f. und 8,1-14.

¹³⁰ Vgl. Off. 9,3-19.

¹³¹ Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 218.

Die Strophen sieben bis neun zeigen nun, daß Erstarrung und Verfall, die bisher nur für die Sphäre von Mensch und Tier geschildert wurden, auf die gesamte Natur übergegriffen haben. Kurt Mautz hat gezeigt, daß die erstarrte Natur bei Heym immer eine erstarrte Menschenwelt symbolisiert.¹³² Mit ähnlicher Aussageintention verarbeitet Heym in diesem Gedicht Motive apokalyptischer Erstarrung von Raum und Zeit, die sich überhaupt als zentraler Motivkomplex in seinem Gesamtwerk abheben.¹³³ Die erstarrte Zeit ist in dem 'toten' "Jahr" (VII,1) angesprochen, das in Verbindung mit dem komplementären Bildbereich der Auflösung wie ein aufgeweichtes Stoffstück "voll Wassertriefen" "hängt" (VII,2), sowie in den "Bäume[n], die nicht "die Zeiten" "wechseln" (IX,1). Ebenso wie in der Offenbarung des Johannes "vier Engel [...] die vier Winde der Erde festhalten, damit kein Wind wehe über die Erde noch über das Meer, noch über irgendeinen Baum"¹³⁴, ist auch bei Heym das "Jahr [...] leer von seinen Winden" (VII,1). Gleichmaßen ist die Dynamik des Wassers erstarrt: "Die Meere aber stocken" (VIII,1), und "keine Strömung wird gezogen" (VIII,3), was sich wiederum auf das menschlichen Leben auswirkt. Die "Schiffe", als Metaphern für die Lebensreise, "hängen modernd" und, dämonisch belebt, "verdrossen" (VIII,2) "zerstreut" (VIII,3) "in den Wogen" (VIII,1).

Die toten Bäume "spreiten" gespenstisch über die "verfallnen" Zeichen des menschlichen Fort-Schritts, die "verfallnen Wege", "hölzern ihre langen Fingerhände" (IX,3f.), womit Heym auf die komplementäre Metapher der "Armen-Besen" (IV,4) verweist. Während die Menschen verdinglicht werden, erscheinen die Bäume gespenstisch anthropomorphisiert; allerdings sind sie wie die Selbstmörder mit den Qualitäten von lebenden Toten ausgestattet. Hier erweist es sich in aller Deutlichkeit, daß das Naturbild in den Apokalypsen Georg Heyms, genau wie in denen seiner Dichterkollegen, "nicht länger Stimmungspoesie" ist, sondern es "macht [...] eine erstarrte, avitale, bedrohliche Welt kenntlich, wird also zum poetisch verfügbaren Erfahrungsraum für gesellschaftliche Prozesse, gespiegelt in den Chiffren einer abgestorbenen, vom Verfall gezeichneten Landschaft".¹³⁵

Einen Grund für das Absterben der Welt nennt die letzte Zeile der achten Strophe explizit: "Und aller Himmel Höfe sind verschlossen" (VIII,4). Diese Metapher erinnert einerseits an ein schon in der Bibel angekündigtes Indiz der Endzeit, denn die Johannesoffenbarung erwähnt zwei Zeugen Gottes, denen vor der großen Endschlacht die Macht verliehen werde, "den Himmel zu verschließen"

¹³² Vgl. ebd. S. 233-241; vgl. auch Huber: Mythos und Grotoske, S. 223.

¹³³ Vgl. Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 224.

¹³⁴ Off. 7,1.

¹³⁵ Korte: Georg Heym, S. 33.

sowie die Gewässer in Blut zu verwandeln und Plagen über die Erde zu schicken.¹³⁶ Doch andererseits symbolisiert sie in dem modernen Gedicht, daß der transzendenzenlosen Welt keine Kommunikation mit Gott mehr möglich ist. Das biblische Thema der Apokalypse hat in seiner säkularisierten Form, die Heym hier gestaltet, jeden Bezug zu Gottes Eingreifen und auch den Anspruch auf einen von Gott geschenkten paradiesischen Endzustand verloren.

Mit den Zeilen drei und vier der siebten Strophe steigert Heym den Motivkomplex der Erstarrung ins Endlose, indem er ihn mit einem Bild des Kreislaufs einer ausweglosen Monotonie verbindet. Metaphern aus der Bildspendergruppe der Kreisbewegung stehen in Heyms Dichtung generell für "den sinnentleerten Lauf der Zeit und das Einerlei des menschlichen Daseins",¹³⁷ für eine "Ausweglosigkeit und Desorientiertheit".¹³⁸ Es sind in diesem Gedicht "ewig" Wetter, die sich "Aus Tiefen wolkig wieder zu den Tiefen" bewegen (VII,3f.). Die Verbalphrase "klagend winden" (VII,3) macht den quälenden Aspekt dieser unendlichen Bewegung, der über die Assoziation mit den "Tiefen" schon angedeutet ist, explizit. Dieser Kreislauf der "ewig Wetter" überlagert die Metaphorik der allgemeinen Stagnation. Das zeigt sich am deutlichsten daran, daß die Bäume in Vertretung alles Lebenden in der Endzeit für immer und "ewig" (IX,2; vgl. VII,3) tot bleiben. Mit dieser Aussage negiert Heym im Zusammenhang mit seiner Schilderung des verschlossenen Himmels das Zentrum des christlichen Glaubens, die Auferstehungsgewißheit. Daß man diesem denkbar schlimmsten Zustand nicht entrinnen kann, bestätigt das Kreislaufmotiv. Ein 'Schrecken ohne Ende' hat das 'Ende mit Schrecken' des apokalyptischen Untergangs ins Unendliche ausgedehnt. Hier fehlt nicht nur die apokalyptische Erlösungshoffnung, Heym hat noch darüber hinaus den quälenden Aspekt der negativen Apokalyptik in unentrinnbarer Permanenz fixiert.

Daß die bisher ins Bild gesetzte lebensvernichtende Erstarrung jeglicher Dynamik zu einem immerwährenden Weltende in erster Linie dazu dient, die Erstarrung des Menschenlebens zu verdeutlichen, wird in der vorletzten Strophe bestätigt. Indem hier die "Darstellung des imaginierten 'Weltendes' in die des realen, alltäglichen Weltzustandes"¹³⁹ übergeht, wird gezeigt, daß diese skurrile, unwirklich erscheinende Vision metaphorisch auf das Leben der Gegenwart des dichterischen Subjekts zu beziehen ist. Der sterbende Mensch versucht noch ein letztes Aufbäumen gegen diese tödliche Erstarrung, jetzt "setzt" er "sich auf, sich zu er-

¹³⁶ Off. 11,6.

¹³⁷ Martens: Vitalismus und Expressionismus, S. 214.

¹³⁸ Stegmaier: Kreis und Vertikale, S. 460.

¹³⁹ Mautz: Mythologie und Gesellschaft, S. 234.

heben" (X,1). Doch dieses Auflehnen kommt zu spät, denn abrupt ist seine gesamte Existenz weggewischt: "Und eben hat er noch ein Wort gesprochen. / Auf einmal ist er fort. Wo ist sein Leben?" (X,2f.) Diese lakonischen Formulierungen drücken eine auffällige Resignation der Vergänglichkeit gegenüber aus und kommentieren dadurch die Unwichtigkeit und Sinnlosigkeit aller Versuche, sich gegen das pervertierte Leben in der zivilisierten Gesellschaft aufzulehnen. Die "Augen" des Toten, die Instrumente seiner Weltwahrnehmung und damit auch der Erkenntnis, erstarren "wie Glas", um dann zu zerbrechen (X,4), wie auch jeder Versuch, dieser Monotonie zu entfliehen, zunichte gemacht wird.

Die letzte Strophe von "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen..." hebt sich deutlich vom restlichen Text ab und trägt wesentlich zum Verstehen des Gedichts bei. Während in den bisherigen Strophen mehrfach mit dem Motiv einer sich verengenden Perspektive die Bedrängung symbolisiert wurde, der die Menschen in der apokalyptischen Zeit ausgesetzt sind, weitet sich jetzt umgekehrt die Optik über das gesamte Gedicht: Mit der Aussage "Schatten sind viele" (XI,1) sind alle bisher vorgeführten Endzeitzustände angesprochen, und diese erhalten erst durch den Oberbegriff "Schatten" ihren eigentlichen Stellenwert. Mit diesem Bild bezieht sich das dichterische Subjekt auf den Schatten des Todes und der Endzeit, der jetzt ständig über dem Leben des Menschen liegt, wenn auch sie - wie in allen Apokalypsen - nicht von allen erkannt werden, da sie "trübe und verborgen" (XI,1) sind. Mit der Erweiterung der Aussage auf "Träume" (XI,2) scheint die geschilderte Weltende-Vision zunächst retrospektiv in den Bereich des Traumes, hier des Alptraumes, gerückt zu werden. Aber dies ist ein Trugschluß, denn es handelt sich nicht um einen einmaligen Alptraum, der nun doch noch, wie in Jean Pauls Apokalypse,¹⁴⁰ ein gutes Ende fände. Der von Heym präsentierte Erwachende ist "bedrückt von andern Morgen" (XI,3), wird also in einem sich permanent wiederholenden Kreislauf von diesem bedrängenden Alptraum gequält. Hier erreicht das für Heyms Werk typische Motiv der verhinderten Lebensentfaltung¹⁴¹ durch die Potenzierung ins Unendliche einen Höhepunkt. Wenn der Leser für einen Moment glauben konnte, die Bedrohung der apokalyptischen Szenerie würde in der Retrospektive eines abgeschlossenen Traums verblassen, wird er sofort mit der dann um so schlimmer anmutenden Realität konfrontiert: Dieser Alptraum hat das Signum des Einzigartigen verloren, und damit ist die gesamte Vision des Gedichts zu dem grauenerregenden Kreislauf der schlechten Endlosigkeit mutiert. Der Schatten des Todes ist zum Schatten des Lebens geworden, der nicht abgestreift werden kann.

¹⁴⁰ Vgl. S. 407 der vorl. Arbeit.

¹⁴¹ Vgl. dazu Swiecka: Pathos des Neuen Menschen.

Die Wendung, daß "Träume [...] an stummen Türen schleifen" (XI,2), kann - Freuds "Traumdeutung" war seit 1900 bekannt, und die Expressionisten zeigten sich sehr interessiert an der Psychoanalyse¹⁴² - auf das Unterbewußtsein des Schlafenden bezogen werden, das auf seine Lebenswirklichkeit reagiert. Sie spiegelt die Bedrängnis, die das reale Leben (symbolisiert durch die "Morgen") bis in den Traum, in den "schweren Schlaf" (XI,4) hinein ausübt. Eva Krüger hat festgestellt, daß Träume bei Heym meistens "nicht als Gegenbild zum Alltag, sondern als dessen Abbild" erscheinen.¹⁴³ Noch nicht einmal eine Flucht in den Schlaf ermöglicht also ein Entkommen aus dem quälenden Kreislauf des Alltagslebens in der Endzeit. Selbst das Unterbewußtsein ist geprägt von der Empfindung, die Realität sei ein erstarrter Weltabend ohne Hoffnung auf Veränderung oder eine rettende Transzendenz. In Verkehrung der traditionellen Apokalypsen, die dem Weltabend ein ewiges Leben folgen lassen, erweist sich in diesem Gedicht schon das diesseitige Leben als ein ewiger Tod, dem man konsequenterweise auch durch Selbstmord nicht entkommen kann. Die Ewigkeit ist zu einem Anti-Paradies, zu einer Hölle, gleich Dantes "Inferno", geworden.

Spätestens dieses Traummotiv legitimiert es, "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..." als Abbild von Heyms Alltagsleben zu interpretieren. Schließlich hat Heym ja auch außerhalb seiner fiktiven Dichtung über sein Schicksal lamentiert, "in dem Ende eines Welttages zu leben"¹⁴⁴. Deshalb sei noch einmal genauer gefragt, welche außerliterarischen Einflüsse mit seinen apokalyptischen Motiven assoziiert werden können. Die dominante Erstarrungsmetaphorik deutet, wie schon erwähnt, darauf hin, daß die Problematik der Krise vor dem Weltkrieg für ihn vor allem in einer - zumindest subjektiv empfundenen - Beschränkung der freien Entfaltung des Menschen lag. Sie spricht für eine tiefe Hilflosigkeit und für ein Gefühl des ohnmächtigen Ausgeliefertseins an die Zeitumstände. Welche Faktoren im einzelnen damit gemeint sein könnten, läßt sich aus einigen der Gedichtmotive mit großer Wahrscheinlichkeit erschließen, wobei zu bedenken ist, daß diese Umstände nicht nur die Untergangsgedichte Heyms, sondern die gesamte apokalyptische Stimmung des Expressionismus motiviert haben dürften.

Heyms groteske Selbstmörder-Figuren (IV-VI) verkörpern die durch die Industrialisierung und Technisierung ausgelösten Entfremdungserscheinungen, unter denen die Menschen insbesondere in den Großstädten, die ja auch die Zentren der expressionistischen Kunst waren, litten. Dort schien eine zunehmende

¹⁴² Vgl. S. 452, Anm. 47, der vorl. Arbeit.

¹⁴³ Krüger: Todesphantasien, S. 138. Zum Traum bei Heym als Ausdruck einer historischen Situation siehe ebd. S. 137-142.

¹⁴⁴ Heym: Eine Fratze, S. 173.

Anonymisierung die Zivilisationskritik, die Ferdinand Tönnies schon 1887 in seinem soziologischen Werk "Gemeinschaft und Gesellschaft" diagnostiziert hatte, zu bestätigen. Außerdem mußte sich das Individuum in seinem alltäglichen Leben mehr und mehr der Maschine anpassen. Diese entwickelte sich so zu einer neuen apokalyptischen Plage, die in vielen expressionistischen Apokalypsen in Motiven des entsubstantialisierten und verdinglichten Subjekts erscheint, das einer Objektwelt von dämonischer Eigendynamik ausgeliefert ist. Mit diesen Auswirkungen der neuen Technik schien der Anfang vom Weltende gemacht.

Mit dem Motiv des verschlossenen Himmels (VIII,4) verweist Heym auf einen weiteren Komplex an Krisenerscheinungen, der von Nietzsche mit dem Nihilismusbegriff belegt worden war und der die Zeitgenossen des Dichters massiv verunsicherte. Damit ist nicht nur die atheistische Haltung gemeint, die den jungen Künstlern jeden Halt an der Transzendenz zerschlagen hatte, sondern auch der Verlust anderer Orientierung garantierenden Wahrheiten, der dazu führte, daß der vom Naturalismus gerade propagierte Realitätsbegriff angezweifelt wurde. Neben der Philosophie trug die Revolutionierung des traditionellen physikalischen Weltbilds durch die Quanten- und Atomphysik zu einer allgemeinen Orientierungslosigkeit bei, die für das einzelne Subjekt die Welt der bisher gültigen Normen und Werte untergehen ließ. Zusätzlich stellte die neue Wissenschaft der Psychoanalyse den bisher unangetasteten Subjektbegriff in Frage, was zu Problemen des Identitätsverlusts führte, und in dem Klima allgemeiner Unsicherheit erlangten die Katastrophentheorien des 19. Jahrhunderts erneute Popularität. Nichts schien mehr wie es war - demnach befand sich die bekannte Welt im Untergang.

Das Motiv der auf die unheilverkündenden Kometen fixierten Sterndeuter (I+II) ist eine deutliche Anspielung auf die Untergangshysterie des beginnenden 20. Jahrhunderts. Diese war nicht einzig auf den Halleyschen Kometen ausgerichtet, sondern sie wurde auch durch andere historische Ereignisse genährt, die durch die Presse als Menetekel¹⁴⁵ verbreitet wurden. So verfolgte man die Entdeckung des Pols, dem man unheilvolle Kräfte andichtete (1909), mit Unbehagen.¹⁴⁶ Überdies ragten apokalyptisch anmutende Naturkatastrophen wie das Erdbeben von San Francisco (1906) und das "von Messina am 28. Dezember 1908, bei dem [...] 83000 Menschen umgekommen waren, wie Überschwemmungen in China oder ein Meteoritenabsturz auf sibirischem Boden in eine Zeit diffuser Ängste hinein".¹⁴⁷ Politisch Unruheherde wie die Balkan-Krise (1908/9) als auch die

¹⁴⁵ Dieses Synonym für ein unheil drohendes Zeichen hat seinen Ursprung in der Danielapokalypse. Vgl. Daniel 5,25.

¹⁴⁶ Vgl. Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 50, 140, 143-145.

¹⁴⁷ Hornbogen: 'Horch, es klingt [...]', S. 21.

Marokko-Krisen (1905/6, 1911) verdichteten das Gefühl drohender Instabilität. Etwa ein halbes Jahr nach der Entstehung von Heyms "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..." schien darüber hinaus der Untergang der als unsinkbar geltenden Titanic (15. April 1912), die das Selbstbewußtsein menschlicher Fortschrittskultur verkörperte, den Anbruch der Apokalypse zu bestätigen; dieser Schiffbruch gilt bis heute als Sinnbild des Untergangs einer ganzen historischen Epoche.¹⁴⁸ In weiten Kreisen sah man dererlei Anzeichen als Bestätigungen der apokalyptische Naherwartung.

Diese weitreichenden Veränderungen sind jedoch nicht die einzigen außer-literarischen Ursachen für das massenhaften Entstehen von Apokalypsen. Zusätzlich muß man die private Lebenswelt der jungen Künstler zur Erklärung ihrer Katastrophenerwartungen heranziehen, da, wie schon gezeigt wurde, in der säkularisierten Apokalyptik über eine allgemeine Sorge um die Menschheit hinaus auch die subjektive Beeinträchtigung nur einer Person ausreicht, um die Welt untergehen zu lassen.¹⁴⁹ Vor allem die Erstarrungsmetaphorik, die der Expressionismus erst den apokalyptischen Motiven hinzufügte und die Heym ganz besonders kultivierte (vgl. VII-IX), verweist auf das soziologische Umfeld der Dichter, denn heute weiß man, daß die aggressiven Vernichtungsvisionen der frühen Expressionisten in Reaktion auf erstarrte gesellschaftliche und kulturelle Prozesse entstanden sind. Sie gelten weithin als Ausdruck eines unterdrückten Vitalismus.¹⁵⁰

Das trifft auch in hohem Maße auf Heyms Skizzen einer endzeitlich erstarrten Welt zu. Heym gehörte zu den Literaten des "Neuen Clubs", in dem vor allem Erwin Loewenson und Kurt Hiller - angeregt durch die Lebensphilosophie Nietzsches, Bergsons und Simmels - eine Steigerung der Lebensintensität gegen dekadente Lebensunterdrückung verfochten. Diese Gedanken hat Heym in verschiedener Weise dichterisch produktiv umgesetzt - in "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ...", indem er die Lebensfeindlichkeit seiner Umgebung, die von wilhelminischen Strukturen geprägt war, als unendlichen Weltabend stigmati-

¹⁴⁸ Vgl. dazu beispielsweise Körtner: Weltangst und Weltende, S. 16f.

¹⁴⁹ Vgl. Kap. 6.3.4. der vorl. Arbeit.

¹⁵⁰ In der Forschung wird seit längerem betont, daß die in den Jahren vor dem Krieg entstandenen Untergangsvisionen keinesfalls als prophetische Vorhersagen des Weltkriegs aufzufassen sind, da die Anzeichen für die tatsächliche Kriegsgefahr anhand der außenpolitischen Krisen sowie der eindeutige Flottenpolitik für den aufmerksamen Beobachter zu erkennen waren. (Vgl. dazu Anm. 103 auf S. 139 der vorl. Arbeit.) Andererseits sind die meisten dieser Untergangsvisionen aber auch nicht als an der politisch-ökonomischen Realität orientierte Prognosen oder Warnungen einzuschätzen, denn diese Anzeichen wurden von den wenigsten der Zeitgenossen aufmerksam registriert. (Vgl. Kreuzer: Boheme, S. 340; Fischer: Deutsche Literatur, S. 232.) Als Ausdruck einer Sehnsucht nach Vitalismus werden diese Texte dagegen gedeutet von beispielsweise Martens: Vitalismus und Expressionismus; Swiecka: Pathos des Neuen Menschen; Kleefeld: Jakobinermütze und Totenkopf, insbes. S. 65f.

sierte, in dem jegliche Lebensform erstarrt. Für ein intellektuelles Unbehagen an der wilhelminischen Gesellschaft legen auch Heyms oft zitierten Tagebucheintragen ein Zeugnis ab, die ein Leiden an den lebensfeindlichen Beschränkungen beklagen, welche jedes sinnerfüllte Leben verhindern: "Mein Unglück ruht vielmehr zur Zeit in der ganzen Ereignislosigkeit des Lebens."¹⁵¹

Der Überdruß und Lebensekel, den Heym nicht als einziger beklagte, diese lange Zeit schwelende, ziellose und unpräzise artikulierte Unzufriedenheit, wurde einerseits durch eine vermeintliche Stagnation in der saturierten Zeit ausgelöst. Andererseits waren jedoch, wie es die Expressionisten in ihren Apokalypsen seismographisch erfaßten, hinter einer glänzenden Fassade der Prosperität die überkommenen Werte längst in Frage gestellt.

Insgesamt darf die Zeit als doppelgesichtig charakterisiert werden: auf der einen Seite eine aus der Vergangenheit geborgte und in die Gegenwart verlängerte Sicherheitsgläubigkeit [...] und auf der anderen Seite das nicht mehr zu überhörende Gefühl von Verängstigung, die Ahnung und Vorahnung von Konflikten.¹⁵²

Zwar hatte Deutschland in der langen Friedenszeit von 1871-1914 einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung erlebt, der es zur führenden Militär- und Industriemacht Europas werden ließ, aber neben den schon mehrfach erwähnten außenpolitischen Krisen, die, wenn auch sie nie völlig zum Ausbruch kamen, nicht ignoriert werden konnten, nahmen aufgrund der sozialökonomischen Umbrüche auch die innenpolitischen Schwierigkeiten immer mehr zu.¹⁵³ Viele gesellschaftliche Mißstände, wie sie zum Beispiel Gustav Landauer in seinem "Aufruf zum Sozialismus" (1911) angeprangerte, konnten im deutschen Kaiserreich nur noch unzureichend von einer oberflächlichen äußeren Stabilität und Machtentfaltung überdeckt werden.

Insbesondere das Bildungsbürgertum, dem schließlich die meisten der jungen Expressionisten, so auch Heym, entstammten,¹⁵⁴ erlebte seine Position innerhalb dieses brüchigen Gefüges als gefährdet, da es neben seinem Monopol auf höhere Bildung auch seine politische Einflußnahme weitgehend verloren hatte.¹⁵⁵ Klaus Vondung skizzierte diese Situation als die einer doppelten Bedrohung:

¹⁵¹ Georg Heym: Tagebucheintrag vom 17.6.1910. - In: Ders.: Tagebücher. Träume. Briefe, S. 135.

¹⁵² Knoll: Krisenstimmung und Zivilisationsangst, S. 122.

¹⁵³ Vgl. z.B. Rauh: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß; Allen: German Expressionist Poetry, S. 29-38; Kreuzer: Epoche des Übergangs. Weitere Literaturangaben finden sich auf S. 375, Anm. 30, der vorl. Arbeit.

¹⁵⁴ Heyms Vater war Staatsanwalt und der junge Expressionist selber ein promovierter Jurist. Vgl. Schünemann: Georg Heym, bes. S. 19, 44-46.

¹⁵⁵ Literatur zum Machtverlust des Bürgertums verzeichnet Anm. 29 auf S. 375 der vorl. Arbeit.

[...] die soziale und politische Polarisierung der Vorkriegszeit wirkte sich für den gebildeten Mittelstand besonders ungünstig aus; er sah sich gegenüber der aufsteigenden industriellen Bourgeoisie absinken und von den unteren Schichten der Gesellschaft zunehmend bedroht.¹⁵⁶

Zur Abwehr dieser gesellschaftliche Mobilität entwickelte das Bürgertum eine extreme Beharrungstendenz. Gegen den erwachenden Machtanspruch der Arbeitermassen in den Großstädten, die der Sozialdemokratie zu steigendem Einfluß verhalfen, suchte es mit aller Macht den status quo zu erhalten. Militarismus, feste Klassengrenzen und Autoritätshörigkeit wurden fraglos als oberste Werte konserviert, schließlich galt ihnen 'Ordnung' als 'das halbe Leben'.¹⁵⁷ Dies führte unter anderem dazu, daß den aus bürgerlich-intellektuellen Schichten stammenden Expressionisten über das Elternhaus und den überholten Gymnasialbetrieb eine in Konventionen erstarrte traditionelle Kultur und Bildung vermittelt wurde, deren Maximen und Ideale in krassem Gegensatz zu den Anforderungen der Hochindustrialisierung mit ihren sozialen Realitäten standen.¹⁵⁸ Die auffällige Bedeutung, die der Erstarrungsmetaphorik in den expressionistischen Apokalypsen zukommt, ist ein sicheres Anzeichen dafür, daß es zu einem großen Teil diese festumrissene Ordnung des maroden Bürgertums war, die mit ihren Mechanismen der Anpassung, Unterdrückung und des Zwanges das Endzeitgefühl der Jugend provozierte.¹⁵⁹ "Erfahrungen der Sinnleere, Motivationslosigkeit, Langeweile und Beengung schlugen um in einen zerstörerischen Hunger nach Vitalität, Aktivität und Abenteuer"¹⁶⁰, der sich nicht zuletzt in einer Renaissance der Apokalyptik entlud.

Diesen Voraussetzungen entsprechend, wünschten sich zahlreiche junge Intellektuelle das Ende des lähmenden Weltzustands sehnsüchtig herbei. Auch dafür spricht ein bekanntes Tagebuchzitat Heyms:

Ach, es ist furchtbar. [...] Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. [...] Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.¹⁶¹

¹⁵⁶ Vondung: Deutsche Apokalypse 1914, S. 162.

¹⁵⁷ Vgl. Kreuzer: Boheme, S. 142-148; Vondung: Zur Lage der Gebildeten.

¹⁵⁸ Vgl. Kohlschmidt: Konturen und Übergänge, S. 147-165; Stark: "Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert."

¹⁵⁹ Vgl. Schlenstedt: Nachwort, S. 617-631.

¹⁶⁰ Vgl. Anz, Vogl: Nachwort, S. 228f.

¹⁶¹ Georg Heym: Tagebucheintrag vom 6.7.1910. - In: Ders.: Tagebücher. Träume. Briefe, S. 138f.

Mit derartigen Ansichten ist Heym durchaus kein Einzelfall. Das Lebensgefühl des Selbst- und Weltüberdrusses setzte zum Beispiel auch Albert Ehrenstein in seiner Literatur um: "Aufgerieben, zerbröselte von der Monotonie des Daseins, seit Jahren trug mich nur die kindliche Hoffnung, es würden eines Tages sich irgendwo Abgründe auftun [...]".¹⁶² Auch Trakl sehnt den Tag seines Todes herbei, an dem die Seele den Körper, "diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis [,] verlassen wird, die ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist".¹⁶³

Vor dem Hintergrund solcher Äußerungen scheint es legitim, Georg Heyms Gedicht "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ..." - obwohl es eine negative Apokalypse ist - als Ausdruck der Sehnsucht nach dem Weltende zu bewerten. Anstelle einer Perspektive auf einen besseren Äon motiviert hier die Steigerung der maßlosen Endzeitqualen in eine unendliche Dauer hinein die Sehnsucht, daß der als unerträglich empfundene Zustand einfach nur aufhören möge. Das Nichts erscheint immer noch besser als der fortgesetzte Untergang.

Daß gerade das Genre der Apokalypse gewählt wurde, um den Unmut an der realen Gesellschaft zu äußern, ist nicht so unverständlich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn ihr offenes mythisches Konzept eignet sich in besonderer Weise für selbstmitleidigen Eskapismus. Als das Medium der gesellschaftlich und politisch Ohnmächtigen¹⁶⁴ bot sie schon immer einen tröstenden Fluchtpunkt vor der unabänderlichen Übermacht der Gegner :

Jede 'Soziologie der Endzeiten' würde zeigen, daß es niemals Apokalypse-Erwartungen gegeben hat, die ihren Ursprung herrschenden Mächten verdankt hätten. [...] Wer herrscht, der insistiert auf seinem eigenen Bleiben, und damit auf dem Bleiben der Welt. Ans Ende denkt, aufs Ende hofft, mit dem Ende tröstet sich allein derjenige, der 'am Ende' ist.¹⁶⁵

'Am Ende' waren zur Zeit des Expressionismus die Bürgersöhne als Repräsentanten einer gesellschaftlichen Schicht, die sich überlebt hatte, ohne dies wahrnehmen zu wollen. Die gesellschaftlichen Normen und Bildungsinhalte, die ihnen vermittelt worden waren, entsprachen kaum noch den Anforderungen ihrer Realität. Doch sie waren noch zu sehr in ihren konsolidierten Kreisen gefangen, als daß sie ein Rüstzeug für praxisorientierte Reformversuche erhalten hätten. In dieser Situation der mangelnden Entscheidungsfreiheit, in der das ihnen vermittelte Konzept nicht mehr trug und ein neues in der Realität nicht greifbar erschien, zelebrierten sie wehlei-

¹⁶² Ehrenstein: Wudandermeer, S. 386.

¹⁶³ Georg Trakl: Brief an Ludwig von Ficker in Innsbruck. Salzburg, 26. VI. 1913. - In: Ders.: Gedichte [...] Briefe, S. 518f, Nr. 85.

¹⁶⁴ Vgl. Körtner: Weltangst und Weltende, S. 46, 293.

¹⁶⁵ Anders: Die Wurzeln der Apokalypse-Blindheit. 1962. - In: Ders.: Die atomare Drohung, S. 106-125, hier S. 111.

dige oder Vitalismus suggerierende Untergangsszenarien, anstatt selbst aktiv zu werden. So hat sich auch Heyms Unzufriedenheit mit der Gegenwart schnell zu apokalyptischen Stereotypen verfestigt, anstatt daß der junge Mann irgendwelche politischen Interessen gezeigt hätte.¹⁶⁶

Apokalyptik konnte schon immer "zur Flucht aus der politischen Verantwortung verleiten".¹⁶⁷ Indem sie ihre Wünsche nach Veränderung in das literarische Modell der Apokalypse - vor allem der negativen Apokalypse - umsetzten, wiederholten die jungen Expressionisten absurderweise die Realitätsflucht ihrer Väter - eine Haltung, die sie gerade als Verkrustung des Lebens kritisieren wollten. Dieses Vorgehen fügt sich sehr gut in die Wirklichkeitsfremdheit, die ihre gesamte Kunst kennzeichnet: Obwohl beispielsweise die Stadt eines ihrer Lieblings-sujets war, betrachteten sie diese - mit Ausnahme von Paul Zech - weder als Lebensraum sozialer Klassen noch als Ort sozialer Fragen.¹⁶⁸ Der Bürger wurde von ihnen als ein Repräsentant bestimmter Werte abgelehnt, ohne daß ein sozial-analytischer Begriff dahinter gestanden hätte.¹⁶⁹ In ähnlicher Weise wurde das politisch-militärische Phänomen des Krieges von den frühen Expressionisten durch ein mythisches Bild von umwälzender Vitalität ersetzt.¹⁷⁰ Und "was an dem System bemängelt wird, ist nicht etwa die Unterdrückung einer sozialen Klasse durch eine andere, es ist auch nicht die politische Unfreiheit oder die imperialistische Außenpolitik Wilhelms II., sondern die persönliche Unfreiheit, die Unmöglichkeit, die eigene Persönlichkeit zu entfalten."¹⁷¹ Das vermeintliche Politikverständnis dieser Intellektuellen war demnach lediglich ein Teil ihrer globalen Zivilisationskritik. Reale politische Probleme und soziale Interessen wurden ignoriert, und anstehende Aufgaben, wie etwa soziale Reformen, nicht wahrgenommen. Stattdessen sehnte man fiktive Lösungen herbei und machte die Poesie zum Surrogat für entsprechendes Handeln.¹⁷² Und dazu bot sich das Konzept der Apokalyptik, das seine Rezipienten durch die inhaltlichen Vorgaben eines rigiden Determinismus und Universalismus jeglicher Verantwortung oder gar Handlungsmöglichkeit enthob, perfekt an. "Dem propagierten und oft forcierten Drang der Expressionisten zum Praktischwerden, zum Eingreifen in die Wirklichkeit steht eine große

¹⁶⁶ Zu Heyms Desinteresse an der Politik vgl. Seiler: Die historischen Dichtungen, S. 21-36.

¹⁶⁷ Körtner: Weltangst und Weltende, S. 321.

¹⁶⁸ Vgl. Becker: Urbanität und Moderne, S. 158f.

¹⁶⁹ Vgl. Thomas Anz und Michael Stark: Bürger und Mensch. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 168-170.

¹⁷⁰ Vgl. Anz, Vogl: Nachwort, S. 228f.

¹⁷¹ Schmidt: Expressionismus und Literatur, S. 43.

¹⁷² Vgl. Rudolf: Poetologische Lyrik und politische Dichtung, S. 224.

Ferne zum praktischen Handeln und Unfähigkeit gerade in Fragen des Politischen gegenüber."¹⁷³ In diesem Versagen der Expressionisten, die politischen Realitäten zu akzeptieren und darauf zu reagieren, lag nicht zuletzt die gesellschaftliche Wirkungslosigkeit ihrer Literatur begründet.¹⁷⁴

7.3. Eine Spiegelung des erlebten Weltuntergangs: Georg Trakls "Grodek"

Es blieb nicht bei den frühexpressionistischen Untergangsvisionen, die man im Rahmen einer schwer zu fassenden allgemeinen Krisenstimmung als Exponenten einer Katastrophenerwartung bezeichnen kann - sei dies die Erwartung oder gar Propagierung des sich schon abzeichnenden faktischen Krieges oder nur der Ausdruck für ein diffuses vitalistisches Verlangen nach radikaler Änderung. Nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges im August 1914 motivierten tatsächliche Erfahrungen von kriegerischen Zerstörungen bisher unbekanntem Ausmaßes neue apokalyptische Deutungen der Gegenwart.

Diese Erfahrungen trafen die meisten Menschen völlig unerwartet und deshalb umso schlimmer. Es ist mehrfach auf das aus der Retrospektive grotesk wirkende Phänomen hingewiesen worden, daß der Erste Weltkrieg "mit Ideen des 19. Jahrhunderts und der Technik des zwanzigsten Jahrhunderts ausgefochten wurde".¹⁷⁵ Stimuliert durch eine ersatzreligiös aufgeputschte Heldenmetaphorik germanisch-mittelalterlicher Herkunft,¹⁷⁶ war man in der sicheren apokalyptischen Gewißheit in den Krieg gezogen, daß dieser rasch beendet sein würde¹⁷⁷ und daß man dann alles Feindliche vernichtet und damit den Boden für die eigene bessere Zukunft bereitet hätte.¹⁷⁸ Doch in kürzester Zeit erwies sich die vermeintlich heldische Bewährungsprobe als Massaker, welches erst vier Jahre später mit der trauri-

¹⁷³ Hüppauf: Zwischen revolutionärer Epoche, S. 79.

¹⁷⁴ Vgl. Kaes: Probleme einer literarischen Funktionsbestimmung, S. 251.

¹⁷⁵ Eksteins: Der Große Krieg, S. 16. Diese Diskrepanz beleuchtet genauer Bridgwater: Discovering a Post-Heroic War Poetry. Zu den Ideen des 19. Jahrhunderts vgl. auch Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 164-168 und Bd. 2, S. 50-62. Die Bewertung der fatalen Situation als Grotoske stammt von Vietta, der auch die Gründe für die kollektive Fehleinschätzung näher untersucht. Siehe Vietta: Erster Weltkrieg.

¹⁷⁶ Vietta: Erster Weltkrieg, S. 195f.

¹⁷⁷ Vgl. Krumeich: Bilder vom Krieg vor 1914, S. 37.

¹⁷⁸ Vgl. Vondung: Apokalyptische Deutungen.

gen Bilanz endete, daß jeder dritte der insgesamt mehr als 60 Mio. mobilisierten Soldaten verwundet und jeder sechste getötet worden war.¹⁷⁹

Einen direkten Eindruck von dem radikalen Bewußtseinswandel, den die traumatischen Fronterfahrungen auslösten,¹⁸⁰ vermittelt die Feldpost.¹⁸¹ Ahnungslos wurde der Krieg zunächst begrüßt, die jungen Leute kosteten die Aufregung eines einigenden, ehrenvollen Abenteuers aus.¹⁸² Typische Zeilen aus einem Soldatenbrief vom 8. August 1914 spiegeln begeisterte Euphorie:

Wie gesagt, uns kommt die Sache noch vor wie ein Manöver. Und warum sollt's auch nicht! Du hast ja keine Ahnung, was Liebe zum Vaterland ist. Wir selbst kannten es kaum. Was ich und mit mir mancher Kamerad, der rot bis auf die Knochen war, empfunden haben auf dieser Fahrt durch unser ganzes schönes, deutsches Vaterland! [...] Die Stimmung war überall [...] einfach begeistert. [...] Und jeder und jede, die an der Straße stand, hatte einen Gruß, ein Winken, ein Wort der Aufmunterung. Ein Händedrücken gab's auf jedem Bahnhof und ein Hurra und ein Singen: Deutschland in Waffen.¹⁸³

Dagegen überliefern nur wenig später verfaßte Briefe konträre Äußerungen zu dem Geschehen, die von Ernüchterung bis hin zu fassungslosem Entsetzen reichen. Der Verfasser der oben zitierten Zeilen etwa schildert nur elf Tage später die Fronterfahrungen als Erlebnisse zwischen "unmenschlicher Anstrengung und tötender Langeweile"¹⁸⁴. Zeugnisse eines ähnlichen Gesinnungswechsels finden sich zuhauf,¹⁸⁵ man liest beispielsweise:

Mit welcher Freude, welcher Lust bin ich hinausgezogen in den Kampf, der mir als die schönste Gelegenheit erschien, Lebensdrang und Lebenslust sich austoben zu lassen. Mit welcher Enttäuschung sitze ich hier, das Grauen im Herzen. [...] dieses ganze große Erlebnis: die Schlacht, [...] Es war furchtbar!¹⁸⁶

¹⁷⁹ Siehe Eksteins: Der Große Krieg, S. 17; Rürup: Der "Geist von 1914", S. 29.

¹⁸⁰ Zu den psychischen Auswirkungen des Krieges auf die Soldaten siehe Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 224-226 und Bd. 2, S. 98.

¹⁸¹ Vgl. Brocks, Ziemann: >>Vom Soldatenleben hätte ich gerade genug.<<

¹⁸² Vgl. Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 30.

¹⁸³ Brief von Horst Peukert, geschrieben am 8. August 1914. - In: Hoffmann (Hrsg.): Der deutsche Soldat, S. 20-22.

¹⁸⁴ Brief von Horst Peukert, geschrieben am 19. August 1914. - In: Ebd. S. 22f.

¹⁸⁵ Äußerungen der Expressionisten Wilhelm Klemm, Ernst Wilhelm Lotz, Franz Marc und August Stramm, welche die große Desillusionierung widerspiegeln, stellt Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 98f. zusammen. Zum allgemeinen Stimmungswechsel vgl. ebd., Bd. 1, S. 228-250; speziell zur Desillusionierung der Schriftsteller vgl. ebd., Bd. 1, S. 95-131.

¹⁸⁶ Brief von Alfred Buchalski, geschrieben am 28. Oktober 1914. - In: Witkop (Hrsg.): Kriegsbriege gefallener Studenten, S. 16.

Von ungeheurer Naivität scheinen Reaktionen auf die ersten Fronterfahrungen zu zeugen, in denen offenbar erstaunt festgestellt wird: "es wäre zu wünschen, daß der Krieg bald ein Ende hätte, denn hier steht man Tag und Nacht in Lebensgefahr."¹⁸⁷ Letztlich belegen sie jedoch die Wirkmächtigkeit, mit der die literarischen Muster des 19. Jahrhunderts die realistischen Bedingungen der neuen Kriegsführung, über die es auch vor Kriegsausbruch schon genügend Informationen gab,¹⁸⁸ überdeckt haben.

Der abrupte Umschlag von Kriegseuphorie zu Ernüchterung und Entsetzen läßt sich gleichermaßen aus der Literatur dieser Zeit ablesen.¹⁸⁹ Der Kriegsbeginn löste eine unüberschaubare Flut an kriegsbejahenden Publikationen aus,¹⁹⁰ wobei gerade auch die Gedichte - meist an der Heimatfront verfaßt und von geringer literarischer Qualität - propagandistischen Zwecken dienten.¹⁹¹ Diese Wirkung erreichten die heroisierenden Gedichte häufig - wie zahllose andere Äußerungen zu den sogenannten "Ideen von 1914"¹⁹² auch - durch die Verarbeitung eines zweiphasigen Apokalypseschemas, das für die Zeit nach dem Erlösungswerk, also nach der apokalyptischen Vernichtung (vor allem der Feinde), ein neues paradiesisches Reich in Aussicht stellte.¹⁹³ Nach den desillusionierenden Fronterfahrungen entstanden dann die völlig anderen, erfahrungsgesättigten Kriegsgedichte der Expressionisten. Etliche von ihnen inszenierten mit Gefühlswerten vermischte Impressionen von der Front als Weltuntergänge. Dabei ließen sie in der Regel aber keinerlei Hoffnungsperspektive zu, die den Untergangserscheinungen einen Sinn verliehen hätte, sondern sie nutzten das neue Konzept der negativen Apokalypsik,

¹⁸⁷ Brief von Peter Semmler, geschrieben am 22. November 1914. In: Hoffmann (Hrsg.): Der deutsche Soldat, S. 99.

¹⁸⁸ Belege für die These, daß es frühzeitig Informationen über die Kriegstechnologie gab, liefert Krumeich: Bilder vom Krieg vor 1914.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Korte: Krieg, bes. S. 103-156, 170-239; Wandrey: Motiv des Kriegs, bes. S. 213-216, 225-251; Adams: Metaphern der affirmativen Weltkriegslyrik, S. 227f.; Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 95-131.

¹⁹⁰ Wenn auch die Genauigkeit der oft zitierten Einschätzung, die Carl Busse 1915 vornahm, zu bezweifeln ist, so spiegelt sie doch in etwa das riesige Ausmaß der Produktion: "So durfte man darauf gefaßt sein, daß auch dieser Weltkrieg eine reiche Liederfülle auslösen würde. Aber was da in den ersten Kriegsmonaten an deutscher Lyrik emporbrauste, das ging doch über jede Ahnung und Erwartung hinaus, das kam wie eine Sturm- und Springflut daher und schoß über alle Dämme, das stieg wie ein Riesenchor singend und verkündend in den dunkel drohenden Himmel [...] man will herausbekommen haben, daß allein im August 1914 anderthalb Millionen deutscher Kriegsgedichte entstanden seien." (Busse: Einleitung, S. Vf.)

¹⁹¹ Vgl. beispielsweise Vondung: Apokalyptische Deutungen, S. 64, Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 2, 11-27.

¹⁹² Vgl. dazu Rürup: Der "Geist von 1914"; Korte: Krieg, S. 94-102; Krumeich: Bilder vom Krieg vor 1914; Fries: Katharsis, Bd. 1, S. 206-220.

¹⁹³ Allerdings dürften nur wenige dieser affirmativen Kriegsgedichte der expressionistischen Bewegung zuzuordnen sein. Vgl. S. 248 sowie 384 der vorl. Arbeit.

um der Erfahrung der vollkommenen Desorientierung und Verzweiflung über die Sinnlosigkeit des Krieges literarisch Ausdruck zu geben. Diese Gedichte formulieren den Sturz in das Nichts, den die Dichter durch die fürchterlichen Kriegseindrücke so nachhaltig empfanden.

Dabei unterscheiden sie sich deutlich von den frühexpressionistischen Apokalypsen, obwohl sie dieselbe Grundaussage transportieren und gleiche Stilmittel - wie Montagetechnik, Reihungsstil, extreme Bildkontraste - benutzen. Ihnen ist nämlich die spielerische oder satirische Genußsucht, mit der die meisten der frühen negativen Apokalypsen den Weltuntergang als angenehm schaudererregendes Faszinosum zelebrierten, völlig abhandengekommen.¹⁹⁴ Stattdessen stehen die apokalyptischen Motive einzig in kritischer Funktion. Sie spiegeln die desillusionierenden Fronterlebnisse zwar verfremdet, aber dennoch erkennbar wider, "die tagelangen Märsche, Greuel, Verwüstungen, Dreck, Kälte, Wasser, Gas, Leichengestank, Verwesungen, Schikanen durch Offiziere und immer wieder de[n] Tod."¹⁹⁵ Donner und Blitz des Geschützfeuers geraten zu apokalyptischem Gewitter, einschlagende Geschosse erinnern an biblische Erdbeben, und das Feuermeer, mit dem Gott die Menschen straft, wird jetzt von den Soldaten ausgelöst, die verlassene Orte in Brand stecken. Die schweren Verwundungen und das Massensterben der Soldaten, die im Stellungskrieg geopfert wurden, scheinen alle Weltuntergangsprophezeiungen einzulösen.

Die meisten der Gedichte, die solches Erleben verarbeiten, sind vom literarischen Aspekt her weniger interessant; sie sind eher von dokumentarischem Interesse.¹⁹⁶ Eine der herausragenden Ausnahmen, was die literarische Qualität angeht, ist Georg Trakls Gedicht "Grodek", für dessen Verständnis die Biographie des Autors, bei allem grundsätzlichen Bedenken gegen einen Ansatz, das Leben des Dichters unreflektiert mit seinem Werk zu vermengen, doch bedeutsam ist.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 371.

¹⁹⁵ Hüppauf: "Der Tod ist verschlungen in den Sieg", S. 78. Zu dieser innovativen, anti-heroischen Kriegsliteratur vgl. Fries: Katharsis, Bd. 2, S. 27-30, 101-107, 282.

¹⁹⁶ Vgl. Silvio Vietta: Vorwegnahme und Erfahrungen des Krieges. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 117-119; hier S. 118.

¹⁹⁷ Zu den Einschätzungen von Trakls Geisteszustand und den Ansätzen, seine Biographie zur Textinterpretation heranzuziehen, siehe Sharp: Georg Trakl.

Grodek¹⁹⁸

1 Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
2 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
3 Und blauen Seen, darüber die Sonne
4 Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
5 Sterbende Krieger, die wilde Klage
6 Ihrer zerbrochenen Münder.
7 Doch stille sammelt im Weidengrund
8 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
9 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
10 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
11 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
12 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
13 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
14 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
15 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
16 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
17 Die ungeborenen Enkel.

Der Titel "Grodek" bezieht sich auf den östlichen Kriegsschauplatz Grodek in Galizien, was einen ersten Hinweis darauf liefert, wo die verschlüsselte Symbolik des Gedichts thematisch einzuordnen ist. Denn dieses Gedicht ist so deutlich mit der Biographie seines Dichters verwoben,¹⁹⁹ daß werktranszendierende Fragestellungen bei der Interpretation durchaus Gewinn bringen können.²⁰⁰ Zum Hintergrund seiner Entstehung ist es interessant zu wissen, daß Georg Trakl nach einer Apothekerlehre in Salzburg und einem Pharmaziestudium in Wien 1912 im Garnisonsspital in Innsbruck diente. Er führte kein bürgerlich geregeltes Leben, sondern konsumierte Drogen und Alkohol, was seine latent vorhandene Neigung zu Depressionen offenbar verstärkte. Bei Kriegsausbruch rückte Trakl mit einer Sanitäts-

¹⁹⁸ Die hier zugrundegelegte zweite und als einzige schriftlich überlieferte Fassung des Gedichts wird zitiert nach dem Abdruck in: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 130, die identisch ist mit der Fassung in der historisch-kritischen Ausgabe (Vgl. Trakl: Gedichte, S. 167). Innerhalb der vorl. Arbeit trägt das Gedicht die Sigle "Trakl 12". Zur nicht überlieferten ersten Fassung siehe Sauer mann: Tumlers Gedicht, S. 9.

¹⁹⁹ Zur Biographie Trakls siehe die Bildmonographie von Weichselbaum: Georg Trakl. Einen schnellen Überblick über Trakls Leben gibt Szklenar: Georg Trakl.

²⁰⁰ "Trakls Verse erfordern die autobiographische Leseweise nicht, aber sie gewinnen dadurch eine Bedeutungsdimension hinzu." Dieser Einschätzung Kempers ist nichts hinzuzufügen. (Kemper: Georg Trakls >Schwester<, S. 105.)

kolonne nach Galizien ein, wo er nach der Schlacht bei Grodek im September 1914 neunzig Schwerverwundete in einer Scheune betreuen mußte, ohne nennenswerte Hilfe leisten zu können; ärztlicher Beistand war nicht vorhanden. In "Grodek", seinem letzten Gedicht, spiegelt sich die ohnmächtige Verzweiflung, die dieses Erlebnis in ihm auslöste:²⁰¹ Zuerst hatte Trakl das Gedicht "Militärspital" überschrieben! Den schrecklichen Eindrücken war der Dichter nicht gewachsen. Er unternahm einen ersten Selbstmordversuch, der von Kameraden verhindert wurde. Doch als man ihn gut zwei Wochen später zur Überprüfung seines Geisteszustands in das Garnisonsspital von Krakau einlieferte, nahm er sich dort Anfang November mit einer Überdosis Kokain das Leben. Damit hat Trakl durchaus kein auffälliges Einzelschicksal erlitten: "Während des Kriegs waren viele Soldaten durch die Erfahrung totaler Sinnlosigkeit in den Wahnsinn oder zum Selbstmord getrieben worden [...] viele andere erlitten bleibende psychische Störungen."²⁰² Die Verzweiflung des Geistes, die sich in "Grodek" spiegelt, ist daher repräsentativ für das Empfinden einer ganzen Generation.

"Grodek" ist zwar rein formal ohne Strophengliederung durchkomponiert, doch inhaltlich lassen sich deutlich vier Sinneinheiten unterscheiden: es sind dies die ersten neun Zeilen, dann in isolierter Position die zehnte Zeile, die das Hauptgewicht der Aussage trägt, und schließlich die Zeilen elf bis vierzehn und fünfzehn bis siebzehn. Vom gedanklichen Aufbau des Gedichtes her bietet es sich an, bei der Interpretation dieser Struktur zu folgen.

Das Gedicht setzt mit einem idyllischen Landschaftsbild ein, das aber ins Apokalyptische verzerrt wird. Es ist bekannt, daß sich Trakl in seiner Innsbrucker Zeit mit Hölderlin auseinandersetzte.²⁰³ Die erste Zeile von "Grodek" läßt deutlich dessen "Sonnenuntergang" erkennen, in dem von des "Sonnenjüngling[s...] Abendlied [...] rings die Wälder und Hügel nach[tönen]"²⁰⁴: "Grodek" setzt mit der Zeile "Am Abend tönen die herbstlichen Wälder" ein. Möglicherweise hat hier auch persönliches Erleben dazu geführt, daß gerade dieses Bild Hölderlins übernommen wurde. Trakl beschreibt Anfang Oktober 1914 in einem Brief an Ludwig von Ficker, den mit ihm befreundeten Herausgeber der Zeitschrift "Der Brenner",

²⁰¹ Konkreten Bezugnahmen auf die Schlacht von Grodek spürt Lipiński in seinem Aufsatz "Erlebnis und Dichtung - Georg Trakls galizische Erfahrung" nach; vgl. auch Lipiński: Mutmaßungen über Trakls Aufenthalt in Galizien.

²⁰² Vondung: Propaganda oder Sinndeutung? S. 24. Zu der Problematik der Geistesstörungen und Selbstmorde im Krieg vgl. auch Linse: Das wahre Zeugnis.

²⁰³ Siehe Böschstein: Hölderlin und Rimbaud.

²⁰⁴ Friedrich Hölderlin: Sonnenuntergang. - In: Conrady (Hrsg.): Das große deutsche Gedichtbuch, S. 333f.

den Eindruck einer "kleinen Stadt Westgaliziens inmitten eines sanften und heiteren Hügellandes"²⁰⁵.

In dem Bild der "herbstlichen Wälder" dient das von Trakl bevorzugte Motiv der dritten Jahreszeit wie stets nicht nur dem Selbstzweck der Landschaftsdarstellung oder der Stimmungserzeugung, sondern hat darüber hinaus eine symbolische Funktion. Die Zeit des Verfalls pflanzlichen Lebens deutet auf das nahende Ende des Lebens, wie auch der "Abend" im Rahmen der Tageszeitensymbolik den drohenden Untergang andeutet. Die Bedeutung dieser Jahres- und Tageszeit innerhalb von Trakls poetischer Welt, die sich stärker als bei allen anderen Expressionisten durch die "Kombinatorik einer esoterischen und alogischen Privat-Chiffrenwelt" auszeichnet,²⁰⁶ ist aber auch identisch mit den Zeitmotiven, die in der gesamten expressionistischen Lyrik massenhaft eingesetzt werden, um apokalyptische Szenarien hervorzubringen.

Schon in der zweiten Zeile konkretisiert sich die zunächst noch unterschwellige Bedrohung. Es ist nicht das Abendlied des Hölderlinschen Sonnenjünglings Apollon, das in der Natur nachtönt, sondern in schockierender Verfremdung, die an die Dämonen der Johannesoffenbarung²⁰⁷ erinnert, "tönen" bei Trakl "die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen" (1f.). Antithetisch ist dem positiven Komplex der amoenen Natur das Assoziationsfeld der Kriegstechnik zugeordnet, worin sich ein Hinweis auf die entsetzliche Bedeutung verbirgt, welche die Waffentechnik zur Massenvernichtung der Menschen im Ersten Weltkrieg erstmals erlangt hatte. Und auch ein konkreterer Blick auf das Kriegsgeschehen sei bei einem so deutlich von biographischen Erlebnissen geprägten Gedicht erlaubt. Der Versuch der österreichischen Armee, den russischen Vormarsch in der Nähe von Grodek zu stoppen, war nicht zuletzt deshalb zum Scheitern verurteilt, weil die Russen ihren Gegnern um 800 Geschütze überlegen waren.²⁰⁸ Diese technologische Übermacht hat die österreichischen Soldaten an dieser Front zu 'Kanonenfutter' degradiert. Doch auch ohne dieses Detailwissen über den biographischen Hintergrund kündigt der Hinweis auf das Tödliche in dem Gedicht den alptraumartigen Eindruck einer herannahenden Katastrophe an, der sich in der konsequent durchgeführten Untergangsmetaphorik des Gedichts weiter bestätigt.

²⁰⁵ Georg Trakl: Brief an Ludwig von Ficker in Innsbruck. - In: Ders.: Gedichte [...] Briefe, S. 542, Nr. 129.

²⁰⁶ Esselborn: Die expressionistische Lyrik, S. 205. Zum semantischen System der poetischen Zeichen Trakls siehe Doppler: Bemerkungen zur poetischen Verfahrensweise.

²⁰⁷ Insbesondere ist an die grotesken Mischwesen aus Tiergestalt und Kriegsrüstung in Off. 9 zu denken.

²⁰⁸ Siehe Weichselbaum: Georg Trakl, S. 169; Lipiński: Erlebnis und Dichtung, S. 54.

Sofort fällt ein weiteres für Trakl typisches Stilmittel auf. Die nun folgende Apposition der "goldnen Ebenen / Und blauen Seen" (2f.) ist scheinbar der ersten Zeile zuzuordnen, doch kann man dies nicht eindeutig festlegen. Es ist ein Symptom der expressionistischen Lyrik überhaupt, daß die auf logische Aussage gegründete Sprache unkohärent wird und in ihrem Schwanken zwischen Verbindlichkeit und Sinnlosigkeit ein zerbrochenes Weltbild spiegelt. Trakl entwickelt dieses Stilphänomen zur Meisterschaft. Aufgrund äußerster sprachlicher Konzentration und Aussagefülle in den einzelnen Bildern, die zu Chiffren kristallisiert sind, ordnen sich Fragmente zu einer Totalität, und Gedankenlücken schließen sich in einem suggestiven Verfahren. Einzelne Teile scheinen nicht in sich selbst Sinn und Bedeutung zu tragen, sondern erst in ihrer Gesamtheit, in ihrem funktionalen - oft assoziativen - Zusammenwirken.²⁰⁹ Auch die biblischen Apokalypsen verweben ihre verschlüsselten Bilder eher über assoziative als über logische Verbindungen. Also stützt auch der ästhetische Rahmen, soweit er sich hier abzeichnet, eine apokalyptische Deutung des Gedichts.

In Trakls Lyrik bezeichnen Farbwörter selten reale Farbwerte; häufiger werden sie zu Trägern eines anderen Ausdruckswertes und sind dann Symbol einer Stimmung.²¹⁰ Das Wort "blau" in der dritten Zeile kann man ausnahmsweise auch wörtlich verstehen, und zwar nicht nur als generellen Farbwert eines Sees, sondern auch als Hinweis auf die spezifische Topographie des Schlachtfeldes vom September 1914.²¹¹ Als Farbsymbol, das das Dunkle transparent macht,²¹² ist Blau in Trakls Werk meistens positiv besetzt. Damit paßt es zu der Farbachiffre in der zweiten Zeile, dem goldenen Ton. Diese aufwertenden Farbwörter sind in kontrastverstärkender Funktion in die Untergangsbildlichkeit von "Grodek" integriert. Indem der Dichter nicht wie sonst üblich eine marode Welt untergehen läßt, sondern gerade das Positive und Heile von Zerstörung bedroht zeigt, steigert er den Schrecken der Apokalypse zur Sinnlosigkeit. Es wäre nur konsequent, wenn solch ein unfaßbares Geschehen keine Perspektive auf Erlösung mehr mit sich brächte.

Suggestiv angefügt, wirkt die Phrase "darüber die Sonne / Düsterr hinrollt" (3f.) wie ein relativischer Anschluß, der sich auf alle bisher genannten Naturkomponenten bezieht und sie mit der grauenvollen Bedrohung eines apokalyptischen

²⁰⁹ Zu den konkurrierenden Formeln von 'absoluter Metapher' und 'lyrischer Chiffre' vgl. Kleefeld: Ein Zeichen, deutungslos?

²¹⁰ Vgl. beispielsweise Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 83; Schneider: Zerbrochene Formen, S. 20-25; Renkel: „Das Wort ist ein innerer Klang“, insbes. S. 82f., 89-91.

²¹¹ Vgl. Lipiński: Erlebnis und Dichtung, S. 55.

²¹² Vgl. Böschstein: Fragment und Totalität, S. 249.

Untergangs überschattet. Indem das sonst Licht und Wärme spendende Gestirn durch die komparativische Wortverkürzung "düster" als fast erloschen charakterisiert wird - dabei handelt es sich um eines der zentralsten apokalyptischen Motive -²¹³ erzielt das Oxymoron den Eindruck von etwas gesteigert Bedrohlichem. Überdies überträgt das Verb der Bewegung den Komplex ins Dämonische und verleiht der Vorstellung des apokalyptischen Untergangs, der die Menschheit unausweichlich überrollt, bedrohliche Dynamik. In der Sonnenmetapher von "Grodek" sind beide Eigenschaften apokalyptischer Gestirne in einem Bild erfaßt: ihre aggressive Überaktivität und ihr Verlöschen; eine weitere Steigerung der Gefahr ist kaum noch vorstellbar.

Diese Bildlichkeit liefert einen plakativen Beleg für die These, daß das Subjekt in bedrohlichen Metaphern - dies betrifft das apokalyptische Gestirn wie die verfremdete Landschaft - nicht nur Zeit- und Gesellschaftskritik ausdrückt, sondern auch die subjektive innere Krise des Dichters dämonisiert:²¹⁴ Als Gegenstand der Zeitkritik läßt sich deutlich das Kriegsgeschehen erkennen, und den Befund der inneren Krise bestätigt Trakls Biographie auf doppelte Weise. Erstens ist es hinlänglich bekannt, daß er schon Jahre vor Entstehung dieses Gedichts, vermutlich in Verbindung mit seinem Drogenmißbrauch, an schweren Depressionen litt, die ihn das Ungenügen, das die Expressionisten an ihrer Zeit empfanden, wesentlich verschärft erleiden ließen.²¹⁵ Berühmt wurde Trakls Brief an Ludwig von Ficker vom November 1913, in dem der Dichter klagt: "Es <ist> ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht. O mein Gott, welch ein Gericht ist über mich hereingebrochen. [...] Sagen Sie mir, daß ich nicht irre bin. Es ist steinernes Dunkel hereingebrochen."²¹⁶ Deutlicher kann eine subjektive Apokalypse kaum in Worte gefaßt werden. Zweitens haben die entsetzlichen Erlebnisse bei Grodek Trakls Weltuntergangsvisionen Realität werden lassen und dadurch die labile seelische Disposition des Dichters ins Unerträgliche potenziert. Seine Qualen schilderte er Ficker, als dieser ihn am 24. Oktober 1914 im Krakauer Garnisons-

²¹³ "Schließlich wird seit den Zeiten der alttestamentlichen Apokalyptik keine Untergangsursache so häufig genannt wie der Verlust der energetischen Grundlage des Lebens, vornehmlich im Bild der sich verhüllenden oder ersterbenden Sonne zum Ausdruck gebracht." (Metzner: Persönlichkeitszerstörung, S. 196.)

²¹⁴ Grundlegend wirkte die Untersuchung Schneiders, der die expressionistische Landschaft als "Spiegelungsraum einer Krisenstimmung" beschrieben hat. (Schneider: Zerbrochene Formen, S. 100.) Repräsentativ für neuere Ansätze, Trakls Literatur nicht ausschließlich, aber auch auch pathographisch zu betrachten, ist die Studie von Kleefeld: Gedicht als Sühne.

²¹⁵ Siehe beispielsweise Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 92; Weichselbaum: Georg Trakl, S. 45-48, 87f.

²¹⁶ Georg Trakl: Brief an Ludwig von Ficker in Innsbruck.- In: Ders.: Gedichte [...] Briefe, S. 529f., Nr. 106.

spital besuchte.²¹⁷ Sicher drängt sich hier sofort die Erinnerung daran auf, daß dem Patienten Trakl während der Entstehungszeit von "Grodek" eine Schizophrenie bescheinigt wurde.²¹⁸ Letztlich ist es aber unerheblich, ob man die beunruhigende apokalyptische Bilderschrift als Ausfluß psychotischer Sprachschöpfungen²¹⁹ oder als souverän gehandhabte moderne Sprachartistik²²⁰ begreift: Trakls Bildlichkeit weist hohe Übereinstimmungen mit dem Motivarsenal der Apokalypse und der für diese Texte typischen Verknüpfungsform der Bilder auf. Und es ist hinlänglich erwiesen, daß dieses ästhetische Potential immer schon symptomatisch für tiefgreifende Krisensituationen war und daß es am Anfang dieses Jahrhunderts in säkularisierter Form auch psychisch Gesunden zur Verfügung stand, um sogar subjektivsten Krisenempfindungen tragischstes Ausmaß zu verleihen.

Der Einsatz der zweiten Sinneinheit des ersten Gedichtteils ist in der vierten Zeile durch ein Semikolon markiert. Danach erscheint, durch die Inversion noch dem bisherigen Textfluß zugewandt, als Steigerung von Abend und Herbst das apokalyptische Motiv der Nacht. Wie in dem Gedicht "Im Osten" (Trakl 15) ist es auf das Kriegsgeschehen bezogen. Doch nicht nur die Bedeutung des Nachtmotivs für die Apokalypse läßt sofort das Ereignis der allgemeinen Weltkatastrophe mitdenken, sondern diese Bedeutung ergibt sich auch aus der zeichenhaften Bedeutung, die "Nacht" in Trakls hermetischer Sprachwelt angenommen hat.²²¹ In dem um "Nacht" (4) gruppierten Satzteil läßt Trakl Kontraste in gegenseitiger Verstärkung aufeinanderprallen: das der Nacht zugeordnete Prädikat "umfängt" assoziiert eine liebevolle, weiche Bewegung, die hart mit dem Bild der "Sterbende[n] Krieger" (5) kontrastiert, die das Objekt der Bewegung bilden. Umfängen wird aber auch "die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Münder" (5f.). Dieses Oxymoron betont einerseits den Schuldaspekt und macht die "Klage" zur Anklage; andererseits zeugt das Zusammenfügen der sich gedanklich-logisch ausschließenden Bilderschichten wie bei van Hoddis von dem Bewußtsein einer pro-

²¹⁷ Vgl. Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 120; Weichselbaum: Georg Trakl. S. 175f.

²¹⁸ Vgl. Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 3.

²¹⁹ "Die charakteristischen Merkmale psychotischer Sprachschöpfungen" in Trakls Gedichten benennt Kleefeld: "parataktisches Bauprinzip, Antithetik, Inkohärenz des Gedankenganges, eine Tendenz zu Formelhaftigkeit und Wortspiel, Klangassoziationen und Begriffsverschmelzungen, eine bildhafte Ausdrucksweise und eine fremdartige, traumhafte Gesamtstimmung." (Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 5f.)

²²⁰ Diese Position entwickelte Killy: Über Georg Trakl. Zu den mit diesen Polen angedeuteten Aporien der Trakl-Forschung siehe Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 1-11.

²²¹ Die wenigen wiederkehrenden, klar erkennbaren Chiffren dieser künstlerischen Eigenwelt ermöglichen durch ihre eindeutige semantische Besetzung stimmige Gesamtinterpretationen. Aus diesem Grund nennt man in der Forschung Trakls Werk häufig das "eine Gedicht". Zu der leitmotivischen Metaphorik bei Trakl vgl. Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 216-222; Wetzel: Konkordanz.

blematischen, diskontinuierlichen Umwelt. Es liegt nahe, in diesem Bild Trakls Erinnerung an die Schmerzensschreie der Sterbenden ausgedrückt zu sehen, die ihn nach der Schlacht bei Grodek noch wochenlang verfolgten.²²² Doch in einer gespenstischen Spiegelung liegt über dieser Erinnerung ein lautloser Vorwurf der Ermordeten, der durch sein Stummsein umso schwerer wiegt. Nur in der symbolischen Form der Apokalypse scheint das wegen seiner unermeßlichen Dimension unsagbare²²³ Schreckliche mitgeteilt werden zu können.

Wieder lassen sich authentische Erfahrungen erkennen: Ein Bericht in der Frankfurter Zeitung vom 7. 10. 1914 über das Gemetzel bei Grodek spricht von in zehn Lagen übereinandergeschichteten Leichen, zwischen denen noch einige Verwundete stöhnten.²²⁴ Und in der Tat machte das Entsetzen im Ersten Weltkrieg viele der Soldaten sprachlos. Von ihrem Schwanken zwischen Klage und Verstummen berichtet ein Brief von der Front:

Der Wahnsinn nimmt wirklich kein Ende! Die Waffenruhe ist abgesagt. Das noch blutige Schwert wird von neuem gezückt. [...] Lastender als vorher ist der erneute Kriegszustand. Soll man noch reden oder lieber ganz schweigen? Noch klagen oder besser wie ein Tier verstummen?²²⁵

Das intensive Wollen, verkörpert in der "wilde[n] Klage", ist in "Grodek" unter einem übermächtigen Nichtkönnen erstarrt, denn in prophetischem Sprachduktus wird von "zerbrochenen Münder[n]" (6) gesprochen, was als Symbol für die generelle Befindlichkeit des Dichters gesehen werden kann. In dem schon zitierten Brief vom November 1913 klagt Trakl, daß sein Leben "unsäglich" zerbrochen sei und daß - in Steigerung dieses Unsägliches - "nur mehr ein sprachloser Schmerz, dem selbst die Bitternis versagt ist", bleibe.²²⁶ Mit der hier angesprochenen Sprachlosigkeit ist nur eine seiner zahlreichen Äußerungen zitiert, die erkennen lassen, daß es Trakl immer weniger schaffte, seine innere Krise durch ästhetisches Schaffen zu kompensieren.²²⁷ Vielleicht nimmt er mit der in diesen Gedichtzeilen angesprochenen Sprachlosigkeit bewußt sein eigenes endgültiges Verstummen vorweg.

²²² Vgl. Weichselbaum: Georg Trakl, S. 169.

²²³ Den Aspekt des Unsagbaren in diesem Gedicht - jedoch ohne Bezug zur Apokalypse - betont De Vos: "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung", S. 56, 60.

²²⁴ Vgl. Weichselbaum: Georg Trakl, S. 169; Lipiński: Erlebnis und Dichtung, S. 54.

²²⁵ Brief von Friedrich Franz Blanck, geschrieben am 5. Dezember 1917. - In: Hoffmann (Hrsg.): Der deutsche Soldat, S. 377.

²²⁶ Georg Trakl: Brief an Ludwig von Ficker in Innsbruck. In: Ders.: Gedichte [...] Briefe, S. 529f., Nr. 106.

²²⁷ Vgl. Kleefeld: Gedicht als Sühne, bes. S. 10, 110, 383f.; Weichselbaum: Georg Trakl, S. 89.

Die Zäsur zwischen der zweiten und der dritten Sinneinheit des ersten Gedichtteils wird durch die adversative Konjunktion "Doch" (7) unterstrichen. Das idyllische Motiv des stillen Sich Sammelns, noch dazu in der idealtopischen Landschaft des "Weidengrund[es]" (7), schlägt krass ins Dämonische um, denn es ist das Blut (9), das sich - ebenso lautlos wie die "wilde Klage" der "zerbrochenen Münder" - sammelt. Das Stimmungsbild der Wolken gerät durch die Präfixbildung "Gewölk" (8) unter dem Aspekt der Ballung zum drohenden Zeichen des apokalyptischen Himmels, dessen destruktive Wesensseite noch verstärkt wird, indem ihm die apokalyptische Farbe Rot zugeordnet wird. Rot ist hier nicht nur die Farbe des von der apokalyptischen Sonne ausgelösten Weltenbrandes, sondern auch die Farbe des "vergossne[n] Blut[es]" (9), das wie auch die "Klage" (5) auf den in diesem Gedicht angesprochenen Schuldaspekt²²⁸ anspielt.

Wie schon in der ersten Sinneinheit des Gedichts kann man - trotz des Bezugs zu der Kriegslandschaft, die der Dichter in Grodek gesehen hatte - in dem Bild des von roten Wolken überschatteten Weidengrunds erkennen, wie Trakl in seiner Spätphase das reale Landschaftsbild zum Typus der Ausdruckslandschaft verfremdet, der dazu dient, "die Unsicherheit und Angst des Menschen in einer zum Chaos auseinanderbrechenden Welt zu objektivieren."²²⁹ Hier geraten ihm, wie Alfred Doppler es ausdrückt, „die einfachen Dinge [...] zu Hinweisen auf die letzten Dinge.“²³⁰ Trakl kommentiert dieses Bild mit der Hypallage "mondne Kühle" (9). Das unheilvolle Nachtgestirn läßt die Szenerie gespenstisch wirken; im Rahmen der apokalyptischen Motive dieses Gedichts ist der Mond ein Zeichen der Destruktion.²³¹ Die "Kühle" hat nun endgültig die lebensspendende Wärme der Sonne verdrängt. Spätestens an dieser Stelle läßt sich ermessen, in welcher äußerster Konzentration von rhetorischen und poetischen Mitteln Trakl seine Metaphorik stimmig verdichtet.

Zwar ist Trakls Stellung als "christlicher Dichter" umstritten,²³² doch zweifellos ist die religiöse Komponente in seinem Werk von großer Bedeutung. Insbesondere seit seiner Innsbrucker Zeit spielte die religiöse Thematik auch für Trakls Gespräche mit dem "Brenner"-Kreis eine wichtige Rolle, wobei meist das

²²⁸ Das Schuldgefühl spielt eine wichtige Rolle im Werk Trakls. Vgl. dazu Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 110-122, 379-396.

²²⁹ Schneider: Zerbrochene Formen, S. 106.

²³⁰ Doppler: „Am Abend [...]“, S. 81.

²³¹ Da der Mond bei Trakl oft ein Schreckgeschehnis im Bereich des Geschlechtlichen symbolisiert, kann man in diesem Bild jedoch auch das Schwestermotiv schon angekündigt sehen. Vgl. Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 229-231.

²³² Vgl. dazu Casey: 'Er war wohl Martin Luther', S. 65-67; Fühmann: Sturz des Engels, S. 46-53.

Leiden an der Vergänglichkeit im Vordergrund stand.²³³ Da auch der Schuldaspekt in diesem Gedicht schon angedeutet wurde, scheint es mir vor diesem Hintergrund sinnvoll, den "zürnende[n] Gott" (8) nicht als Ares zu sehen, dessen Lebensraum die roten Wolken sind, sondern als den zürnenden Gott des Alten Testaments, der der positiven Sphäre des Weidengrundes zuzuordnen ist.²³⁴ Dann gilt das "vergoßne Blut" (9) als apokalyptische Strafe, als Ausfluß der "Kelter des Zornes Gottes" (Off. 14,19f.). Weiterhin fügen sich in "Grodek" das Bild der "ehernen Altäre" (15) und die Verkörperung der Schuld durch die "Schwester" (12) - vor allem aus seiner literarischen Verwendung des Schwestermotivs glaubte man immer wieder ableiten zu können, daß Trakl unter einem inzestuöses Verhältnis zu seiner Schwester Grete litt -²³⁵ in den religiösen Bereich, der mit dem Bild dieses Gottes angesprochen ist. Wie in "De Profundis" (Trakl 16) "Gottes Schweigen" die defekte Beziehung zwischen der verfallenen Welt und dem gnadenvollen Jenseits verkörpert, so spiegelt sich in "Grodek" die gestörte Verbindung von Mensch und Gott in dem verfremdeten Bezug zu Gestirnen, Elementen und Farben. In dem Bild der natürlichen Welt, die voller Drohungen gezeigt wird, liegt ein Spannungsverhältnis zwischen der schlechten Gegenwart und der idealen, noch ungestörten Vergangenheit der "goldnen Ebenen" (2) verankert, die im Begriff ist unterzugehen.

Die zentrale Aussage von "Grodek" konzentriert sich in dem zweiten Hauptteil des Gedichts, der zunächst durch seine Kürze auffällt. Es handelt sich lediglich um die zehnte Zeile: Die typisch expressionistische Tendenz zur Parataxe in ihren vielfältigen Ausformungen hat Trakl an dieser Stelle als Kontrastmittel zu effektvoller Wirkung ausgenutzt. Während er sonst - bei aller Freiheit - größere syntaktische und semantische Einheiten konstruiert (bisher waren alle Gedichtzeilen durch Enjambements verbunden), steht die zehnte Zeile in isolierter Position und bildet so die Achse des Gedichts. Dadurch wird ihrer Aussage ein ungeheures Gewicht verliehen. "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" (10) chiffriert die Totalität der Ausweglosigkeit und faßt das Konzept einer negativen Apokalyp- tik in äußerster Konzentration zusammen. "Straßen" bedeuten menschliche Zivilisation und stehen für Richtung und damit die Fortentwicklung alles Seienden durch Raum und Zeit; doch dieser Fortschritt ist auf Finalität gerichtet. Als Endziel steht hier nämlich alternativlos die "Verwesung", ein Zustand, der den Tod, welcher die

²³³ Vgl. Weichselbaum: Georg Trakl, S. 117f.

²³⁴ Vgl. die Deutungsvarianten, die Bridgwater aufzählt, den Gott entweder als Mars zu sehen, als christlichen Gott oder als Moloch. (Bridgwater: Georg Trakl, S. 108.)

²³⁵ Kleefeld setzt den Inzest als erwiesen voraus (Kleefeld: Gedicht als Sühne, S. 59-65); etwas vorsichtiger urteilt Weichselbaum (Weichselbaum: Georg Trakl, S. 59f.) Vgl. dazu Kemper: Georg Trakls >Schwester<.

Menschen in den letzten Tagen ereilen wird, noch um eine Stufe übertrifft, und zugleich ein zentrales Motiv apokalyptischer Zerstörung. Die Unwiderrufbarkeit der negativen Apokalypse ist damit plakativ betont: Es gibt keine Hoffnung auf eine weitere Existenzform mehr, weder für den Raum noch für die Zeit;²³⁶ es wird kein neuer Äon mehr folgen. Trakl steigert diesen Befund durch das Farbadjektiv "schwarz", dem auch eine wichtige Rolle innerhalb der apokalyptischen Motive zukommt. Dieses Stilmittel muß darüber hinaus als Durchsetzung der objektiven Sprache mit subjektiven Gefühlswerten bewertet werden, was in diesem Fall einerseits auf den objektiven Befund der Weltlage verweist, andererseits aber auch auf die persönliche Apokalypse des Dichters. In der säkularisierten Apokalyptik ist schon die überforderte Psyche des einzelnen Subjekts Anlaß genug, die "Welt" untergehen zu lassen. Doch in "Grodek" kann weder der einzelne Mensch noch die geschichtliche Zeit dem Schicksal der "schwarze[n] Verwesung" entkommen. Jaak De Vos konstatiert dazu: "Es gibt grundsätzlich keine Erlösung für ein Menschtum, das sich in größter Schuld und Sünde verstrickt hat."²³⁷ Anzeichen der Krise wurden schon zu Beginn des Gedichts deutlich. Spätestens an dieser Stelle ist klar, daß der daraus hervorgehende Untergang nicht nur determiniert und nahe bevorstehend ist, sondern schon begonnen hat und kurz vor seinem Abschluß steht. Er wird alles Existierende radikal auslöschen. Damit haben sich in der Mitte des Gedichts die anfänglichen Vermutungen, daß hier eine Apokalypse entsteht, nicht nur bestätigt, sondern auch wesentlich präzisiert: nochmals grausamer als Apokalypsen gemeinhin, offenbart hier die Sonderform der negativen Apokalypse das denkbar schrecklichste Schicksal für das Subjekt seines Dichters und ebenso für die gesamte Welt.

Im nun folgenden dritten Hauptteil des Gedichts deutet sich unter wiederholter Ausnutzung von Kontrastwirkungen eine harmonisierende Tendenz an, ein gewisser 'intakter Raum' leuchtet auf. Entsprechend wird der Satzbau geregelter, und Trakl verwendet die einigende Versform des Stabreims. Diesen dritte Teil möchte ich insgesamt als einen Gegenentwurf aus der Erinnerung betrachten; er ist demnach der heilen Zeit der "goldnen Ebenen / Und blauen Seen" (2f.) zuzuordnen. Ein letztes Mal leuchtet in "Grodek" Trakls von Novalis und Rimbaud ererbte Zeitstruktur einer mythisierenden Imagination auf, die Bernhard Böschenstein als "Evokation in zweiter Instanz"²³⁸ deklariert hat; damit bezeichnet er ein Zugleich von Gestorbensein und Erweckung zu einem zweiten Leben, das aus dem Tod

²³⁶ Das Zusammenfallen von Raum und Zeit in dieser Gedichtzeile konstatierte schon Höllerer, jedoch wertet er es lediglich als Aufhebung aller Bewegungen. Siehe Höllerer: Georg Trakl. Grodek, S. 421f.

²³⁷ De Vos: "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung", S. 58.

²³⁸ Böschenstein: Fragment und Totalität, S. 250.

kommt, um in einen neuen Tod zu münden; beide Zustände sind in Trakls Gedichten durch Bildzitate und Spiegelungen miteinander verbunden, in ihrem Zugleich "konstituiert sich die Totalität. Sie spiegelt die Erfahrung der Ganzheit der Zeit am Ende ihres Verlaufs."²³⁹

Diese dritte Sinneinheit des Gedichts beginnt in Zeile elf, wie schon der erste Teil, mit einem idyllischen Landschaftsbild. Die "Nacht" (11; vgl. 14) verliert hier ihre destruktive Wesensseite durch die Kombination mit "goldnem Gezweig" und "Sternen" (11), wobei man das "Gezweig" entweder als Synonym für den Sternenhimmel oder auch als die von Mond- und Sternenlicht beleuchteten Weidenzweige verstehen kann. Doch auch diesem durch die Farbciffre "gold" aufgewerteten Bild haftet etwas Schicksalhafteres an, denn die Sterne stehen in Trakls Spätphase generell als Zeichen individuellen Schicksals, das sich in einer Endphase befindet.²⁴⁰

Das im Rahmen der Schuldthematik schon angesprochene Schwestermotiv ist diesem ambivalenten Bereich zwischen heiler Welt und Schicksalhaftigkeit zugeordnet. Die Spiegelung von Trakls wahrscheinlich inzestuösem Verhältnis zu seiner Schwester in seiner Dichtung wurde wiederholt untersucht und dabei meist mit dem Narziß-Motiv in Verbindung gebracht.²⁴¹ Dieses Motivfeld wird als Zeichen für Androgynität bewertet, für Trakls Sehnsucht, "eins zu werden mit seinem schwesterlichen Spiegelbild und damit auch wieder mit sich selber", was eine umfassende Aufhebung von Trennung überhaupt impliziert.²⁴² Im Zusammenhang mit der Schuld-Thematik in "Grodek" ist allerdings die Feststellung wesentlicher, daß Trakl "sein Inzest-Verhältnis mit der Schwester zeitlebens nicht nur als naturwidrige, sondern auch als religiöse Schuld" empfunden habe.²⁴³ Neben der belastenden Komponente hat das Bild der Schwester in "Grodek", und zwar dem Gegenentwurf aus der Vergangenheit, auch etwas Tröstendes für das lyrische Subjekt; doch das wird sofort dadurch relativiert, daß es nur ihr "Schatten" (12) ist, der hier zur Verfügung steht, also das dem Reich der Toten zuzuordnende ungreifbare Abbild ihrer Person.²⁴⁴ Überdies "schwankt" der "Schatten" (12), das heißt, seine Konturen lösen sich auf, womit ein weiterer Bildbereich der negativen Apokalyptik zum Einsatz kommt: die Auflösungsmetaphorik. Der Untergang vollzieht sich durch lautlose Zersetzung der Dinge. Die Alliteration hebt bei den Wörtern "schwankt", "Schwester" und "Schatten" nicht nur die koordinierten Begriffe

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Siehe Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs, S. 233-236.

²⁴¹ Vgl. Stern: Georg Trakls Redendes Schweigen.

²⁴² Ebd. S. 87.

²⁴³ Ebd. S. 90. Vgl. auch Fühmann: Sturz des Engels, S. 205-232.

²⁴⁴ Vgl. Fühmann: Sturz des Engels, S. 246.

hervor, die das der Auflösung Anheimgegebene bezeichnen, sondern sie hat (wie bei der Verbindung von "grüßen" - "Geister" und "Helden" - "Häupter" (13)) zusätzlich sprachmusikalische Bedeutung.

Im Gegensatz zu den waffentönenden Wäldern ist der "Hain" ein "schweigende[r]" (12). Dieses Phänomen verweist zunächst wieder auf das Motiv der Rückerinnerung, doch gleichzeitig ist ein Rückbezug zu den "zerbrochenen Münder[n]" (6) gegeben. Es gibt keinerlei Kommunikation mehr, stille Resignation und Tod werden suggeriert, und die stumme Klage erhält dadurch um so mehr Gewicht.

Die "sterbende[n] Krieger" (5) der Gegenwart verschimmen in diesem Gedichtabschnitt als Gestorbene ("die Geister der Helden" (13)) in die Dimension der positiven Vergangenheit; reziprok zerfließt der Schatten der Schwester in die negative Gegenwart. So verschmilzt das Symbol der Schwester mit dem der Toten, wie auch ihr "Schatten" dem Totenreich fest zugeordnet ist. Beide Chiffrenkreise sind mit Schuld behaftet, die jetzt die Strafe des absoluten Untergangs nach sich zieht. Im Tode sind die Krieger zu "Helden" geworden, sie sind niedergemetzelt im heroisierten Tod fürs Vaterland. Doch durch das Epitheton "blutend" neben dieser eigentlich aufwertenden *pars pro toto*-Konstruktion der "Häupter" (13) rückt Trakl ihren (in den Zeilen fünf und sechs umgesetzten) stummen Vorwurf und den blutig strafenden Gott (der achten Zeile) in gespenstische Nähe: Schuld überschattet die leise angedeutete Harmonie.

Abrundend beendet Trakl diesen stimmungsvollen Teil des Gedichts mit der gedämpften elegischen Atmosphäre der vierzehnten Zeile: "Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes." Herbst und Dunkelheit im synästhetischen Sinne bleiben der Verfallsstimmung verhaftet, und die Assonanzen ("tönen", "Flöten", "Rohr") stellen die melancholische Gefühlskomponente in den Vordergrund. Fühmann deutet dieses Bild als "Abschiedsgruß des gestorbenen Pan"²⁴⁵, wozu im Hinblick auf das Inzest-Motiv die Tatsache paßt, daß das Motiv der Flöte auch als phallisches Symbol dieses Gottes gilt.²⁴⁶ Die semantische Funktion der Sprache wird in dieser Zeile zurückgenommen, der "Wortinhalt tritt zurück zugunsten des Wortklangs".²⁴⁷ Dabei ist die "Schmiedekunst Georg Trakls [...] zugleich Seelenarbeit"²⁴⁸, die von einem melancholischen Geist zeugt, der in diesem Gedicht neben "Depression, Drogen- und Schlafmittel-Abusus, latenter Schizophre-

²⁴⁵ Fühmann: Sturz des Engels, S. 247. Zu dem Pan-Motiv als positiv besetztem Leitmotiv der All-Einheit in Trakls Werk vgl. Methlagl: Der schlafende Sohn des Pan.

²⁴⁶ Vgl. Kemper: Georg Trakls >Schwester<, S. 100.

²⁴⁷ Kleefeld: Ein Zeichen, deutungslos? S. 162.

²⁴⁸ Ebd. S. 196.

nie, suizidaler Tendenz und Inzest"²⁴⁹ vor allem die für ihn unerträglichen Kriegseindrücke verarbeitet.

Es ist ein Hauptmerkmal expressionistischer Dichtung, daß das Konkrete zurücktritt zugunsten einer Aussageweise, die, losgelöst von äußerer Realität, das Wesenhafte aufzeigen soll. Dieser assoziativen Verfahrenstechnik entspricht im ersten Teil von "Grodek" die Entrealisierung des Raumes. Zwar konstituiert sich hier der evozierte Raum der Natur noch aus der Nennung von Gegenständlichem (Wald, Ebenen, Seen, Sonne), dennoch zielt er auf Desorientierung des natürlichen Raumbewußtseins. Weit auseinandergelegene Pole schrumpfen eng zusammen. Das Herabziehen des Gestirns auf die Erde kommt einer völligen Auflösung des Raumes gleich: ein typisches Motiv der Apokalyptik. Analog zu diesem Phänomen führt Trakl im dritten Teil des Gedichts eine Entrealisierung der Bewußtseinskategorie Zeit durch. Das Motiv der Erinnerung trägt zur Aufhebung der chronometrischen Zeit bei: Vergangenes mischt sich mit der Gegenwart, womit jegliche eine Orientierung ermöglichende Kontinuität getilgt wird. Raum und Zeit müssen in den traditionellen Apokalypsen vernichtet werden, damit das transzendente Reich sich entfalten kann. In der negativen Apokalypse "Grodek" dient dieses apokalyptische Motiv einzig dazu, den unvorstellbaren Schrecken des absoluten Endes erahnbar zu machen.

Ein weiterer Bruch in der Zeitdimension setzt schließlich die letzten drei Zeilen ab, die abschließende Sinneinheit des Gedichts, die sich konkret auf das Heute bezieht. Insgesamt fällt dieser schwer zu deutende Teil durch eine getragene, pathetische Sprache auf, die in ihrem Duktus an Hymnen erinnert. In emphatischer Sprechweise prangert der Dichter an: "O stolzere Trauer!" (15) und verleiht diesem Ausruf durch das einzige Ausrufezeichen des Gedichts Nachdruck. Ebenso zielt der absolute Komparativ "stolzere" auf Verstärkung. Was hier durch die extreme Betonung zynisch abgetan wird, ist der falsche Stolz eines unkritischen Patriotismus, der die mythisierten "Helden" (13) des Krieges in Ehre betrauert, während Trakl aufgrund seiner desillusionierenden Fronterlebnisse das wahre Gesicht des Krieges, "die blutenden Häupter" (13), erfahren hat.²⁵⁰

Mit diesem Ausruf kombiniert Trakl das biblische Bild der "ehernen Altäre" (15), das die gestorbenen Krieger als geschlachtete Opfer erscheinen läßt. Dadurch erinnern sie erneut mahnend an die Schuld - und zwar unaufhörlich, denn das Eherne steht für Unvergänglichkeit. Vor der erloschenen "Sonne" (4) und der "mondne[n] Kühle" (9) des Todes erhebt sich nun die "heiße Flamme" (16), das

²⁴⁹ Stern: Georg Trakls Redendes Schweigen, S. 87.

²⁵⁰ Zur Diskrepanz zwischen den irrationalen heroischen Todesbilder an der Heimatfront und den aus der Konfrontation mit der Kriegsrealität entstandenen Todesbildern vgl. Hüppauf: "Der Tod ist verschlungen in den Sieg".

Signum des Lebendigen. Plötzlich wird dem "Geist" (16), der als Instrument der Erkenntnis und Symbol des Wesentlichen den Expressionisten als Inkarnation eines tieferen Bewußtseins über sinnerfülltes Leben gilt, etwas klar - und zwar gewinnt er die Einsicht, daß dieses Schlachtopfer keinerlei positive Folgen haben wird. Im Gegenteil, der Geist erkennt die Unwiderrufbarkeit der bisher beschriebenen Untergangsvision. Die zahllosen apokalyptischen Sinndeutungsangebote, die den Weltkrieg zur Entstehungszeit dieses Gedichts als notwendige Durchgangsstation zum endgültigen Heil stilisiert haben, werden in "Grodek" als ideologische Lüge entlarvt. Diese Erkenntnis bewirkt einen "gewaltige[n] Schmerz", der den Geist noch stärker "nährt" (16). Je grausamer die gemachte Erfahrung ist, desto deutlicher läßt sie den Geist die Lage erkennen, denn die Dringlichkeit der Situation verstärkt die Fähigkeiten des apokalyptischen Visionärs. Nur der Schauende vermag die Zeichen der Natur zu deuten und die Ankündigung der Endzeit zu vernehmen - nicht so die verblendeten Träger der "stolzere[n] Trauer" (15).

In der letzten Zeile des Gedichts wird schließlich ein weiterer Grund für den unermeßlichen Schmerz genannt, denn dieser bezieht sich auf die "ungeborenen Enkel" (17). Die Ambivalenz des Textes läßt hier alternative Deutungsmöglichkeiten zu.²⁵¹ Man könnte diese letzte Zeile als schmerzliche Vorausdeutung auf eine - allerdings auch nicht bessere - Zukunft für die noch "ungeborenen Enkel" sehen, die als noch nicht Geborene die Unschuldigen repräsentieren; dann würde diese Zukunft - im Sinne des Kreislaufmotivs der schlechten Endlosigkeit - eine letzte Vorstufe der endgültigen apokalyptischen Vernichtung repräsentieren. Dieser Deutung gegenüber erscheint mir - aufgrund der dominierenden Gesamtaussage der absoluten Hoffnungslosigkeit in dem zentralen zweiten Teil des Gedichts - die zweite Möglichkeit plausibler: Im Rahmen der hier vorgelegten Gesamtinterpretation von "Grodek" wird in der Schlußzeile auf eine verhinderte Zukunft bezug genommen, denn die potentiellen Erzeuger der Nachkommen - das Wort "Enkel" steht für Nachkommenschaft generell - sind tot!

Einerseits ist diese resignative Schlußbewertung des Untergangs höchst real und damit als handfeste Zeitkritik zu sehen, denn mit einer Generation junger Männer wurde im Ersten Weltkrieg zugleich die nächste geopfert. Andererseits wird mit ihr aber auch der individuelle Untergang des Dichters metaphorisch zu seinem negativen Ende geführt. Der Zerfall der Persönlichkeit des Autors, der - vorbereitet durch Drogenmißbrauch und latenter Neigung zur Depression - durch ein konkretes Kriegserlebnis ausgelöst wurde, erscheint als subjektive Apokalypse,

²⁵¹ Vgl. z.B. die Interpretationen von Heidegger: Georg Trakl, S. 346f.; Höllerer: Georg Trakl, S. 423; Casey: 'Es war wohl Martin Luther', S. 69ff.; Bridgwater: Georg Trakl, S. 110; De Vos: "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung", S. 62f.

indem er, völlig entindividualisiert, in eine grauenvolle allumfassende Untergangsvision gesteigert wird. Hatte die reale Apokalypse universeller Art die Weltuntergangsstimmung Trakls schon während seines Aufenthaltes in Galizien eingeholt - die Schlachterfahrungen erscheinen in "Grodek" als globaler Weltuntergang -²⁵², so erfüllte sich die in seinem letzten Gedicht offenbarte private Apokalypse durch den Selbstmord nur wenige Wochen später in der Realität.

7.4. Weltuntergang als Auslösen der göttlichen Schöpfung: Franz Werfels "Zweifel"

Die unerhörte Tragweite der desillusionierenden und deprimierenden Kriegserfahrungen für die Psyche der Menschen wird besonders deutlich, wenn man eine Apokalypse betrachtet, die im Werk ihres Dichters völlig untypisch erscheint. Während nämlich Trakl durch seine psychischen Probleme prädestiniert war für die Produktion von negativen, gottlosen Untergangsvisionen und auch vor seinen Fronterlebnissen schon einphasige Apokalypsen verfaßte, erstaunt Franz Werfels moderne negative Apokalypse "Zweifel" als Solitär in dessen Werk. Sie zeugt von dem Zusammenbruch des religiösen Optimismus des Dichters, der vermutlich durch sein starkes Leiden an seinem - obschon unter privilegierten Umständen absolvierten - Feldaufenthalt ausgelöst wurde.²⁵³

Der jüdische Dichter Werfel, der eine starke Neigung zum Katholizismus aufwies, wurde schon von den Zeitgenossen "als zu den größten christlichen Gestaltern des letzten Jahrhunderts und wahrscheinlich als stärkster religiöser Lyriker der Deutschen überhaupt seit Klopstock und Novalis"²⁵⁴ bewertet, und noch heute gilt er als ein Hauptvertreter der religiösen Dichtung des Expressionismus.²⁵⁵ Im Rahmen seiner religiösen Thematik hat er auch mehrere Apokalypsen verfaßt. Allerdings gehen diese - im Kontrast zu den säkularisierten Varianten seiner

²⁵² So betont auch Bridgwater: "In *Grodek* [...] Trakl implies that Western civilization has reached a turning-point". (Bridgwater: Georg Trakl, S. 108.)

²⁵³ Werfel, der nichts unversucht gelassen hatte, um für den Kriegsdienst untauglich geschrieben zu werden, absolvierte nach mehreren Freistellungen seinen Fronteinsatz als Telefonist und mußte nie in den Schützengraben. Dennoch litt er extrem unter seinem Feldaufenthalt. Vgl. dazu Jungk: Franz Werfel, S. 61-86.

²⁵⁴ Diese Urteil beispielsweise stammt von Jacob: Zur Geschichte der deutschen Lyrik, S. 23.

²⁵⁵ Vgl. beispielsweise Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 77; Preisner: Franz Werfel; Steiman: Werfel's Identity.

Dichterkollegen - in traditioneller Weise von Gottes Allmacht aus, und sie sind fast immer mit emphatischen transzendenten Erlösungsvorstellungen verbunden.²⁵⁶ Das wohl prägnanteste Beispiel dafür ist das Gedicht "Geistige Freude" (Werfel 4), in dem die Ankunft des neuen Gottesreiches offenbart wird:

Es ist in einer unbekanntes Frühe,
da letzter Stern anwächst zu riesigem Schein.
Gewaltige Eos kommt. Das Werk der Mühe,
Kasernen und Fabriken krachen ein.
[...]
Auf den geborstenen Gräbern selbst die Toten
Am Hügel sitzen [...]
Nach Nord, Süd, Ost und West vier Tuben beben.
[...]
Gott selber wirft von seinem Gnadenort
sich uns, gehüllt in Strahlenstaat, ans Leben.

Gedichte dieser Art haben in der Forschung zu der generell sicherlich richtigen Einschätzung geführt: "Weltende, das heißt für Werfel Auferstehung durch die Gnade Gottes und Befreiung von der Urschuld."²⁵⁷ Zwar ist auch hier im Einzelfall zu prüfen, inwiefern die religiösen Chiffren zeichenhaft gebraucht und mit einem humanitären Aktivismus verknüpft sind, der sich in Formeln wie "Komm, heiliger Geist"²⁵⁸ trotz aller religiösen Konnotationen an einen allgemeinen Geist der Humanität und der Liebe richtet.²⁵⁹ In radikalem Subjektivismus stellt nämlich auch Werfel den Menschen als Verbreiter des Göttlichen in den Vordergrund: "Gottes Hauch wird im Atem der Menschen geboren. [...] Mit dem Schreiten der Menschen tritt Gottes Anmut und Wandel aus allen Herzen und Toren. [...] Die Welt fängt im Menschen an"²⁶⁰, denn wo "Der gute Mensch [...] ist und seine Hände breitet, [...] Zerbricht das Ungerechte aller Schöpfung / und alle Dinge werden Gott und eins."²⁶¹ Dennoch kann man bei den meisten seiner Gedichte

²⁵⁶ Werfels Vertrauen in eine positive Weltwende, die von Gottes Eingreifen zu erwarten ist, spiegelt sich vor allem in den Bekenntnissen seiner Subjekte. So beispielsweise: "Nun braust der Himmel wie Posaunenmeer, [...] Aus mir stürzt Liebe, Lieb', Weltsinn, der dunkel lag. / Und golden durch mich donnert jüngster Tag!" (Werfel 1); "Stemmt auch das Schlechte zahllose Zacken Dir, / Sieh das Gerrechte feurig fährt aus den Schlacken dir" (Werfel 6).

²⁵⁷ Knapp: Literatur des deutschen Expressionismus, S. 79.

²⁵⁸ Franz Werfel: Veni Creator Spiritus. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 321.

²⁵⁹ Vgl. Christopher Waller: "'Geist' for Werfel, as for all Expressionist poets, is an all-purpose incantation, and, whilst it is *never* associated with man's reasoning faculties, it does appear in a host of other guises in Werfel's work - as the transcendental, God, soul, conscience, feeling, and the very essence of man." (Waller: Expressionist Poetry, S. 93.)

²⁶⁰ Franz Werfel: Lächeln Atmen Schreiten. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 223f.

²⁶¹ Franz Werfel: Der gute Mensch. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 275.

grundsätzlich davon ausgehen, daß eine Symbiose zwischen Mensch und Gott aufrecht erhalten und der Topos vom Weltende in die christliche Tradition eingebunden bleibt.

Es zeugt von absoluter Verzweiflung, wenn ausgerechnet dieser Dichter, der in religiösem Optimismus die meisten der von ihm entworfenen Untergangsvisionen in gläubigem Vertrauen auf Gott mit positiven Folgerwartungen verbindet, auf das Schema der säkularisierten negativen Apokalyptik zurückgreift und dies auch noch explizit mit der Abwendung von dem Glauben an Gott verknüpft. Genau dies ist bei dem zur Kriegszeit verfaßten Gedicht "Zweifel" der Fall.

Zweifel²⁶²

- I Der tote Fluß stockt unter totem Dunst.
Ein Trupp von Menschen stolpert greisen Trott.
Verfaulter Rachen Röcheln kutzt und grunzt -
Der Himmel staut sich ohne Stern und Gott.
- II Dem Bergmann-Führer an der Stange schwankt
Laternen-Angst, die wie mit Aussatz fleckt
Den Fäulnisschein der Nacht, den sie durchkrankt,
Und Stirn und Wangen-Einsturz überschreckt.
- III Kein Schrei - wenn plötzlich Glas aufklirrt und knarrt,
Und zahnlos zynisch unten Wasser platscht.
Kein Licht mehr. - Nur das alte Chaos starrt,
Indes ein Fisch die fette Fläche klatscht.
- IV Nacht! Und auf den verwirrten Händen schwiert
Ein Phosphor, der in Eiter grün gerinnt.
Ein kleines Lachen durch die Stille friert,
Das nie sich seiner Kindheit mehr besinnt.

"Zweifel" hebt sich schon auf den ersten Blick von den für Werfel typischen hymnisch-ekstatischen Gedichten ab. Dies liegt an seiner konventionellen Strophenform, die an den einfachen Vierzeiler des Volkslieds erinnert. Wenn auch Werfels

²⁶² Der Abdruck dieses Gedichts folgt dem Text in der Anthologie Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 167, der identisch ist mit Werfels Abdruck in seinem Band "Der Gerichtstag" von 1919 (ebd. S. 101). Innerhalb der vorl. Arbeit trägt das Gedicht die Sigle "Werfel 4".

Vernachlässigung des Formalen oft kritisiert wurde,²⁶³ kommt der Monotonie der äußeren Form in diesem Gedicht eine sinntragende Bedeutung zu. Denn schon die erste Strophe, die rein deskriptiv den situativen Bezugsrahmen vorgibt, macht Erstarrung und Monotonie zum Thema. So leitet das zentrale apokalyptische Motiv der erstarrten Natur in den Text ein. Das in der ersten Zeile beschriebene Stocken des Flusses ist unwiderruflich, denn er ist ebenso wie der Dunst, der über ihm lastet, "tot" (I,1). In typisch asyndetischer Reihung liefert dann die nächste Zeile als Metapher der Monotonie das neue apokalyptische Motiv des end- und ziellosen Umherirrens. Eine uniforme Menschenmasse symbolisiert hier ähnlich wie Heyms "Selbstmörder" (Heym 7) das Suchen in Orientierungslosigkeit, und der "greise Trott", in dem sie vor sich hinstolpert, läßt über die Assoziation des Alters die Gewißheit des Verfalls und der Endzeit des Menschengeschlechts aufkommen (I,2). Die Kongruenz von Form und Inhalt, die im folgenden konsequent weitergeführt wird, ist schon nach diesen beiden Zeilen deutlich zu erkennen. Der fast ausnahmslos konsequent durchgehaltene 'leiernde' fünfhebige Jambus evoziert hölzerne Starre und Eintönigkeit und damit einen Gefühlswert, der zusätzlich durch den parataktischen Stil, das konsequente Kreuzreimschema mit nur männlichen Ausgängen sowie die gleichförmige Strophenform unterstützt wird. Diese schematische Formelhaftigkeit des Stils symbolisiert die Erstarrung des sinnerfüllten menschlichen Lebens nach Gottes Plan.

Für dämonische Wirkung sorgt in der dritten Zeile die Technik der Personifizierung, die ein Röcheln zum Produzenten weiterer bedrohlicher sowie von Verfall zeugender Geräusche werden läßt. Dabei deutet "Verfauter Rachen Röcheln" (I,3) synekdochisch auf die körperliche Degeneration der Menschen und läßt gleichzeitig die Assoziation einer Erdspalte, den rauchenden "Schlund der Unterwelt"²⁶⁴ der Johannesoffenbarung, zu, so daß eine Untertage-Bildlichkeit vorbereitet wird. Der Eindruck von bedrohlichem Grauen ergibt sich hier in erster Linie aus der Lautsymbolik, deren Nähe zur Lautmusik das musikalische Grundprinzip von Franz Werfels Dichtung erkennen läßt. Ein weiterer Ausfluß dieses Prinzips ist Werfels auffällige Neigung zur Neologismenbildung. Innerhalb der Metapher des dämonischen Rachens ordnet der Dichter dem Verb "grunzt" die klangmalerische Neubildung "kutzt" als koordinierten Begriff zu (I,3). Beide Verben steigern durch ihre Zischlaute den bedrohlich wirkenden Effekt, der durch die Alliteration des Konsonanten "r" (der überdies schon den Auslaut des Adjektivs "verfauter" bildete) eingeleitet wurde.

²⁶³ Vgl. z.B. Wyatt: Der frühe Werfel bleibt, S. 256f.

²⁶⁴ Offb. 9,2.

In der vierten Zeile schließt sich die motivische Klammer zum Beginn der ersten Strophe. Auf die kosmische, somit metaphysische Dimension ausgeweitet, hat die Erstarrung, die eingangs als Attribut der Natur erschien, jetzt auch den Bereich Gottes erfaßt. Ein erstarrter, sternenleerer Himmel "ohne Gott" (I,4) macht den Verlust jeglicher Transzendenz unübersehbar. Indem Wasser und Himmel, die von Gott im Schöpfungsakt zu je eigener Dynamik getrennt wurden²⁶⁵, wieder ineinander erstarren, wird der Glaube an das göttliche Prinzip grundsätzlich in Frage gestellt.

Im Gegensatz zur biblischen Apokalyptik, die ununterbrochenes Heil durch Nachtlosigkeit symbolisiert,²⁶⁶ kennzeichnet Werfel den apokalyptischen Zustand dieser Welt durch permanente Nacht. Nachdem in der ersten Strophe von "Zweifel" die Koordinaten der Endzeit abgesteckt wurden, wobei sich auch der Zustand der Lichtlosigkeit schon durch den "Dunst" (I,1) und die fehlenden Sterne (I,4) andeutete, führt die zweite Strophe - quasi als Oberbegriff - das zentrale Motiv dieses Gedichts ein, die apokalyptische Nacht. Dazu wird die Perspektive verengt, die Bildlichkeit geht ins Detail. Für die Masse der Menschen steht hier symbolisch ihr "Bergmann-Führer" (II,1), der die schon eingeführte Vorstellung einer Untertage-Landschaft ohne Licht und Himmelssicht deutlich hervortreten läßt. Sein Attribut ist die "Laternen-Angst" (II,2), ein Neologismus von der Qualität einer futuristischen Analogie, der mit dem Unsicherheit assoziierenden Verb "schwanken" gekoppelt ist und dadurch völlige Haltlosigkeit suggeriert. Diese Kombination bildet die Schlüsselmetapher des gesamten Gedichts, denn sie benennt panische Angst²⁶⁷ als Reaktion der Menschen auf die Begleiterscheinungen des Weltuntergangs. Dabei symbolisiert die Laterne, die einzige Lichtquelle in der Finsternis, in Anklang an Nietzsches Aphorismus "Der tolle Mensch"²⁶⁸ den letzten Orientierungspunkt sowie ein Suchen nach dem äußersten Sinn. Die Angst, nichts zu finden, so daß auch dieser letzte Schein erlischt, scheint berechtigt, denn das Licht der Laterne kann den "Fäulnisschein der Nacht" nicht besiegen, sondern nur "wie mit Aussatz fleck[en]" (II,2), also "durchkrank[en]" (II,3), was als ein Zeichen seiner Schwäche aufzufassen ist.

²⁶⁵ Vgl. 1. Mos. 1,6-8.

²⁶⁶ Vgl. Off. 21,25.

²⁶⁷ Die Angst ist ein gängiges Motiv in Werfels Dichtung. Vgl. dazu Rothe: Expressionismus, S. 395-397.

²⁶⁸ Mit apokalyptischer Bildlichkeit stellt der Narr hier die provokative Frage "Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? [...] Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden?", bevor er schließlich seine Laterne zu Boden wirft, so daß sie erlischt. (Nietzsche: Der tolle Mensch. - In: KGW V,2, S. 158-160; hier S. 159.)

Eine gleiche - von Franz Werfel generell häufig benutzte - Präfix-Verb-Bildung findet sich in der letzten Strophenzeile, die die Verfallsmetaphorik des Häßlichen fortführt: Indem die "Laternen-Angst" den synekdochischen Einsturz von "Stirn" (dem Zeichen für den Geist des Menschen) und "Wange" (hier Zeichen für seine Körperlichkeit) "überschreckt" (II,4), läßt sie den Verfall nicht nur durch kurzen Lichteinfall sichtbar werden, sondern verstärkt den grauenerregenden Eindruck durch die Eigendynamik von Licht und Schatten. Die "Laternen-Angst" zersetzt durch ihr suggeriertes Flackern das Untertagebild; deshalb läßt sie sich dem neuen apokalyptischen Motivkreis der Auflösung zuordnen. Dafür sprechen die Verben der durch alles hindurchdiffundierenden Zersetzung,²⁶⁹ die diese Strophe, durch Enjambement verstärkt, dominieren und als Kontrapunkt zur Erstarungsmetaphorik²⁷⁰ des Gedichts erscheinen. Sie verleihen dem bedrohlichen Auflösungsprozeß eine unheimliche Dynamik.

In der dritten Strophe wird das jambische Metrum an der Positionsstelle zu Beginn der ersten Zeile zum ersten Male von zwei aufeinanderfolgenden Hebungen durchbrochen; der Trochäus ist hier bewußt gesetzter Ausdrucksträger. Indem durch diese Intonation ausdrücklich betont wird, daß beim Zerschlagen der Laterne *keine* Reaktion erfolgt ("Kein Schrei - wenn plötzlich Glas aufklirrt und knarrt" (III,1)), wird deutlich, daß normalerweise aufgrund der Tragweite des Geschehens ein Aufschrei des Entsetzens zu erwarten gewesen wäre. Sein Fehlen charakterisiert die Menschen in diesem Gedicht - wieder ähnlich den "Selbstmördern" Heyms (Heym 7) - im apokalyptischen Sinne als dumpf dahinvegetierende Untote.

Beim Zerschlagen der letzten Lichtquelle macht sich "unten" das "Wasser" bemerkbar, indem es "zahnlos zynisch [...] platscht" (III,2). Es erinnert an die Vorstellungen des Meeres als Grenzbezirk zur Unterwelt, als Ort des Unheimlichen und Chaotischen und als dämonische Macht. In der biblischen Apokalyptik entsteigen ihm die Dämonen des Bösen,²⁷¹ doch letztlich wird es dort von Gott der ewigen Vernichtung preisgegeben: "Und das Meer ist nicht mehr"²⁷², wenn der neue Äon einsetzt. Dagegen trägt die alte Chaosmacht²⁷³ in Werfels Apokalypse den Sieg davon: Das Urelement Wasser erscheint in seiner Personifizierung überlegen

²⁶⁹ Dies sind die Verben "schwankt" (II,1), "fleckt" (II,2), "durchkrankt" (II,3), "überschreckt" (II,4); dazu gehört auch "schwiert" (IV,1).

²⁷⁰ Vertreten durch die Verben "stockt" (I,1), "staut" (I,4), "starrt" (II,3), "gerinnt" (IV,2), "durch [...] friert" (IV,3). In ähnlicher Weise assoziieren die Verben "aufklirrt und knarrt" (III,1) das Enden einer Bewegung oder eines Geräuschs.

²⁷¹ Vgl. Dan. 7,2-8; Off. 13,1f.

²⁷² Off. 21,1.

²⁷³ Vgl. "das alte Chaos" (III,2) sowie Gen. 1, 1.

aggressiv, wobei das Adverb "zynisch" zusätzlich eine unmenschliche Kälte assoziiert und zugleich einen starken lautmalerischen Effekt ermöglicht: Die Zischlaute²⁷⁴ wirken - wie schon in der dritten Gedichtszeile - ebenso bedrohlich wie die lautmalerischen Verben, die das Zerspringen der Laterne akustisch umsetzen ("aufklirrt und knarrt" (III,1)).

Eine Steigerung der ersten Durchbrechung des Rhythmus bilden in der folgenden Zeile die drei einsilbigen Wörter "Kein Licht mehr" (III,3), denen drei aufeinanderfolgende Hebungen ungeheures Gewicht zukommen lassen. In ihnen ist der Schöpfungsgedanke "Es werde Licht"²⁷⁵ formelhaft und endgültig zurückgenommen, so daß als Konsequenz der Zustand der "Urflut"²⁷⁶ übrigbleibt, ein Zustand, den Franz Werfel - ganz anders als zum Beispiel Benn in seinen Regressionswünschen²⁷⁷ - als Superlativ des Negativen vermittelt. Alles ist damit vernichtet, "- Nur das alte Chaos starrt" (III,3). Das Verb "starren" wirkt in diesem Zusammenhang äußerst ambivalent. Zunächst verstärkt es die Idee des endgültigen Erstarrens jeder Lebensform in den Zustand des Chaos. Darüber hinaus unterstützt dieses Verb im Sinne von 'lauernd anstarren' die bedrohliche Wirkung des personifizierten Chaos, das als Leviathan der Urzeit erscheint. Durch den Rückgriff auf die Urzeit erinnert diese Strophe auf den ersten Blick an die Urzeit-Endzeit-Eschatologie der traditionellen Apokalypsen, um dann jedoch krass mit einer gegenteiligen Aussage zu schockieren. Denn hier korrespondiert nicht das unbeschädigte Paradies mit der Heilszeit eines neuen Äons, sondern Werfel erweitert die Vorstellung der Urzeit und zeichnet eine Regression in das der Schöpfung vorausgegangene Chaos, wodurch das Wirken Gottes annulliert wird.

Die kaum noch aufzulösenden Metaphern der letzten Zeile dieser Strophe kommentieren diese Situation über gefühlsbedingte Assoziationen. Der Fisch, ein wechselwarmes, als kalt empfundenes Tier, stützt das Bild der Reduktion von Leben auf seine Ursubstanz. Die Vorstellung des ekelregenden Glitschigen dieses Tieres korrespondiert mit der absoluten Metapher der "fette[n] Fläche", wobei die drei Hauptelemente dieser Metapherngruppe durch den Stabreim verbunden und zusätzlich betont werden (III,4). Hier werden Vorstellungen von ekelregender, lebensfeindlicher Kälte über abstrakte Bildlichkeit evoziert.

²⁷⁴ Vgl. "zahnlos", "zynisch", "klatscht" (III,2) sowie "platscht" (III,2) und "klatscht" (III,4).

²⁷⁵ 1. Mos. 1,3.

²⁷⁶ 1. Mos. 1,2.

²⁷⁷ Insbesondere in der Formulierung "O daß wir unsere Ururahnen wären. Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor". (Gottfried Benn: Gesänge. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 186.)

Die Linie des Entsetzens, die sich von der Feststellung "Kein Schrei" (III,1) zu dem Ausruf "Kein Licht mehr" (III,3) gesteigert hatte, findet ihren Höhepunkt in dem Aufschrei "Nacht!" (IV,1) zu Beginn der vierten Strophe, der Klimax des gesamten Gedichts. "Nacht" ist Chiffre für alle schon angedeuteten Schrecken: Lebensfeindliche Dunkelheit und Chaos, Orientierungslosigkeit und damit letztlich transzendente Ungeborgenheit. In diesem Motiv vollendet sich die antithetische Parallele, die "Zweifel" zum Schöpferhandeln Gottes in der Genesis setzt.

Einzig der Tastsinn bleibt den Menschen in der ewigen Finsternis noch kurz erhalten. Synekdochisch werden ihre "Hände" genannt, jene Körperteile, die normalerweise zu produktivem Machen und zu zwischenmenschlicher Körpersprache eingesetzt werden, jetzt jedoch nur noch "verwirrt" herumtasten. Doch auch diese letzte Reduktion des Menschlichen löst sich schon in Fäulnis auf, denn "auf den verwirrten Händen schwiert / Ein Phosphor, der in Eiter grün gerinnt" (IV,1f.). Gleichzeitig erstarrt die vom Enjambement zur zweiten Zeile zusätzlich betonte Kontinuität des Auflösungsprozesses in Dunkelheit, denn der "Phosphor", ein letzter Rest von Lichtschein (und hier zugleich Assoziationspender für giftige Fäulnis und Ekel), verdunkelt sich in dem Gerinnungsprozeß (IV,2).

Die beiden Schlußverse des Gedichts besiegeln schließlich die völlige Erstarrung in absoluter Hoffnungslosigkeit. Ein "kleines Lachen", minimaler Rest des Zeichens der Freude und des menschlichen Lebens überhaupt, "friert" "durch die Stille" (IV,3), die akustische Chiffre für das absolute Ende, das Nichts. Indem das Lachen erfriert und von der Stille betäubt wird, wird angezeigt, daß diesem Weltuntergang keine Zukunft mehr folgen wird. Gleichzeitig ist jedoch auch die Existenz von Vergangenheit für ewig ausgelöscht, denn dieses Lachen "besinnt" sich "nie [...] seiner Kindheit mehr" (IV,4), das heißt, die Erinnerung an seinen Anlaß oder zumindest den Zeitpunkt seiner Entstehung ist unwiderruflich verlorengegangen. Es bleibt nur der Tod ohne eine Auferstehungshoffnung, das absolute Nichts. "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" - so hatte Trakl kurz zuvor diesen Zustand der ausgelöschten Zeit in der negativen Apokalypse formuliert.

Das in diesem Gedicht beschriebene Auslöschten der Schöpfung Gottes überschreibt Franz Werfel mit "Zweifel". Hiermit ist keinesfalls ein produktives Zweifeln gemeint, sondern - im Gegenteil - ein Zweifeln, das zu Erstarrung führt, bis hin zum Verlust jeglicher Transzendenz. Damit spielt Werfel auf die Problematik der Erkenntnis- und vor allem der Metaphysikkritik an, die im Gefolge Nietzsches zu großer Popularität gelangt waren. Nach christlicher Auffassung übergibt sich derjenige, der sich dem Zweifel überläßt, auch der Angst; schwankende "Laternen-Angst" (II,2) erscheint in diesem Gedicht als Folge des Zweifels. In diesem Sinne führt der Zweifel an Gott in die absolute und unwiderrufliche Orientierungslosigkeit; er entzieht dem lyrischen Subjekt schließlich seine eigene

Existenzgrundlage. Der Zweifel führt in die Verzweiflung, wie es Werfel an anderer Stelle explizit gemacht hat:

Aus meinen Tiefen rief ich dich an. / Denn siehe, plötzlich war der metallische Geschmack des ganzen Irrtums auf meiner Zunge. / Ich schmeckte über alles Denken Erkenntnis. [...] Ich wollte auf, mich wehren, mich gewinnen, wahren .. / Doch sank ich hin, gespenstisch, / Gelähmt in träge pochende Verzweiflung. (Werfel 7)

Die Untergangsvision "Zweifel" folgt, indem sie in absoluter Perspektivlosigkeit endet, eindeutig dem Schema der säkularisierten, einphasigen Apokalypse - ein Umstand, der im Kontext von Werfels Werk zunächst überrascht. Eine mögliche Erklärung für diese Phänomen bietet jedoch die Abfassungszeit des Textes. "Zweifel" gehört zu den - meist pessimistischen - Gedichten, die für den Band "Der Gerichtstag" größtenteils "in den Jahren 1916 und 1917 geschrieben"²⁷⁸ wurden. Werfel selbst bezeichnete diese Textgruppe aus seiner schlechten seelischen Verfassung während seines Kriegseinsatzes heraus als "ein Monument innerer Verwüstungen [...], wahrlich ein Kriegsbuch!"²⁷⁹ Offenbar war Franz Werfels Glaube für die psychischen Belastungen während dieser Zeit nicht stark genug, um an der Erlösungshoffnung festzuhalten. So griff auch er jetzt das apokalyptische Beschreibungsschema nihilistischer Hoffnungslosigkeit auf, das symptomatisch für die Stimmung vieler seiner Dichterkollegen war. Indem der Autor "Zweifel" 1919 neben anderen Gedichten unter den Titel "Der Gerichtstag" stellte, verurteilte er zwar diese Negierung jeglicher Metaphysik, vermutlich aus einem Schuldgefühl heraus, als menschliche Sünde. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß das einphasige apokalyptische Schema, das "Zweifel" zugrunde liegt, symptomatisch ist für Franz Werfels "Wurzellosigkeit und den radikalen Subjektivismus seiner expressionistischen Schaffensperiode"²⁸⁰, in der es für ihn "keinen transzendenten Gott gab"²⁸¹, und damit für die Zeitkrise des Expressionismus überhaupt.

²⁷⁸ Werfel: Gerichtstag, S. 4.

²⁷⁹ Dieses Zitat aus einem Brief Werfels an Gertrud Spirk findet sich bei Jungk: Franz Werfel, S. 82.

²⁸⁰ Thomke: Hymnische Dichtung, S. 300.

²⁸¹ Ebd. S. 293.

8. INTERPRETATIONEN ZWEIPHASIGER APOKALYPSEN

8.1. Ein Aufruf, das unsagbare Andere zu erschaffen: Walter Rheiners "Wehe! Auf!"

Neben den negativen Apokalypsen, die in den Jahren um den Ersten Weltkrieg herum bemerkenswerterweise zum ersten Male in großer Anzahl geschrieben wurden, finden sich in der expressionistischen Lyrik auch säkularisierte Varianten des traditionellen zweiphasigen Apokalypseschemas. Meistens im Spätexpressionismus entstanden, erwarten sie nicht mehr einzig das Ende der als überaltert empfundenen Zustände, sondern sie zielen wieder auf eine positive Zukunft, die den inzwischen durch den Krieg nicht nur Realität gewordenen, sondern an Grausamkeit oftmals noch übertroffenen Untergangsvisionen einen Sinn verleihen könnte. Allerdings bleiben die Konturen des vom Weltuntergang erhofften Zustands in der Regel völlig unspezifisch. In ihrer Hilflosigkeit, ein Ziel heraufbeschwören zu wollen, das jenseits des Vorstellbaren und damit jenseits der Artikulationsschwelle liegt und deshalb gar keine Begrifflichkeit mehr erlaubt, verzichten die meisten Verfasser zweiphasiger Apokalypsen auf einen Versuch, die neue Welt plastisch zu schildern. Statt dessen konzentrieren sie ihren Enthusiasmus auf intensive pathetische Paränesen an die Adressaten, das absolut positive Unvorstellbare endlich herbeizuführen.

Ein paradigmatisches Beispiel für zweiphasige Apokalypsen, die völlig unkonkret einen allgemeinen Zustand der Erneuerung herbeirufen, ist das Gedicht "Wehe! Auf!" des Spätexpressionisten Walter Heinrich Schnorrenberg, alias Walter Rheiner.

Wehe! Auf!¹

I Wehe über uns! - Wir haben den Traum verloren.
Nackt frieren die Bäume. Regen wusch ihre Schleier ab.
Nicht mehr singt das Haus. Keller wuchs auf bis zum Dach.
Mond starrt unbeweglich. Bleich. Er weint nicht mehr.

¹ Der Abdruck dieses Gedichtes folgt dem Text in Ludewig (Hrsg.): Expressionismus in Dresden, S. 148, 150; innerhalb der vorl. Arbeit wird das Gedicht mit der Sigle "Rheiner 2" bezeichnet.

- II Wehe uns! Leben ist uns entschwunden.
Hohl lärmt der Tag. Wald splittert, Gerümpel grau.
Haupt im Azur kreiset nicht mehr, summende Geige.
Höhle ward die Brust. Duster. Es tropft. Es knirscht.
- III Wehe! Die Sonne zerging. Sirius verlosch. Die Wolke
Floh uns. Nun stehen wir in gelben Jahres Ruine.
Keine Wimper streut Licht. Auge verklang, und die Hand,
Die gestirnte Hand ward trockenes Holz!
- IV Wehe! Unser Herz schlugen wir tot. Die Wand,
Des Himmels schwarzes Gemäuer bedeckt uns. Ach,
Kein Seufzer tröstet uns, kein Lied. Nur Schnee
Verschüttete unser Haar. Ohr Hirn-Muschel
fängt nicht mehr Gottes Gesang.
- V Verloren sind wir. Wehe! Gespenster Leer,
Vertan in Raum und Zeit. Uhr. Knarrender Stuhl.
Wo blieb des Sterbens Süße? - Wo blieb
der bunte Tod? Wer stahl uns die letzte Lust?
- VI Diebe sind wir! Einander haben wir uns geraubt
Das Leben, den Tod, den größeren Traum, den Schlaf.
Und das teuerste Gut: Musik, unsere Heimat, unserer Mutter Schoß.
Und kosmische Milchbrust: tönendes Firmament!
- VII Wehe über uns, da Träne versiegte! Vors Antlitz
Geschlagene Hand hält mürbe Maske nur noch,
Die schält sich vom Haupt, Tapete, widerlich fremd.
Und die Adern sterben; melodisches Netz zerfällt.
- VIII Eines nur blieb uns: **der Schmerz! die Flamme!**
Fliegende Glut, bohrender Brand. Die Fackel!
Die Flamme blieb uns. Das Tiefste blieb uns.
Der Fluch ist unser, der sausende Schmerz!

IX So prassel auf, du: Flammender Mensch!
Aus dem Feuer des Schmerzes schaffe die Neue Welt!

Aus der Flamme

Baue dich auf! Bilde den züngelnden Leib! O! Erstrahle-:
Zehrendes Herz, wogendes Hirn.

X Schlag empor, Schmerzensmensch, Leuchtkegel, Flammenturm,
lodernder Dom!

Die Apokalypse "**Wehe! Auf!**" konzentriert schon in ihrem programmatischen Titel die Essenz apokalyptischen Denkens und konsequenterweise auch die Struktur des damit überschriebenen Gedichtes. Denn die Interjektion "Wehe!" impliziert als Bibelzitat die mahnende Verkündigung² des schon begonnenen Weltuntergangs sowie die trauernde Klage³ darüber, und der Imperativ "Auf!" verkörpert die im Hinblick auf die neue Welt ausgesprochene Paränese des Apokalyptikers in nuce. Dementsprechend inszeniert auch der folgende Gedichttext die traditionelle apokalyptische Chronologie vom Untergang und Neubeginn: Die ersten sieben Strophen des Gedichts bilden die Untergangsvision des Textes; unter qualvollen Klagen offenbaren sie die Degenerationserscheinungen der Endzeit, in der sich der Apokalyptiker sowie seine Adressaten befinden. Die resümierende achte Strophe bereitet als Übergang eine neue Sicht auf die unabänderlichen Geschehnisse vor. Und schließlich entfaltet die neunte Strophe unter typischen Ermahnungen den positiven Aspekt des Untergangs, bevor nach einer typographisch markierten Zäsur als Fazit des gesamten Textes der paränetische Imperativ noch einmal in gesteigerter Bildlichkeit wiederholt wird.

Die mehrfachen Aussagen des Sprechers in der ersten Person Plural lassen zwar als Subjekt des Gedichtes auch ein nicht näher bestimmtes Kollektiv möglich erscheinen, doch die Tradition der Apokalypse, mit der dieses Gedicht so eng verknüpft ist, legt es nahe, den Text als Rede eines Apokalyptikers an seine Gemeinde zu interpretieren, worauf auch die mahnenden Imperative der letzten Strophen hinweisen. Seine Offenbarung der letzten Dinge bezieht sich in extremer Naherwartung auf die Gegenwart des Textes, was sich in der Tempuswahl ausdrückt. Durchgängig werden Präsens, Imperfekt und Perfekt derart vermischt, daß das Vergangene nur in seiner Konsequenz für die Gegenwart von Relevanz ist; die Zeitkategorien verlieren angesichts der Apokalypse ihre Bedeutung.

² Vgl. Off. 8,13; 9,12.

³ Vgl. Off. 18,19.

Vergangen und gleichzeitig gegenwärtig sind dieser Offenbarung nach die apokalyptischen Plagen, die in den ersten sieben Strophen beschrieben werden, denn sie sind schon eingetroffen, und ihre negativen Auswirkungen halten noch an. Daß es sich hierbei um Symptome der Endzeit handelt, wird durch die Verwendung traditioneller apokalyptischer Motive unmißverständlich klargemacht. Darüber hinaus weisen einige auffällige Modifikationen sowie völlig neue Motive diese Apokalypse als ein literarisches Produkt aus, das aus der spezifischen Ästhetik des Expressionismus heraus entstanden ist. Formal wird die Aufzählung der alten und neuen apokalyptischen Untergangsmotive durch die Formel "Wehe über uns!" verklammert, welche die erste und die letzte Strophe der Untergangsvision (I + VII) einleitet und in den Binnenstrophen zur Steigerung der Aktualität in verkürzter Form erscheint. Dabei impliziert das durchgängig kommentierende "Wehe" durch seine intertextuelle Verstrebung mit der Johannesoffenbarung, daß man dem beschriebenen Disaster nicht entkommen kann. So weist es die schließlich schon zur Realität gewordenen 'Wehen der Endzeit' noch einmal ausdrücklich als apokalyptisch determiniert aus.

Das kosmische Inferno wird in diesem Gedicht durch bedrohlich wirkende und vor allem ersterbende Gestirne repräsentiert. Der "Mond starrt unbeweglich. Bleich" (I,4), womit homonymisch sowohl ein drohendes Anstarren als auch tödliche Erstarrung gemeint sein können; dabei untermalt das Farbwort das Gespenstische beider Vorgänge. In Fortführung des Erstarrungsmotivs verweist die Metapher "Haupt im Azur kreiset nicht mehr" (II,3) in einer ersten Bedeutung auf das Erstarren der Sonne, des Hauptgestirns im azurfarbenen Himmel, und damit auf die Vernichtung des Gottessymbols. Diese Bedeutungsvariante wird schließlich mit dem Motiv der Auflösung variiert, wenn es heißt "Die Sonne zerging" und "Die Wolke / Floh uns". Gleichzeitig "verlosch" auch "Sirius", der hellste Fixstern des Himmels (III,1f.). Damit ist die Verfinsterung der Welt unabänderlich vollzogen, und die einst himmlische Sphäre Gottes wird zum von apokalyptischem Schwarz als lebensfeindlich gezeichneten, erdrückenden Raum: "Die Wand, / Des Himmels schwarzes Gemäuer, bedeckt uns", klagt der Apokalyptiker in der vierten Strophe (IV,1f.).

Dieser kosmischen Katastrophe korrespondiert die völlige Degeneration des Lebensraums auf der Erde, dessen Elemente alle eine absolute Ungeborgenheit symbolisieren. Dies betrifft zunächst die Natur: "Nackt frieren Bäume" in gespenstischer Personifizierung, nachdem apokalyptischer "Regen" "ihre Schleier", also ihre schützenden und lebensspendenden Blätter, zerstört hat (I, 2), und schließlich "splittert" der Wald (II,2), er löst sich in einem lautmalerisch vermittelten, disharmonischen Vorgang in tote Bruchstücke auf. Doch gleichermaßen sind die schützenden Behausungen der Zivilisation unbrauchbar und sogar bedrohlich geworden:

Die Metapher "Nicht mehr singt das Haus" (I,3) bezeichnet den Musik- und damit Harmonieverlust, der in diesem Gedicht leitmotivisch die Einbuße des lebenswerten Lebens symbolisiert. Dieser Funktionsverlust wird in der Fortführung des Bildes "Keller wuchs auf bis zum Dach" (I,3) zur Groteske gesteigert. Durch die Anthropomorphisierung gewinnt der modern als "Keller" vorgeführte Bereich der Unterwelt, der in den biblischen Apokalypsen die furchterregenden Dämonen entläßt, selber die Qualität eines apokalyptischen Dämons, womit ein charakteristisches Beispiel für die expressionistische Anreicherung der apokalyptischen Motivgruppen durch Bildbereiche der modernen Lebenswelt gegeben ist. Natur wie Zivilisation sind in diesem Untergangsgedicht zu wertlosem Müll degradiert, der in der zunehmenden Verfinsterung nur noch schemenhaft erkennbar ist: Dieses Fazit läßt sich aus der Wortkombination "Gerümpel grau" (II,2) herauslesen, die durch die Alliteration nicht nur zu einem Wortspiel, der Paronomasie, verknüpft wird, sondern auch lautmalerisch durch die Kombination der anlautenden Konsonanten als disharmonisch abqualifiziert wird.

Symbiotisch mit diesen Degenerationserscheinungen verflochten erscheint der Verfall des Menschen. In seiner zweiten Bedeutung kann schon das Homonym "Haupt im Azur" (II,3), vergleichbar dem später in der siebten Strophe erwähnten "Haupt" (VII,3), als der erhobene Kopf des Menschen aufgefaßt werden. Dessen harmonische Kreisbewegung hat aufgehört, und die Apposition "summende Geige" kommentiert diese Erstarrung als Musikverlust, der ebenso die Degeneration der Lebenswelt kennzeichnet (vgl. I,3). In der nächsten Zeile folgt in van Hoddisscher Manier ein neues Bild: Jetzt wird die Brust des Menschen - als Sitz des Herzens und damit des Gefühls - mit einer dunklen und kalten Tropfsteinhöhle assoziiert, einem lebensfeindlichen Raum, der sich überdies aufzulösen scheint: "Höhle ward die Brust. Düster. Es tropft. Es knirscht" (II,4). Immer deutlicher zeichnet sich ab, daß der Lichtverlust der Welt schreckliche Auswirkungen auf die Menschen hat. Gleichermäßen Auslöser und Opfer der Verfinsterung ist das Lichtsinnesorgan des Menschen, sein Auge. Diese Interpretation läßt die Metapher "Keine Wimper streut Licht" (III,3) zu, die ausgesprochen bedeutungslos ist, womit sie sowohl den typisch apokalyptischen als auch den spezifisch expressionistischen Stilmitteln entspricht.⁴ Synekdochisch aufgefaßt, verkörpert dieses Bild einerseits den Verlust des Menschen, im produktiv aufklärerischen Sinne Licht, also Erkenntnis, auszustreuen. Andererseits kann mit dem Verb auch die tatsächliche Funktion der Wimpern, einfallendes Licht zu zerstreuen, bezeichnet sein. Diese ist in der lichtlosen Endzeit überflüssig geworden. Schließlich wird mit der synästhetischen Me-

⁴ Zu dieser Gemeinsamkeit apokalyptischer und expressionistischer Texte vgl. Kap. 4.3 der vorl. Arbeit.

tapher "Auge verklang" (III,3) die apokalyptische Auflösung dieses Organs als geschehen verkündet, und dieser unwiderrufliche Verlust, Licht aufnehmen zu können, wird wiederum als Musikverlust bewertet.

Immer schneller scheinen sich die Verfallserscheinungen in der dritten und vierten Gedichtstrophe zu steigern, denn durchgehende Enjambements (mit Ausnahme von III,2) lösen den expressionistischen Zeilenstil bei der weiteren Beschreibung des Geschehens auf, was einem akzelerierenden Crescendo gleichkommt. Alle durch Enjambements verwobenen Degenerationserscheinungen betreffen entweder den Verfall des Menschen unmittelbar, oder sie werden - wenn eigentlich andere Objekte betroffen sind - mit Blick auf die Konsequenzen für den Menschen geschildert.

Direkt vom Verfall betroffen ist zunächst die "Hand" des humanen Wesens als Symbol für sein aktives und produktives Tätigsein. In der unmittelbar folgenden Wiederholung "Die gestirnte⁵ Hand" (III,3f.) wird dieser Aspekt durch den an die Stirn und damit an das Gehirn erinnernden Neologismus mit der intellektuellen Fähigkeit des Menschen verknüpft. Denkt man bei dem Epitheton überdies an 'Gestirne', so ist mit dieser Metapher auch eine Verbindung des Menschen zu den himmlischen Elementen hergestellt. Doch alle diese Auszeichnungen des Menschen, seine künstlerisch-mechanische und kreativ-intellektuelle Begabung sowie seine Verbindung zu Gott, sind in der Endzeit verdorrt und erstarrt, denn "Die gestirnte Hand ward trockenes Holz!" (III,4) Den Kälteaspekt der Erstarrungsmotive dieses Gedichts greift die Metapher "Nur Schnee / Verschüttete unser Haar" (IV,3f.) auf. Wieder verschwimmen Täter und Opfer, das Aktive und das Passive ineinander, indem sowohl der Schnee als Subjekt und das Haar als Objekt des Satzes aufgefaßt werden können, so daß die pars-pro-toto-Konstruktion das Eingeschnittenwerden des Menschen ausdrückt, oder - eine Inversion vorausgesetzt - das Haar synekdochisch als Schnee und damit Kälte ausstreuendes Subjekt interpretiert werden kann. Wieder aufgenommen und abgeschlossen wird das Motiv des körperlichen Verfalls schließlich am Ende der siebten Strophe, wo die sterbenden "Adern" das Absterben des aktiven, pulsierenden Lebens signalisieren.

⁵ In dem Vorabdruck des Gedichts von 1919 lautet das Attribut "gestirnene". Siehe Rheiner: "Wehe! Auf!". - In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 2. Jahrgang (1919/20), S. 181. Übrigens erschien der Text hier zusammen mit vier weiteren Gedichten als Vorabdruck für ein geplantes Gedichtbuch "Die Flamme", das jedoch unter diesem Titel niemals publiziert wurde; dies ergab zumindest eine Internet-Recherche im Karlsruher Virtuellen Katalog und wurde auch schon vermerkt von Huder: Walter Rheiner, S. 13. Auch in Raabe: Autoren und Bücher, S. 389-391, und in Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 253f., ist "Die Flamme" nicht unter Rheiners Werken aufgeführt. Im Gegensatz dazu verzeichnet jedoch Pörtner "Die Flamme" als 1921 in Dresden erschienene Publikation. (Pörtner (Hrsg.): Literatur-Revolution, Bd. 1, S. 485.)

Dem Motiv des körperlichen Verfalls entsprechend, werden in der engen Enjambement-Reihung der dritten und vierten Strophe die in der Umgebung des Menschen erfolgenden Verschlechterungen in ihrer Auswirkung auf den Sprecher und die Adressaten dieser apokalyptischen Rede betrachtet: "Die Wolke / Floh uns" (III,1f.), konstatiert der Apokalyptiker und betont damit den Verlust des Himmelssymbols für den Menschen, der dazu führt, daß die Zeit zerbricht und die Menschen "in gelben Jahres Ruine" verbleiben (III,2). Gleichermaßen wird der schwarze Himmel als klaustrophobische Ängste auslösende "Wand" beschrieben, die "uns" erdrückt (VI,1f.). Hier sind Beispiele für die Metaphorik der neuen Zeit- und Raumerfahrung gegeben, die erst die Expressionisten den apokalyptischen Motiven hinzufügen. Dem Apokalyptiker scheint wieder einzig die Metapher des Mangels an Musik geeignet, die unvorstellbaren Ausmaße der beklagten Verluste zu kommentieren. Er klagt: "Ach, / Kein Seufzer tröstet uns, kein Lied" (IV,2f.).

Die Diagnose, die sich aus den Symptomen des Untergangs ablesen läßt, wurde schon zu Beginn der zweiten Strophe ausgesprochen: "Leben ist uns entschunden" (II,1). Doch offenbar wird mit diesem Lebensverlust nicht der Tod beklagt. Denn die fünfte Strophe präzisiert das Urteil: "Verloren sind wir. Wehe! Gespenster leer, / Vertan in Raum und Zeit. Uhr. Knarrender Stuhl" (V,1f.). Rettungslos verloren sind die Menschen deshalb, weil sie ihr sinnerfülltes, lebenswertes Leben verschwendet haben und so zu lebenden Toten, zu ausgehöhlten gespenstischen Wesen degeneriert sind. Ihre spukhafte Existenz wird durch das elliptisch hinzugefügte Bild des autark unharmonisch knarrenden Stuhls unterstrichen. Sie sind verdammt, die Qualen der pervertierten Existenz in alle Ewigkeit zu ertragen; darauf deutet die verdichtete Metapher der "Uhr", die an Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr erinnert. Als Geister sind die Menschen der Endzeit ihre eigenen apokalyptischen Dämonen; sie stehen außerhalb von "Raum und Zeit" (V,2), wodurch betont wird, daß die Dimensionen, in denen der Mensch bisher einzig denken und bewußt leben konnte, am Ende dieser Welt außer Kraft gesetzt sind.

Das Gespenster-Dämonen-Motiv aufgreifend, fragt der Apokalyptiker nach dem Verbleib des als positiv geschilderten Todes: Er sucht "des Sterbens Süße", den "bunte[n] Tod", "die letzte Lust" (V,3f.). Wie den Menschen, die in der Johannesoffenbarung vergeblich den Tod suchen,⁶ und ebenso wie Heyms "Selbstmördern" (Heym 7) bleibt den Opfern dieser Apokalypse die Erlösung durch den Tod versagt. Hier erweist es sich, daß nicht der vom Ende zu erwartende Tod die eigentliche Qual verursacht, sondern die entfremdete Existenz, die als gespensterhaftes Absterben des wahren Lebens verstanden wird. Diese lustlose

⁶ Vgl. Off. 9,6.

Form des Lebensentzugs verdammt die Menschen zu einem spukhaften Sein als entseelte Untote.

Dabei wird die Schuldfrage ausdrücklich angesprochen. Typisch für die säkularisierte Apokalyptik ist es der Mensch, der die finale Katastrophe zu verantworten hat und deshalb - wie in den abstrakten Metaphern angedeutet - Täter und Opfer in einer Person ist. Schon die erste Gedichtzeile, "Wehe über uns! - Wir haben den Traum verloren", läßt vermuten, daß hier ein schonungsloser Illusionsverlust und damit der allgemeine Werte- und Normenverlust des Nihilismus beklagt wird, den schließlich der Mensch - nicht zuletzt durch seinen Abfall vom Glauben - zu verantworten hat. Dieser Verdacht bestätigt sich, wenn in der vierten Strophe in Verbindung mit dem erstarrten, verfinsterten Himmel, dem Symbol der leeren Transzendenz, die Selbstanklage erhoben wird: "Unser Herz schlugen wir tot" (IV,1), womit der Verlust jeglichen Gefühls, das den Expressionisten immer an erster Stelle stand,⁷ besiegelt ist. Daß damit überdies das den Menschen ursprünglich mit Gott verbindende Gefühl, der Glaube, gemeint sein kann, belegt die Wendung "Ohr Hirn-Muschel fängt nicht mehr Gottes Gesang" (IV, 4). Die Entfremdungserscheinungen der modernen Zivilisation sind hier mit der Verfallsgeschichte von Metaphysik und Religion verquickt. In Konsequenz dieser Entwicklung wird der Mensch explizit für sein Gespensterdasein ohne Erlösungshoffnung verantwortlich gemacht: "Diebe sind wir! Einander haben wir uns geraubt / Das Leben, den Tod, den größeren Traum, den Schlaf." (VI, 1f.)

Diese Akkumulation der geraubten Güter gipfelt schließlich in dem Symbol, das in diesem Gedicht das Ideal des sinnerfüllten, nicht entfremdeten Lebens verkörpert: Als Oberbegriff der paradigmatischen Reihung wird die "Musik" als "das teuerste Gut", das sich die Menschen "geraubt" haben, genannt und mit den hyperbolischen Periphrasen "unsere Heimat, / unserer Mutter Schoß. / Und kosmische Milchbrust: tönendes Firmament!" (VI, 3f.) apostrophiert. Musik spielte "eine besondere Rolle im Leben und Werk von Walter Rheiner",⁸ und in der sechsten Strophe dieses Gedichtes wird sie durch die ihr zugeordneten Appositionen als das lebenspendende Element schlechthin präsentiert, das dem lebensfeindlichen alten Äon als Inkarnation des ursprünglichen Paradieses gegenübersteht. Diese Antithese⁹ durchzieht den gesamten ersten Teil des Gedichtes, um so die extreme Dimension des hier geschilderten Mangels zu verdeutlichen. Die Musik wurde von

⁷ Vgl. dazu S. 139 der vorl. Arbeit.

⁸ Huder: Über Walter Rheiner, S. 12.

⁹ Eine ähnliche Antithetik weisen zahlreiche literarische und poetologische Texte des Expressionismus auf, die die Kunst, welche auch durch Musik repräsentiert sein kann, als Inkarnation des neuen Äons, also des wiederholten Paradieses, der modernen Apokalyptik preisen. Vgl. S. 432-434 der vorl. Arbeit.

der Zivilisation durch Lärm, durch unharmonische Dissonanzen ersetzt: Dem Haus fehlt der Gesang (I,3), "Hohl lärmt der Tag. Wald splittert" (II,2), die "summende Geige", die den intakten Kosmos oder das "Haupt" des noch natürlichen Menschen umschreibt, ist verstummt (II,3), "Es knirscht" im Inneren des Menschen (II,4), und die Requisite "Knarrender Stuhl" (V,2) mahnt an das Gespensterdasein auf dieser Welt. Dieser Geräuschkulisse entsprechend "verklang" das "Auge" des Menschen (III,3), und die Verwesung seiner "Adern" wird kommentiert mit dem Bild "melodisches Netz zerfällt" (VII,4). Auch beklagt der Apokalyptiker den Verlust der Lebensharmonie mit den Worten "Ach, / Kein Seufzer tröstet uns, kein Lied" (IV,2f.). Mit dieser Artikulation von Trauer verweist er nicht nur auf das Verstummen der Harmonien in der Lebenswelt, sondern vor allem auch auf die Konsequenz aus der verheerenden Verstümmelung des Menschen, daß dieser nicht mehr in der Lage ist, "Gottes Gesang" zu vernehmen (IV,4).

Auf der formalen Ebene des Gedichts wird die zentrale Stellung der Musik für das Leben durch lautmalerische Bildungen¹⁰ und durch Alliterationen¹¹ umgesetzt, die den sinnlich-affektiven Wert von Harmonie und Dissonanz unmittelbar wiedergeben. Solche Stilmittel sind charakteristisch für Rheiners Dichten. Kurt Pinthus lobte schon in demselben Band der "Neuen Blätter für Kunst und Dichtung" von 1919, in dem auch "Wehe! Auf!" vorabgedruckt wurde, Rheiners Talent, "Wortmusik"¹² zu schaffen:

Der Dichter hat Musik in sich, Wortmelodien glühen in ihm empor, er dringt durch die Erscheinungen ins "tönende Herz" der Welt und der menschlichen Angelegenheiten, auf dem "schmerzlichen Meer" des Gefühls und der unendlichen Sehnsucht schaut er große Visionen der Städte und Landschaften, der himmlischen Räusche und irdischen Peinigungen.¹³

Gerade die hohe Autofunktionalität seiner Sprachverwendung führte aber auch dazu, daß Rheiner von Anbeginn an als Epigone - vor allem seines Freundes Johannes R. Becher - klassifiziert wurde.¹⁴ Eine gewisse Übereinstimmung mit den prägenden Stilistika der früheren Expressionisten ist jedoch die natürliche Konse-

¹⁰ Es "splittert" (II,2), "knirscht" (II,4) und knarrt (V,2); antithetisch erklingt die "summende Geige" (II,3).

¹¹ "Gerümpel grau" (II,2) versus "Gottes Gesang" (IV,4).

¹² Pinthus: Über Walter Rheiner, S. 189.

¹³ Ebd.

¹⁴ Die Basis für dieses bis heute übernommene Urteil schuf Pinthus mit seinen "kritische[n], klärende[n] Worte[n]" über Rheiners Dichtung, die betonten, daß Rheiner "die eigene aus tiefstem Grund emporschwellende [...] Form" versagt geblieben sei, so daß "Gewalt fremder Form" auf ihm lastete. Dieses Verdikt konnte auch sein schwacher Einwurf, "Wer so ernst und ringend dichtet wie Rheiner, darf nicht schlechtweg Nachahmer genannt werden", nicht mehr entkräften. (Ebd.)

quenz aus der Tatsache, daß Rheiner erst relativ spät, jedoch bewußt die expressionistischen Ziele verfechtend, die literarische Bühne betrat.¹⁵ Demnach entspricht auch die in "Wehe! Auf!" erklingende "Wortmusik" in hohem Maße den poetologischen Forderungen seiner Vorläufer und Mitstreiter nach einer neuartigen, konzentrierten und assoziativ verbundenen literarischen Sprache.¹⁶ So spiegelt sich das als unharmonisch empfundene, von Entfremdung geprägte Lebensgefühl der Moderne, das als Lebensgefühl der Endzeit gewertet wird, in einem elliptischen, telegraphischen Stil wider. Dieser verzichtet wiederholt auf Artikel, bricht die glatte Alltagssprache mit Inversionen auf, um sie artistisch zu verfremden, er ersetzt syntaktische Strukturen durch von Rhythmus und Klangqualitäten verbundene, assoziative Wortverbindungen, und er schaltet die einzelnen Motive häufig in unverbundenen Parataxen und in unregelmäßigen Wiederholungen hintereinander. All diese Stilstika lassen sich in diesem Gedicht, nicht zuletzt auch wegen ihrer Affinität zu traditionellen apokalyptischen Stilmitteln, als formale Anzeichen für den Musik- und damit Harmonieverlust in dem gealterten Äon interpretieren.

Eine letzte Steigerung erfährt das Motiv der musiklos zu gespenstischen Untoten mutierten Menschen in der siebten und letzten Strophe der Untergangsvision. Hier wird zunächst die unvorstellbare Intensität der erlittenen und zu erleidenden Qualen noch einmal mit dem Bild der "Träne", die schließlich "versiegte" (VII,1), evoziert. In diesem mit dem nicht mehr weinenden Mond (I,4) und dem ausbleibenden Seufzer (IV,3) in Verbindung stehenden Motiv deutet sich nicht nur an, daß das erträgliche Maß der Trauer überschritten ist und von einer katatonischen Starre abgelöst wurde, sondern es wird auch an die grundsätzliche Unfähigkeit der Menschen erinnert, noch irgendein Gefühl zu empfinden, nachdem sie ihr "Herz" getötet haben (IV,1). Dergestalt vorbereitet, kommt ein modernes Frau-Welt-Motiv zur Wirkung: "Vors Antlitz / Geschlagene Hand" - eine Geste des Entsetzens und der Abwehrhaltung - "hält mürbe Maske nur noch, / Die schält sich vom Haupt, Tapete, widerlich fremd" (VII, 1-3). Trotz der äußere Einflüsse ablehnenden Geste wird hier noch einmal klar, daß der Mensch selber sein entsetzlicher apokalyptischer Dämon ist, denn der humane Anstrich, den er sich zu geben versucht, zersetzt sich in letzter Morbidität. Dieser Vorgang wird durch die Alliterationen unterstrichen und erlangt durch die die Beanspruchung des modernen Bildspenders der (eine positive Fassade vortäuschenden) "Tapete" eine auffällige Skurrilität. Indem diese grauenerregende Metapher so deutlich an die mittelalterlichen Allegorien der Frau Welt erinnert, deren nach vorne gewandtes jugendliches Ant-

¹⁵ Seinen ersten Autorenabend hatte der spätere Wortführer der Dresdener Expressionisten Anfang 1917. Vgl. Raabe: Autoren und Bücher, S. 389.

¹⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.2. der vorl. Arbeit.

litz sich von hinten als von Würmern zerfressene Larve erweist, dokumentiert die hier vorgestellte Gestalt die globale Tragweite des Weltuntergangs. Der Universalismus, der schon in dem leitmotivischen "Wehe!" anklang, wird jetzt von einer weltumfassenden Metapher inszeniert: Die ganze Welt ist demnach "Vertan in Raum und Zeit" (V,2).

Nachdem die Zeitdiagnose des ersten Gedichtteils in allen Facetten ausgemalt und an Grausamkeit kaum noch zu überbieten ist, setzt die achte Strophe eine deutliche Zäsur zu dieser Untergangsvision. Um die Paränesen und damit eine neue Sicht auf die Dinge vorzubereiten, zieht der Apokalyptiker das Fazit aus den bisher geschilderten Schrecken: "Eines nur blieb uns: **der Schmerz!** [...] Das Tiefste blieb uns. / Der Fluch ist unser, der sausende Schmerz!" (VIII, 1 und 3f.) Indem der semantisch primär negativ besetzte Schmerz in der Periphrase "Das Tiefste" erscheint, wird schon auf einen ihm inhärenten positiven Aspekt verwiesen, denn in dem Tiefsten und Innersten aller Dinge liegt dem Credo der Expressionisten nach der wahre und kreative Urgrund des Seins, der ihnen als 'eigentliche' Realität gilt und den sie expressiv zur Darstellung bringen wollen.¹⁷

In einer größtmögliche Steigerung suchenden Akkumulation wird dem Schmerz synonymisch die Metapherngruppe des Feuers hinzugefügt, wobei die für den späten Expressionismus typischen Ausrufezeichen einen inbrünstigen Aufschrei signalisieren: "**der Schmerz**" ist "**die Flamme!** / Fliegende Glut, bohrender Brand. Die Fackel!" (VIII, 1f.) Die auch typographisch markierte Ineinssetzung von Schmerz und Feuer wird von der chiasmisch zur ersten Zeile positionierten Wiederholung "Die Flamme blieb uns. Das Tiefste blieb uns" (VIII,3) besiegelt. Nun ist das Motiv des Feuers im Rahmen eines apokalyptischen Textes mit einer besonderen Konnotation befrachtet, denn es ist das Element Gottes: "sein Thron war lodernde Flamme und die Räder daran brennendes Feuer. Ein Feuerstrom ergoss sich und ging von ihm aus", heißt es in der Bibel.¹⁸ Das Feuer und damit verbunden das Licht symbolisieren Gottes unermessliche Energie und Kraft und so seine Allmacht; denn der Allmächtige straft mit Feuer¹⁹ und gewährt die Existenzform des neuen Äons durch sein Licht²⁰. Die verschiedenen Konnotationen dieses Gottesattributs überträgt Walter Rheiner - wie andere Expressionisten übrigens auch -²¹ auf die von der Apokalypse betroffenen Menschen, indem er diese

¹⁷ Vgl. dazu Kap. 4.4. der vorl. Arbeit.

¹⁸ Dan. 7,9f. Vgl. auch das Motiv des von Fackeln und Feuerschein umgebenen Throns in Off. 4,5 und 15,2.

¹⁹ Vgl. Off. 8,5.8.10; 9,18; 14,10.

²⁰ Vgl. Off. 21,23f.; 22,5; Dan. 2,22.

²¹ Besonders markant erscheint dieses Motiv in Friedrich Wolfs apokalyptischem Gedicht "Brennen, Verbrennen, Leuchten" (Wolf 1).

auf die "Flamme" reduziert: Hier schwingt neben der Bedeutung der zu erleidenden schmerzlichen Strafe auch der Aspekt der Energie und des Veränderung bewirkenden aktiven Elements mit. Damit ist ein zweiter Hinweis darauf gegeben, daß der im ersten Gedichtteil nur als Unheil vorgeführte Untergang möglicherweise doch noch eine positive Konsequenz haben kann.

Diese Hinweise auf einen vorher unerwarteten 'Lichtblick' verdichten sich durch die (nach dem Gegensatz von Musik versus Lärm oder Verstummen) zweite große Antithese dieser Apokalypse zur Gewißheit. Während in der Untergangsvision der ersten sieben Strophen die Motive der Kälte und des Frierens²², der Finsternis²³ und des Erstarrens²⁴ dominieren, die passives Erleiden verkörpern, so konnotiert im polaren Kontrast dazu die Schmerz-Feuer-Symbolik der zweiten Texthälfte Erwärmung, Belebung und Erleuchtung; sie ist insgesamt als die Inkarnation des aktiven Lebensprinzips aufzufassen. Das wichtigste Wesensmerkmal der traditionellen Apokalyptik, der Dualismus der Äonen, hat daher mit der Metapher "**der Schmerz! die Flamme!** / Fliegende Glut, bohrender Brand" (VIII, 1f.) endlich den notwendigen Gegenpol gefunden.

Da Schmerz und Flamme aus den Plagen der Endzeit resultieren, wird schon in dieser Übergangsstrophe unmißverständlich vorausgesetzt, daß eine Wendung ins Positive nur dann erfolgen kann, wenn das negative Potential von den Menschen ausgenutzt wird. Indem er den Schmerz als die Wurzel für etwas Positives anpreist, versucht dieser Text zwar im Sinne der biblischen Apokalypsen den gegenwärtig zu erleidenden Qualen einen Sinn zu verleihen und so die Opfer zu trösten. Doch die in der neunten Strophe anschließende, schon durch die Typographie als zentrale Passage des Textes markierte paränetische Ermahnung, diesen "Fluch" (VIII,4) bewußt anzunehmen, weist "Wehe! Auf!" als eine moderne Version der säkularisierten Apokalyptik aus. Zwar gilt immer noch die traditionelle Argumentation, daß das Alte zerstört werden muß, um Neues zu ermöglichen, wenn das "Feuer des Schmerzes" als Vorbedingung für die "Neue Welt" genannt wird (IX,2), aber im Unterschied zur traditionellen Apokalyptik ist es hier der Mensch, der mit dem Opfer seiner selbst diesen neuen Äon herbeiführen soll. Der in der achten Strophe erfolgten Übertragung des Gottesattributs Feuer auf den Menschen entsprechend, lautet der zentrale Imperativ des Gedichts: "**So prassele auf, du: Flammender Mensch! / Aus dem Feuer des Schmerzes schaffe die Neue Welt!**" (IX,1f.) Wurde bisher stets ein Kollektiv im Plural angesprochen, so erfolgen die paränetischen Imperative konsequent im Singular. Mit dem "du" wird

²² Diese Motive stehen in folgenden Zeilen: I,2; II,4; III,1; IV,3f.

²³ Zu finden in folgenden Zeilen: II,2.4; III,1.3; IV,2.

²⁴ In den Zeilen I,4; II,3; III,4; IV,2.

jeder einzelne aufgefordert, seinen Beitrag zu der großen Aufgabe zu leisten, was wiederum dem Individualismusgedanken der biblischen Apokalyptik entspricht. Und wie es die Frau-Welt-Metapher der siebten Strophe schon ankündigt hatte, geht es um nichts weniger als die ganze Welt, die neu geschaffen werden soll. Damit entspricht die Tragweite des in diesem Gedicht vorgeführten Geschehens definitiv dem charakteristischen Universalismus der Apokalyptik.

Die einzig mögliche Quelle für die Erschaffung der "Neue[n] Welt" (IX,2) wird wiederholt genannt, um die Eindringlichkeit der Imperative zu verstärken; zusätzlich lenken optische Mittel die Aufmerksamkeit auf den Ursprungsort des Neuen: Die Wendung "Aus der Flamme" (IX,3) erscheint zentriert gesetzt in einer isolierten Zeile. Was der Mensch aus dieser Flamme hervorbringen soll, das präzisieren die folgenden drei Zeilen: Er soll seine zerstörte Erscheinung völlig neu erschaffen, indem er das aktiv Zehrende der Flamme imitiert: "Baue dich auf! / Bilde den züngelnden Leib!" (IX,4) lautet der Appell, der mit der pathetischen Interjektion "O!" unterstrichen wird, die - zumal in Kombination mit dem Ausrufezeichen - völlige emotionale Hingabe signalisiert, jedoch auch schon auf die manieristische Erstarrung solcher Ausrufe zum berüchtigten 'O-Mensch-Pathos' hinweist. Befolgt der Angesprochene diesem Befehl, dann wird er ebenso erstrahlen, wie Gott in den biblischen Apokalypsen den neuen Äon erleuchtet. Deshalb lautet die anschließende Aufforderung²⁵: "Erstrahle -". In Konsequenz dieses aktiven Wachsens und Energieverströmens wird sein abgestorbenes Gefühlsleben neu aufflammen - aus dem toten Herz (IV,1) entsteht "Zehrendes Herz" (IX,5) -, und das erstarrte (II,3) und sich auflösende Haupt (VII,3) wird von seinem aktiven und konstruktiven Gegenbild, dem "wogende[n] Hirn" ersetzt (IX,5). Obschon dieses Weltuntergangsgedicht den Abfall der Menschen von Gott als Mangel bewertet (vgl. IV,2; IV,4), präsentiert es in dem für moderne Apokalypsen typischen Selbstbewußtsein den Menschen nicht nur als Opfer der verheerenden Entwicklung, sondern zugleich als Gottwesen, das nicht nur seine Umwelt, sondern auch sich selbst zu einem Übermenschen neu aufbauen kann.

Doch der letzte Grad der Emphase ist immer noch nicht erreicht. Eine Zeile voller Gedankenstriche markiert nach der neunten Strophe eine starke Zäsur. Hiermit wird eine Kunstpause erzwungen, die ein letztes Sich-Sammeln bewirkt, das dem folgenden noch mehr Nachdruck verleiht. Darüber hinaus zieht diese Linie optisch einen Schlußstrich unter alles bisher Gesagte; sie zieht Bilanz. Das daraufhin zu erwartende Fazit komprimiert dann auch in einer abschließenden Apostro-

²⁵ Diese wurde in dem Vorabdruck ebenfalls in einer eigenen Zeile zentriert gesetzt. (Rheiner: "Wehe! Auf!" - In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 2. Jahrgang (1919/20), S. 181.)

phe die kommunikative Botschaft des Gedichts: "Schlag empor, Schmerzensmensch, Leuchtkegel, Flammenturm, lodernder Dom!" (X,1) Die Akkumulation von Bezeichnungen für den Adressatenkreis dieses Imperativs bekräftigt die in dem zweiten Gedichtteil vorgenommene hypertrophe Erhebung des Menschen zu einem göttlichen Wesen. Denn emporschlagen, also aktiv wachsen, in die Höhe streben und um sich greifen soll der Mensch als Inkarnation eines göttlichen Lichtwesens ("Leuchtkegel"), dessen Allmacht sich in der Beherrschung des Feuers erweist ("Flammenturm"). Gesteigert wird dieses Assoziationsfeld durch zwei weitere Bezeichnungen. Dies ist erstens die Periphrase "Schmerzensmensch". Indem sie deutlich an den gekreuzigten Christus erinnert, spricht diese Metapher dem Adressaten eine Erlöserfunktion zu. Dazu kommt zweitens die Umschreibung "lodernder Dom", die als konventionalisiertes äußeres Zeichen für die Kirche den religiösen Glauben symbolisiert. Die in der Zeit um die Jahrhundertwende insbesondere von Nietzsche immer wieder gebrandmarkte institutionalisierte Ausprägung des christlichen Glaubens ist in dieser Apokalypse durch den egozentrischen Glauben des Menschen an sich selbst ersetzt.

Die spärliche Begrifflichkeit, mit der Rheiner das unvorstellbare Andere zu suggerieren versucht, wirft die Frage auf, wie tragfähig die in dieser säkularisierten Apokalypse vermittelte Idee der *imitatio dei* durch den Menschen ist. Denn die gewaltige Intensität von Wärme, Licht und Leben, welche die zur Kennzeichnung des neuen Äons ausschließlich benutzte Metapher des Feuers verkörpert, kann nicht von ihrer unvermeidlichen 'Schattenseite' getrennt werden: Die ungeheure Wirkung eines Feuers ist nicht von Dauer, sondern sie entspricht nur einem kurzfristigen Aufleben, einem letzten Aufbäumen. Letztlich wird das verbrennende Leben, so degeneriert es auch gewesen sein mag, einem Brand geopfert, der der menschlichen Erfahrung nach selber ersterben muß, sobald sein Nährboden vernichtet ist. Demnach kann eine kritische Interpretation dieses Textes die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß der hier inszenierten Mutation des degenerierten Menschen zu einem göttlichen Lichtwesen doch noch ein absolutes Ende folgen wird. Durch diese Perspektive erweist sich die vermeintliche Allmacht des Menschen, eine neue Welt schaffen zu können, in der Tat als "Fluch" (VIII,4).

Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß diese Sinnvariante von Walter Rheiner bewußt angelegt wurde. Schließlich galt ihm die Flamme als Symbol für sein literarisches Programm, das ausdrücklich auf die Zertrümmerung der alten und Formung der neuen Welt hin angelegt war.²⁶ Dennoch sind solche interpretatorischen Überlegungen legitim, da ein Gedicht immer mehr bedeutet, als vom Autor ursprünglich intendiert wurde, so daß individuelle Assoziationen zu seiner Interpre-

²⁶ Vgl. Huder: Über Walter Rheiner, S. 13.

tation fruchtbar gemacht werden dürfen.²⁷ Außerdem ist es auch nicht völlig auszuschließen, daß ein Dichter, der "An Gott" so offen die Frage richtete, "wo bist du?"²⁸, daß Pinthus von ihm sagte, "daß er mit Inbrunst den Gott sucht" und "daß der Gott ihm nahe ist"²⁹, eine säkularisierte Apokalypse mit einem latenten Schuldgefühl geschrieben und deshalb doch die späteren negativen Konsequenzen für den gottgleichen neuen Menschen mitbedacht hat. Für diese Hypothese sind auch die Klagen über die Abwendung der Menschen von Gott³⁰ ein Indiz. Diese Prämisse macht eine ambivalente Gesamtdeutung des Gedichtes möglich: Während sich der Spätexpressionist Rheiner mit der zentralen positiven Aussage, daß der Mensch der Herr der Apokalypse ist, thematisch und mit seiner Feuer-Metaphorik auch stilistisch den Erneuerungsvorstellungen seiner Zeitgenossen anpaßt, und mit seinem Plädoyer für eine Revolution der Dinge gegen Restaurationsversuche spricht, läßt derselbe Dichter als gottgläubiges Individuum einen Zweifel an der gegen Ende seiner Epoche in Mode gekommene Erlösungsversion anklingen. Es scheint schwer zu sein, nach dem Wissen um die Möglichkeit der negativen Apokalypse zu einem der alten Trostliteratur entsprechenden Glaubensmodell zurückzufinden.

8.2. Der paradiesische Staat der Zukunft als eine Schöpfung des apokalyptischen Dichters: Johannes R. Bechers "Die neue Welt"

Das neue, von allem bisher Existierenden so völlig verschiedene Glücksreich war schon immer schwer vorstellbar; deshalb überwogen die Schilderungen des Untergangsgeschehens bereits in der traditionellen Apokalyptik. Auch in den expressionistischen Apokalypsen des zweiphasigen Typs nimmt die Darstellung des Chaos der Endzeit breitesten Raum ein, während die konsequente Folge, die neue Welt, meistens nur schlagwortartig als Schlußpunkt herbeigesehnt wird. Auffällige Ausnahmen finden sich dagegen unter den expressionistischen Gedichten Johannes R. Bechers, der mit Blick auf seine Produktivität als DER Apokalyptiker des Expres-

²⁷ Zur Problematik der Vielschichtigkeit von Gedichtstexten und der geforderten Produktivität ihrer Leser siehe Reichert: Fragendes Verstehen.

²⁸ Walter Rheiner: An Gott. - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 151.

²⁹ Pinthus: Über Walter Rheiner, S. 189.

³⁰ Vgl. die Zeilen II,3; IV,2; IV,4.

sionismus bezeichnet werden kann. Keiner seiner Dichterkollegen hat so viele Apokalypsen verfaßt wie der spätere Verfechter des sozialistischen Realismus in seiner expressionistischen Phase.³¹ Die finale Katastrophe schien ihm unabwendbar zu sein, und er suchte ihren Ablauf mit formal innovativ inszenierten Appellen zu beschleunigen. Die Motivation dafür liegt in seiner Gewißheit - von der er geradezu besessen scheint -, daß dem Desaster eine Erneuerung folgen werde. Deshalb ist Becher ganz eindeutig einer der wenigen "optimistischen Apokalyptiker"³² seiner Zeit, der die von ihm allerorten konstatierten Verfallserscheinungen als "notwendige Durchgangsstufe zu Neuem"³³ akzeptiert.³⁴ Und dieses Neue beschreibt er in seinen Gedichten denn auch wesentlich umfangreicher als die anderen Apokalyptiker seiner Zeit.

Ein plakatives Beispiel für Bechers wortgewaltige Visionen von Untergang und postapokalyptischem Elysium ist sein Gedicht "Die neue Welt".

Die neue Welt³⁵

I

- 1 Er war hinabgestiegen und er schaute.
Da schwankte wie ein Schiff das Fundament.
Zum Himalaya hoch ein Blutmeer staute.
Land angereicht an Land - *ein* Schrei stößt! - brennt!

³¹ Die Endzeitthematik gilt in der Forschung weithin als Signatur seines gesamten expressionistischen Werkes. Schon 1968 stellte M. Müller fest, daß die "Weltuntergangs- und Erlösungsthematik das zentrale Anliegen" von Bechers Lyrik ist. (Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht, S. 5.) Darüber hinaus wird heute auch die Dominanz dieser Thematik für seine Dramen und einige programmatische Texte gesehen; Becher gilt als "zweifelloso einer der glühendsten Apokalyptiker des Expressionismus" (Vondung: Apokalypse in Deutschland, S. 373), dessen Dichtung sich "zwischen den Extremen von Apokalypse und daraus aufsteigender Utopie, von Verzweiflung und Hoffnung" bewegt (Gansel: Potenziertes Expressionist, S. 145).

³² Gansel: >>Vom Anderswerden<<, S. 32.

³³ Gansel: Potenziertes Expressionist, S. 145.

³⁴ Zu Bechers positiver Sicht auf die Apokalypse vgl. Gansel: >>Vom Anderswerden<<, S. 30-33; Haase: Johannes R. Becher, S. 26, 43; Rohrwasser: Weg nach oben, S. 260-263; Hopster: Frühwerk, S. 86-90; Demetz: Worte in Freiheit, S. 102.

³⁵ Das Gedicht wird hier zitiert nach seinem Abdruck in Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 919-921, der (bis auf minimale typographische Abweichungen) identisch ist mit der Fassung in der vom Johannes-R.-Becher-Archiv herausgegebenen Werkausgabe (vgl. Becher: Ausgewählte Gedichte, S. 301-303). In der vorl. Arbeit trägt das Gedicht die Sigle "Becher 29". Aufgrund der von Becher vorgegebenen Dreiteilung des Textes notieren im folgenden die römischen Ziffern I-III die drei von Becher so markierten Gedichtteile, die anschließende Kombination aus arabischen Ziffern gibt Strophe und Zeile(n) an.

- 2 Und welche, die Fontänen auseinanderspritzten -
 Die Flügelarme flatternd ausgereckt.
 Und welche hinter Kartenpulten sitzend -
 An buntem Plan das feiste Antlitz leckt.
- 3 Gekreuzt ob Epauletts die Marschallstäbe.
 Millionen stapfte solch Gehirn zu Brei.
 Millionen mußten in den Böden kleben.
 (... O Knall, Dreihunderte zerfetzten eben ...)
 Millionen vorgeführt gen die Bastei,
- 4 Wo tackend Läufe die Portale zieren.
 Granate fort der Dome Blüte scheuert.
 Scheinwerfer (Stromband) in der Runde schmieren.
 Da waten Regimente klein durch Feuer.
- 5 Und stürzen ineinander. Messermauern jäh.
 Emporgeschweiß bald. Strahlend zugerichtet.
 Und stürzen ineinander. Kauernde ...
 Posaunen rast ihr einst, o Höllentrichter!
- 6 So hängen sie gleich zappelnden Figuren,
 Exakt an Schnürchen hin und herbewegt.
 Doch in den Städten hausen schöne Huren.
 Geschminkt mit Blut die Wangen. Grabwind fegt
- 7 Aus deren Poren. Und die Federn nicken
 Gleich aufgezücktem, umgebogenem Arm.
 Hah -: dort anblähen pustend sich Fabriken,
 Bestien fett im wütigen Alarm.

II

- 1 Dann kroch er fröstelnd durch Tumulte Hungers.
 Gespickt mit Aussatz. Überrascht von Pest.
 Um spät zur Früh am Straßeneck zu lungern.
 In jedem Tier, in jedem Mensch verwest.

- 2 Aus jedem Mensch, aus jedem Tier erstanden!
Er riß den Mantel von der Schultern Bug.
In dessen Brust, dem Krater, Sonnen brannten,
Umschwirrt von der Gestirne Donnerflug.
- 3 Nun trieb, was heulend er oft nachts gedichtet,
Heraus -: es scholl: Der Neuen Welt Programm.
Du Himmelreich in grauser Schlacht errichtet.
Ein Sturm zerschmeißt der Bösen morschen Damm.
- 4 ... Er baute vor sich. Krallend Fäuste kneten.
Durch Finsternisse sticht er, kreisendes Plakat.
Ein Männer sammeln. Von Tribünen reden.
Er tönt, ein Riesenhorn, den Psalm der Tat.
- 5 Antike Städte unter Dröhnen knittern.
Melodisch schwingt schon nächstes Paradies.
Aus Tänzerinnen weichstem Mondgeflicker
Noch trüber Wallung voll der Tag sich gießt.
- 6 In Elfenbein. Von bunterem Wind gesalbt.
Der kämmt zurück der Nächte Schlinghaar falb.
Senkt das Gestirn in aufgestemmte Brust.
Er hobelt ab verkohlten Leibes Krust.
(.. und Wimmern ebbs und sägendes Gehust...)
- 7 Er war hinabgestiegen. Auf er bog
Mit Höll im Arm, die süßer Mai bezog.
Lang tobte Chaos in dess Angesicht.
O neue Welt! An jetzt uns Freiheit bricht!!!

III

- 1 Da rollen Züge tönend im Gelände,
Das auf sich wölbte, breit und wunderbar.
Er schwebt - ein Fluß verknüpft sich noch vorm Ende,
Dran Häuser stehn wie weiße Kinderschar.

- 2 Lichtsäulen schreiten Menschen überall.
 Kristallene Wälder blitzen in den Räumen.
 Verzogen der Gewitter Überfall.
 Gebirge Katarakte Donner säumen.
- 3 Wie tausend Brücken spreizen aus dem Land,
 Mit Kurvenwirbeln strahlend in den Äther!
 In Sommerluft, dem Schmetterlings=Gewand
 Mag steigen ob der Dächer Flur wohl jeder.
- 4 O heilig Paar das wie ein Kelch aufsprießt!
 Von blauer Lämmer hellstem Flor umläutet.
 Stern an Stern durchflochtene Wies:
 Spiegelglätte, Nacht und Meeresweide ...
- 5 Entreinigt euch der winterlichen Städte,
 Der Nebelstraße tauichtem Gebrest!
 Wir grüßen Sonne dich! Erhabenes Schmettern.
 (... einst Blutschwamm übern Himmel ausgepreßt ...)
 Nun Scharlachlüster sprühenden Geästs.
- 6 Nationen ewige, so ihr befreit
 Euch - Tat! - aus mörderischen Tyrannengriffen!!
 Wir drehen aus der Kriege Dunkelheit,
 Emporgeschraubt, wie Morgen rein geschliffen.
- 7 Nicht daß mit Peitschen mehr uns Henker bannen.
 Rings Völker brausen in die Himmel grad.
 Sterngefülle blanker Bajonette spannen
 Sich neigen über dem entsunkenen Staat.

Dieses Gedicht erschien 1916 in Bechers Gedichtsammlung "Verbrüderung", und zwar im zweiten Teil des Bandes, der unter dem Motto steht: "Novus nascitur ordo. Mirabeau, 1. Mai 1789."³⁶ Sowohl die Verbrüderung als auch die neue Ordnung, die man sich auch von der Französischen Revolution erhofft hatte, sind Kennzeichen des Weltzustandes, den Becher in "Die neue Welt" ekstatisch bejubelt. Doch ohne Untergang keine "neue Welt", denn erst die 'Wehen der Endzeit',

³⁶ Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 903.

die alles Existierende zerstören, qualifizieren den nachfolgenden Zustand als paradiesischen, oder, wie Becher es ausdrückt, es wird das "Himmelreich in grauser Schlacht errichtet" (II,3,3).

Deshalb weist der den Weltuntergang beschreibende erste Gedichtteil alle wichtigen Destruktionsmotive auf; darüber hinaus werden vereinzelte Untergangssymptome auch in den folgenden beiden Teilen aufgegriffen - sei es, um die Rolle des Apokalyptikers (die der zweite Teil zum Thema macht) zu illustrieren, sei es, um das neue Paradies (im dritten Teil) traditionsgemäß ex negativo zu definieren. Die Untergangsvision des Apokalyptikers erfährt ein Erdbeben, das "das Fundament" der Erde schwanken (I,1,2) und "antike" - also auf Babylon verweisende - "Städte [...] knittern" (II,5,1) läßt. Das Wasser dieses Planeten hat sich in ein "Blutmeer" verwandelt, das - hyperbolisch zur Sintflut gesteigert - bis zum höchsten Gebirge der Welt hochreicht, um sich dort apokalyptisch zu stauen, also zu erstarren (I,1,3). Der Weltenbrand tobt (I,1,4), so daß die Menschen durch das "Feuer" (I,4,4) gejagt werden. Dazu kommen ein "Sturm", der "der Bösen morschen Damm [zerschmeißt]", sowie "der Gewitter Überfall" (III,2,3) als die vernichtenden Naturkatastrophen der letzten Tage, die ein Klima der Kälte (vgl. II,1,1) bewirken. Auch ohne daß sie explizit genannt werden, scheinen überdies die apokalyptischen Reiter gewütet zu haben, denn der Visionär erlebt "Tumulte Hungers", "Aussatz", "Pest" und "Verwesung" (II,1) sowie zerfetzte Menschenleiber (I,3,2-4).

Einige Destruktionsmotive erinnern deutlich an die Offenbarung des Johannes, so die "Posaunen" (I,5,4), die in Verbindung mit dem tönenden "Riesenhorn" (II,4,4) zu sehen sind, oder der "Höllentrichter" (I,5,4), der die verschiedenen Öffnungen zur Unterwelt symbolisiert, die in der biblischen Apokalypse genannt werden. Außerdem läßt der auf unheimliche Weise verselbständigte "Schrei" (I,1,4) an die Wehe-Rufe innerhalb des Posaunenzyklus denken. Das eindeutigste Bibelzitat ist jedoch eine Metapher, die auf die Hure Babylon anspielt: Bei Becher sind es "schöne Huren", die die "Städte" der Welt bevölkern und deren verführerische Schönheit unmittelbar darauf verweist, daß sich hinter trügerischer Fassade die Inkarnation des Bösen verbirgt: Sie haben "Geschminkt mit Blut die Wangen. Grabwind fegt / Aus deren Poren" (I,6,3-7,1). Dementsprechend führt auch ihr Kurtisanengeschmeide ein dämonisches Eigenleben: "die Federn nicken / Gleich aufgezücktem, umgebogenem Arm", der den Menschen droht (I,7,1f.). Durch diesen Vergleich, der das Objekt belebt, verwandelt Becher die altbekannte biblische Metapher in eine typisch expressionistische.

Die hier vorgenommene Dämonisierung steigert er noch, indem er unmittelbar eine weitere dynamisierende Metapher folgen läßt, die diesmal zusätzlich einen für die expressionistische Stilistik zeitgemäßen Bildspender hat: Mit der

dramatische Aktivität beschwörenden Interjektion "Hah-:" wird der Blick auf einen modernen apokalyptischen Dämon gelenkt: "dort anblähen pustend sich Fabriken, / Bestien fett im wütigen Alarm" (I,7,3f.). Ihre bedrohliche Wirkung wird durch den Blick auf die Opfer intensiviert. So ist das Bild der verdinglichten Menschen, die mit "zappelnden Figuren, / Exakt an Schnürchen hin und herbewegt" (I,6,1f.), verglichen werden, als Kontrastfigur zu den Dämonenbildern zu werten.

Die bisher skizzierten katastrophalen Ereignisse bilden jedoch nur den Rahmen für das eigentliche Leid; im Zentrum des Geschehens nämlich steht der Krieg, die an die Himmelschlacht der biblischen Apokalyptik mahnende "graue Schlacht" (II,3,3). Herbeigeführt und gelenkt von übersättigten Strategen mit "feiste[m] Antlitz" (I,2,4), die "hinter Kartenpulten" (I,2,3) in Sicherheit sind und für ihr mörderisches Treiben mit Ruhm belohnt werden ("Gekreuzt ob Epauletts die Marschallstäbe" (I,3,1)), erscheint der Krieg als der eigentliche Vernichter der Menschen und ihrer Lebenswelt. Kriegstechnik wird mit futuristischer Intensität in den Blick genommen, wenn "Portale" der "Bastei" - als synekdochische Verkörperung der schützenden Zivilisation - von Gewehrläufen zerschossen werden (I,4,1), "Granate fort der Dome Blüte scheuert" (I,4,2), wodurch das Symbol für das institutionalisierte Christentum angetastet wird, "Scheinwerfer (Stromband)" die apokalyptische Finsternis zu bekämpfen suchen (I,4,3), "Regimenter" hilflos "klein" erscheinen (I,4,4) und in "Messermauern" stürzen (I,5,1).

Die grausamen Schlachtenlenker erweisen sich als Marionettenspieler (vgl. I,6,1f.), die ihre Soldatenpuppen in unbegrenzter Anzahl abschlachten lassen. Das apokalyptische Motiv der Verletzten und Toten wird hier phantasievoll variiert. Ein elliptischer Vergleich zeigt diese Opfer als auseinanderspritzende "Fontänen", die an einen Granateneinschlag erinnern, und die alliterierende Partizipialkonstruktion "Die Flügelarme flatternd ausgereckt" ergänzt das grausame Bild zur faszinierenden Grotteske mit komischem Anstrich (I,2,1f.). Doch die Menschkörper lösen nicht nur in einer nach außen gerichteten Bewegung ihre Ordnung auf, sondern sie "stürzen" auch "ineinander", wobei die elliptisch angefügte Metapher "Messermauern jäh" die blutigen Konsequenzen andeutet (I,5,1). Diese Auflösungserscheinung wird durch ein Erstarrungsmotiv ergänzt; die Soldaten erscheinen unmittelbar darauf "Emporgeschweißt bald" (I,5,2), um aber sofort wieder ineinanderzustürzen (I,5,3). Die Wiederholung läßt vermuten, daß das ziellose Chaos endlos weitergehen wird. Nur eine Reaktion ist den derart Durcheinandergewirbelten noch möglich: Angst. Dementsprechend verkörpert das substantivierte Partizip "Kauernde..." (I,5,3) die angstvolle Haltung der so übel Zugerichteten (I,5,2). Und ihre Angst ist mehr als berechtigt, denn eine durch die Stilfigur der Anapher nochmals gesteigerte Hyperbel demonstriert in grausamer Detailfreude, die der expressionistischen Vorliebe für das Häßliche entspringt, die unausweichli-

che Konsequenz der von der Obrigkeit ersonnenen Kriegspläne: "Millionen stapfte solch Gehirn zu Brei. / Millionen mußten in den Böden kleben. [...] Millionen vorgeführt gen die Bastei" (I,3,2f. + I,5). Hier wird in universalistischen Dimensionen gedacht. Angesichts des unvorstellbaren Ausmaßes dieses Massenmords fallen die Hunderte, die zur Demonstration der Aktualität als gegenwärtig Sterbende erwähnt werden, kaum ins Gewicht; der Einschub "(... O Knall, Dreihunderte zerfetzten eben...)" (I,3,4) wirkt angesichts des wahren Holocausts geradezu verniedlichend.

Zur Erklärung für die auffällige Dominanz der Kriegsmotive in diesem Gedicht können zwei wahrscheinliche Einflüsse angeführt werden: die Kriegsberichterstattung und der Futurismus. Zunächst einmal liefert die Entstehungszeit des Textes einen wichtigen Hinweis. Becher gab dem Gedichtband "Verbrüderung" den Druckvermerk bei, daß die hier zusammengestellten Gedichte "in den Jahren 1915 und 1916 in Berlin geschrieben"³⁷ wurden und verweist damit deutlich auf die konfliktgeladene historische Situation.³⁸ Schon 1915 war der Weltkrieg zu einem sinnlosen Stellungskrieg erstarrt, der ungeheure Blutopfer forderte. Die hohen Verluste, zu denen die Schlacht an der Somme und die Materialschlacht um Verdun 1916 geführt hatten, ließen sich an der Heimatfront nicht mehr verheimlichen. Vermutlich haben die unzähligen Kriegsoffer, die auch vor diesen Hauptschlachten schon zu beklagen waren, Becher zu seiner drastischen Beschreibung der Kriegstoten in "Die neue Welt" veranlaßt. Dazu kommt, daß vor allem die Technik des ersten modernen Krieges durch die Massenpresse in aller Munde war. Becher spiegelt diese Informationen wider, indem er in seinem Gedicht von der neuen Welt als Merkmale der "Kriege" (III,6,3) und der "Schlacht" (II,3,3) zahlreiche alte und neue Requisiten des Krieges benennt.³⁹ Seine grundsätzliche Vorliebe für technische und militärische Begriffe ist jedoch nicht einzig auf eine Beeinflussung durch die Presse zurückzuführen, sondern es läßt sich auch eine weitere Inspirationsquelle dafür be-

³⁷ Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 878.

³⁸ Zeitgeschichtliche und subjektiv-biographische Erklärungsmuster für das Weltendethema in Bechers Dichtung führt auch Haase: Johannes R. Becher, S. 40f. an.

³⁹ "Kartenspulte" und "Plan" (I,2,3+4), "Epauletts", "Marschallstäbe" (I,3,1), "Henker" (III,7,1) und "Regimenter" (I,4,4) sowie "die Bastei" (I,3,4), "tackend Läufe" (I,4,1), "Granate" und "Scheinwerfer (Stromband)" (I,4,2+3), dazu "Messermauern" (I,5,1), "Peitschen" und "Bajonette" (III,7,1+3) vermischen sich zu einer semantisch kohärenten Ebene.

nennen: der Futurismus.⁴⁰ Daß Becher die Texte einiger Futuristen rezipiert hat, ist bekannt,⁴¹ und schon Hopster hat Bechers Sprachverwendung und -reflexionen als Ausdruck futuristischer Zerstörungsideologie charakterisiert.⁴² Diese gibt somit dem Wunsch Ausdruck, die alte Welt verschwinden zu lassen.

Inzwischen geht man in der Forschung davon aus, daß nicht nur die militärischen und technischen Begriffe Bechers auf den Einfluß Marinettis zurückzuführen sind, sondern daß auch seine Abweichungen von traditioneller Syntax und Metaphorik sowie vor allem seine charakteristische Lautkulisse futuristische Vorbilder haben. "Becher treibt nicht nur *mit* Worten eine Zerstörung, sondern auch eine Zerstörung *der* Worte"⁴³, um wie Marinetti die alte Welt symbolisch zu zerstören und gleichzeitig seine Adressaten zur Destruktion der realen Verhältnisse aufzupeitschen. Es leuchtet unmittelbar ein, daß das Genre Apokalypse in besonderem Maße dazu geeignet ist, solche ästhetischen Vorhaben in die Praxis umzusetzen, da sich hier Form und Inhalt nahezu kongruent entsprechen können. Wenn auch "Die neue Welt" nicht zu den Paradebeispielen von Bechers Futurismusrezeption gehört, so lassen sich hier doch einige markante Charakteristika des entsprechenden Sprachstils erkennen. Den Hauptakzent setzen elliptische Satzfragmente⁴⁴, die meistens aus Partizipialkonstruktionen⁴⁵ bestehen. Manchmal fehlen Artikel⁴⁶ oder Reflexivpronomen⁴⁷; ebenso wird auf das Subjekt des Satzes verzichtet⁴⁸ oder auf das Prädikat⁴⁹. Besonders auffällig sind überdies die zahlreichen außergewöhnlichen Umstellungen von Wörtern, Wort- und Satzteilen.⁵⁰ Sie symbolisieren - ebenso wie die Darstellung eines passiven Vorgangs als aktives Ereignis -⁵¹ zerstörte Kausalverbindungen. Die dagegen präferierte assoziative semantische Verbindung kommt am deutlichsten in den asyndetischen nominalen Reihungen zum Ausdruck, die Becher in seinen späteren Gedichten extrem häufig verwendet; auch in "Die neue Welt" läßt sich schon ein Beispiel für diese Technik

⁴⁰ Zu den futuristischen Vorstellungen und Sprachmustern in Bechers Werk vgl. Hopster: Frühwerk, S. 38-66; Demetz: Worte in Freiheit, S. 99-113.

⁴¹ Vgl. Hopster: Frühwerk, S. 38f.; Demetz: Worte in Freiheit, S. 102.

⁴² Vgl. Hopster: Frühwerk, insbes. S. 39-42.

⁴³ Ebd. S. 40.

⁴⁴ Ein Beispiel ist die Phrase: "Von Tribünen reden." (II,4,3)

⁴⁵ So beispielsweise: "Emporgeschweißt bald. Strahlend zugerichtet." (I,5,2)

⁴⁶ Beispielsweise in der Wendung: "Granate fort [...] scheuert" (I,4,2).

⁴⁷ Zum Beispiel in der Kombination: "Auf er bog" (II,7,1).

⁴⁸ Zu den Regimentern heißt es: "Und stürzen ineinander." (I,5,1+3)

⁴⁹ So in den Zeilen: "Stern an Stern durchflochtene Wies: / Spiegelglätte, Nacht und Meeresweide..." (III,4,3f.).

⁵⁰ Wie etwa "Regimenter klein" (I,4,4) oder "Ein Männer sammeln" (II,4,3).

⁵¹ Etwa wenn es heißt: "*ein* Schrei stößt!" (I,1,4)

finden.⁵² Wie viele seiner Zeitgenossen auch, versuchte Becher mit solchen Formen deformierter Sprache, die deutliche Parallelen zur futuristischen Sprachverwendung aufweisen, das Fehlen jeglicher Ordnungskategorien und das Chaos, in dem die Welt scheinbar versank, unmittelbar auszudrücken.

Der zerstörten Syntax korrespondiert eine verfremdende Metaphorik. Neben mehreren traditionellen Vergleichen⁵³ verwendet Becher in diesem Gedicht moderne semantische Mixturen. Dazu dienen ihm nicht nur die schon erwähnten Stilfiguren der Dämonisierung⁵⁴ und der Verdinglichung⁵⁵. Sondern es werden auch immer wieder Glieder einer Phrase verschiedensten Sinnbereichen entnommen,⁵⁶ die sich wie beim Oxymoron sogar widersprechen können.⁵⁷ Überdies bilden semantisch disparate Elemente Neologismen,⁵⁸ oder sie vereinen sich zur Synästhesie.⁵⁹ Besonders auffällig ist eine Reihe von ungewöhnlichen Komposita-bildungen.⁶⁰ Zwar kann man hier nicht von Analogien im strengen Sinne Marinettis sprechen,⁶¹ denn die deutsche Sprache ermöglicht entsprechende Substantivpaarungen im Gegensatz zum Italienischen problemlos,⁶² aber Bechers Wortkombinationen verschmelzen disparate Bereiche ähnlich assoziativ zu einem neuen Begriff, um den Ausdruck zu intensivieren. Auch verschiedene größere Motiv- und Bildkomplexe werden assoziativ - statt über syntaktische Bindungen - aneinandergekoppelt. Simultan montierte Bilder suggerieren dann - ähnlich auch der Metaphorik der Johannesoffenbarung - eine Gleichzeitigkeit des linear Ablaufenden.⁶³ Schon der Auftakt des Gedichtes liefert hierfür ein Beispiel: Die erste Zeile setzt mit dem Visionsmotiv ein, und in den folgenden drei Zeilen werden nacheinander das Erdbeben, das "Blutmeer" und der Weltenbrand vorgestellt. Dabei läßt sich

⁵² "Gebirge Katarakte Donner säumen" (III,2,4).

⁵³ In den Zeilen I,1,2; I,6,1; III,3,1; III,4,1.

⁵⁴ Vgl. I,6,3-7,4.

⁵⁵ Vgl. I,6,1f.

⁵⁶ Etwa in der Zeile "Posaunen rast ihr einst, o Höllentrichter!" (I,5,4)

⁵⁷ Beispielsweise in dem Bild "Aus Tänzerinnen weichstem Mondgefitter / Noch trüber Wallung voll der Tag sich gießt." (II,5,3f.)

⁵⁸ Wie etwa "Überrascht" (II,1,2).

⁵⁹ Zum Beispiel: "Von bunterem Wind gesalbt." (II,6,1)

⁶⁰ "Flügelarme" (I,2,2), "Grabwind" (I,6,4), "Mondgefitter" (II,5,3), "Kurvenwirbel" (III,3,2) und "Scharlachlüster" (III,5,5).

⁶¹ Zu den futuristischen Analogien Bechers und Marinettis siehe Demetz: Worte in Freiheit, S. 108-111; Möser: Literatur und die "Große Abstraktion", S. 30f.

⁶² Lediglich die Kombination "Schmetterlings=Gewand" (III,3,3) ist durch den doppelten Bindestrich eindeutig als Analogie markiert.

⁶³ Becher selber hat diesen Zeilenstil später nur auf das Vorbild des van Hoddisschen Simultanstils zurückgeführt; Demetz konnte jedoch nachweisen, daß es sich bei dem von Becher selbst so bezeichneten "Simultanismus" durchaus auch um eine futuristische Komponente handelt. Vgl. Demetz: Worte in Freiheit, S. 106f., 336f.

eine assoziative Linie vom Schiff zum Meer und vom Meer zum brennenden Land ziehen. Solche Assoziationssprünge sollen die Kommunikation beschleunigen und die Intensität der inhaltlichen Aussage in formale Qualitäten umsetzen und so verstärken. Diesem Ziel dient schließlich auch die ekzessiv-futuristisch anmutende Wortkulisse dieser Weltuntergangsvision, die überdies den akustischen Motiven aller Apokalypsen entspricht. Zahlreiche Substantive⁶⁴ oder Verbalbildungen⁶⁵ suggerieren gewaltige Lautstärke und sind der akustische Ausdruck unüberhörbarer Endzeitqualen.

"Das Prinzip Bechers ist es, durch Partikularisierung und Deformation der Sprache Bewegung zu erzeugen, die traditionellen Kategorien des Ortes, der Zeit und der Lage aufzuheben"⁶⁶, beschreibt Hopster die Wirkungsabsicht dieser stilistischen Mittel. In dem Maße, wie Becher für den jeweiligen Leser oder Hörer seines Gedichts eine derartige Ablösung von der Realität zu evozieren vermag, gelingt es ihm auch, die unvorstellbare Konsequenz des Weltendes, die Außerkraftsetzung von Raum und Zeit sowie die Befindlichkeit der Menschen darin, vorstellbar zu machen. Auf diese Weise versucht er, ihm das tobende "Chaos" vor dem "Angesicht" des apokalyptischen Visionärs (II,7,3) nahezubringen.

Nachdem der erste Teil des Gedichts den Weltuntergang so unmißverständlich als schon im Vollzug befindliches Ereignis präsentiert hat, wäre nach den Gesetzen der Apokalyptik von der Fortführung des Textes ein unmittelbarer Sprung in die Paradiesesschilderung zu erwarten, der den abrupten Wechsel der Äonen repräsentiert. Doch Becher fügt der traditionellen Polarität einen weiteren Aspekt hinzu. In perfekter Symmetrie schaltet er zwischen die beiden Teile, die in jeweils sieben Strophen die alte und die neue Welt schildern, einen dritten Block von sieben Strophen, der sich mit der Rolle des Apokalyptikers in dem Endzeitdrama befaßt. Durch diesen Kunstgriff wird dem Visionär, der sich hier als der Dichter erweist, eine ebenso große Relevanz beigemessen wie dem Weltuntergang und dem neuen Paradies.

Vorbereitet wird der große Auftritt des Apokalyptikers, der konsequent nur durch das geheimnisvoll wirkende Personalpronomen "er" umschrieben wird, schon in der allerersten Gedichtzeile: "Er war hinabgestiegen und er schaute" (I,1,1). Traditionellerweise wird der Visionär, der Gottes Offenbarung empfangen soll, in den Himmel entrückt.⁶⁷ Diese Himmelsreise ersetzt Becher durch einen

⁶⁴ Zum Beispiel "Knall" (I,3,4), "Dröhnen (II,5,1) und "Donner" (III,2,4) oder "Schrei" (I,1,4), "Wimmern" und "Gehust" (II,6,5).

⁶⁵ So die Wörter "tackend" (I,4,1), "heulend" (II,3,1), "scholl" (II, 3,2) und das onomatopoeische Homonym "brausen" (III,7,2).

⁶⁶ Hopster: Frühwerk, S. 52.

⁶⁷ Vgl. Off. 4,1f.

Abstieg zum "Höllentrichter" (I,5,4 - vgl. auch II,7,2) der in Agonie liegenden Welt, den er dann zum Objekt der visionären Schau macht. Dadurch wird schon von Anfang an suggeriert, daß der Apokalyptiker der semantisch positiv besetzten oberen Sphäre der Welt, quasi dem himmlischen Bereich, entstammt. Die Bewegung des Hinabsteigens setzt sich in der ersten Gedichtzeile des zweiten Teils in der Fortbewegungsart des bodennahen Kriechens fort, die der Seher dem Weltendeklima entsprechend "fröstelnd" vollzieht (II,1,1). Durch dieses Adverb ist ein erster Hinweis darauf gegeben, daß der Apokalyptiker mit den von ihm beobachteten Bewohnern der untergehenden Welt die Opferrolle teilt. Weitere Anzeichen verdichten diese Vermutung zur Gewißheit. So können die Ellipsen der zweiten Zeile ("Gespickt mit Aussatz. Überrascht von Pest" (II,1,2)) auf das Subjekt "er" der ersten Zeile bezogen werden. Dafür, daß diese Partizipialkonstruktionen den Zustand des mitleidenden Apokalyptikers beschreiben (und nicht das Objekt "Tumulte Hungers" (II,1,1) näher bestimmen), spricht schließlich auch die letzte Zeile dieser Strophe. In Symbiose mit den Apokalypseopfern erscheint "er" - nachdem die erweiterte Infinitivkonstruktion der dritten Zeile seiner Bewegung den Zweck des Herumlungerns, d.h. Beobachtens, zugewiesen hat - "In jedem Tier, in jedem Menschen verwest" (II,1,4).

Doch indem die erste Zeile der nächsten Strophe die Objekte "Tier" und "Mensch" in chiasmischer Stellung wieder aufgreift und zu dem Paradoxon "Aus jedem Mensch, aus jedem Tier erstanden" (II,2,1) weiterführt, dessen zweite Verbform durch ein Ausrufezeichen als gültige Version der scheinbar widersprüchlichen Aussage markiert wird, gilt nun das Gegenteil: Die Existenz des Sehers vergeht nicht beim Weltuntergang, sondern er verkörpert, einer Christusfigur gleich, die Auferstehung für alle Geschöpfe. Diese göttliche Rolle enthüllt er unmittelbar darauf selber mit der Metapher des Mantel-Fortreißen (II,2,2), wodurch der Blick auf sein Innerstes freigegeben wird. Seine "Brust", der Sitz des Herzens und der Seele, beherbergt die intakten und aktiven Gestirne des Kosmos, die überlicherweise beim Weltuntergang verlöschen: "Sonne brannten" dort, "Umschwirrt von der Gestirne Donnerflug" (II,2,3f.). Ein Blick auf die folgende Strophe zeigt, daß diese Gestirne die Kulisse für eine weitere intertextuelle Verstrebung abgeben. In Verbindung mit dem Heraustreiben eines neuen Objektes sowie mit dem Heulen und dem Schallen erinnern sie an die durch Sonne, Mond und Sterne symbolisierte apokalyptische Frau am Himmel⁶⁸, die "schwanger [ist] und schreit in Wehen und Schmerzen der Geburt"⁶⁹, bevor sie ihren Sohn gebärt. Bei Becher ist es der Visionär, der "heulend [...] nachts gedichtet" (II,3,1), also die

⁶⁸ Vgl. Off. 12,1-6.

⁶⁹ Off. 12,2.

Wehen der apokalyptischen Nacht durchstanden hat, um dann das heilige Produkt aus sich herauszuschreien: "Der Neuen Welt Programm" (II,3,2). "Novus nascitur ordo"⁷⁰ - doch die Ordnung für das neue Paradies wird in dieser Apokalypse nicht von Gott, sondern von dem Dichter kreiert, worin sich eine hybride Selbstüberschätzung des expressionistischen Künstlers offenbart. Indem Becher eines seiner wichtigsten Themen, die Rolle des Dichters, in die Motive der Apokalypse integriert, verfestigt er die für seine aktivistische Auffassung typische "Hypertrophierung des Künstlers als eines irdischen Messias".⁷¹

In der Johannesoffenbarung folgt dem Geburtsakt die große Schlacht am Himmel; ebenso läßt Becher der Geburt der vom Dichter verfaßten Ordnung eine Endschlacht folgen (II,3,3f.), in die der Dichter direkt eingreift. Wie sein Engagement dabei aussieht, das beschreibt die vierte Strophe. Die einleitende asyntaktische Phrase "... Er baute vor sich" (II,4,1) versinnbildlicht einerseits seine kluge Weitsicht - er baut vor - und andererseits seine Präsenz an vorderster Front, an der er sich selbst aufbaut. Dann erhellt er die apokalyptischen "Finsternisse" (II,4,2), indem er auf Aufklärung durch Kommunikation mit den Massen setzt. Seine Signalwirkung erscheint zunächst in dem Bild des "kreisende[n] Plakat[s]" (II,4,2). Durch dieses Massenmedium und durch verbale Agitation⁷² gelingt es ihm, die Männer - als Vertreter der Politik - für seine Sache zu gewinnen⁷³, so daß sein erfolgreicher Aktivismus schließlich - seiner Erlöserrolle gemäß - von einer religiösen Aura gekrönt wird: "Er tönt, ein Riesenhorn, den Psalm der Tat" (II,4,4).

Daß dieses Agieren des Apokalyptikers auch in der Praxis eine neue Welt garantiert, lassen die folgenden beiden Strophen erahnen. Während noch das Erdbeben tobt (II,5,1), sind in akuter Naherwartung bereits die ersten Anzeichen der Weltwende zu spüren: "Melodisch schwingt schon nächstes Paradies" (II,5,2) antithetisch zur Lärmkulisse des Untergangs. Die Quelle, aus der sich der hier verheißene unvorstellbare Glückszustand speist, versucht die Metapher "Tänzerinnen weichstem Mondgeflicker" (II,5,3) assoziativ vorstellbar zu machen. Sie verkörpert Harmonie und Erotik, komfortable Bequemlichkeit sowie verzauberndes Glitzern. Dieser positive Ursprung bringt schließlich - als Gegenpol zur Finsternis - den "Tag" (II,5,4) über die Welt. Doch nicht sofort, denn in diesem zweiten Abschnitt des Gedichts, der die Erlöserfigur des Dichters beleuchtet, gilt dieselbe "Formel

⁷⁰ So Bechers Motto zum zweiten Teil der "Verbrüderung" - vgl. S. 525, Anm. 36, der vorl. Arbeit.

⁷¹ Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht, S. 12. Zu Bechers elitärem Bild vom Künstler als Aufklärer und messianischem Retter vgl. auch Gansel: >>Vom Anderswerden<<, S. 29-33.

⁷² "Von Tribünen reden" (II,4,3).

⁷³ "Ein Männer sammeln" (II,4,3).

des Schon und Nochnicht"⁷⁴, die auch die christliche Apokalypse prägt. In der Eschatologie des neuen Testaments ist die Wende zum zweiten Paradies durch die Auferstehung Christi in Ansätzen vorweggenommen, jedoch noch nicht vollendet. Entsprechend ist in dieser expressionistischen Apokalypse der Dichter an Christi Stelle auferstanden⁷⁵, und sein Eingreifen in die Endschlacht garantiert die allumfassende Wende; doch zunächst ist "der Tag", das Symbol für die neue Welt, "Noch trüber Wallung voll" (II,5,4).

Jedoch schreitet die Heilung unausweichlich voran. Das signalisiert zunächst die Farbsymbolik: Das Trübe weicht der hellen Elfenbeinfarbe (II,6,1) und dem Falben (II,6,2). Heilend wirkt vor allem der personifizierte "buntere Wind" (II,6,1), der - als positive Kontrastfigur zu dem zerstörerischen "Sturm" (II,3,4) - den noch schwachen Tag im medizinischen wie religiösen Sinne salbt (II,6,1) und mit dem Zurückkämmen "der Nächte Schlinghaar" das chaotische Element ordnend in seine Schranken verweist (II,6,2). Überdies positioniert er die kosmische Energie- und Lichtquelle in der zwar verletzten, aber aufnahmebereiten "Brust" alles Existierenden (II,6,3) und glättet die Spuren der körperlichen Verwehrtheit der Apokalypseopfer ("Er hobelt ab verkohlten Leibes Krust . / (... und Wimmern ebbt und sägendes Gehust...)" (II,6,4f.).

Nach diesen ersten Anzeichen für eine neue Welt beweist die letzte Strophe des zweiten Teils endgültig, daß die Höllenreise des Visionärs erfolgreich war. Hier wird zunächst die Einleitungsformel des gesamten Gedichts "Er war hinabgestiegen" (I,1,1) noch einmal aufgenommen (II,7,1), um dann ein abschließendes Fazit zu ziehen: Als der sehende Erlöser, der vorher gebückt gekrochen war, sich wieder aufrichtet, hält er als reiche Ernte die zur Hölle degenerierte Welt im Arm (II,7,1f.); und diese wird in seinem Griff von einem betörenden Frühling vereinnahmt: "süßer Mai bezog" sie (II,7,2). Die Vision des tobenden "Chaos" hat damit ihr Ende gefunden (II,7,3), und die letzte Zeile des zweiten Teils verkündet in ekstatisch-hymnischer Apostrophe: "O neue Welt! An jetzt uns Freiheit bricht!!!" (II,7,4)

Mit diesen Worten ist die Fanfare geblasen für die Präsentation des paradiesischen Glücksreiches, das eigentlich jenseits des Vorstellbaren und damit jenseits des Artikulierbaren liegt. Becher ist einer der wenigen modernen Apokalyptiker, die versuchen, dem Unvorstellbaren über eine längere Passage hinweg Kontur zu geben. Dazu benutzt er Anspielungen auf die Bibel, negative Beschreibungskategorien und innovative semantische Mixturen. Im dritten Teil von "Die neue Welt" steckt er zunächst die räumlichen und metaphysischen Koordinaten ab,

⁷⁴ Karrer: Johannesoffenbarung als Brief, S. 136.

⁷⁵ Vgl. II,2,1.

indem er dem im Titel genannten Äon - im Kontrast zur Klaustrophobie vermittelnden Metapher des "Höllentrichters" (I,5,4) - grenzenlosen Entfaltungsraum zuspricht. Es ist ein "Gelände, / Das auf sich wölbte, breit und wunderbar" (III,1,1f.). Beschirmt und geprägt wird dieses Areal von strahlenden Gestirnen, nämlich der sternendurchflochtenen Wiese (III,4,4) und der wieder intakten Sonne, "Nun Scharlachlüster sprühenden Geästs" (III,5,5). Sogar die einst todbringenden blitzenden "Bajonette" spannen sich als "Sterngefilde" zu einem letzten Salut "über dem entsunkenen Staat" (III,7,3f.), dem alten Äon. Die neue Welt ist also auf die semantisch positiv besetzte obere Sphäre, den mit ihr über "Brücken" verbundenen "Äther" (III,3,1f.), ausgerichtet, aus dem der Visionär eingangs zu kommen schien. Dieser hat jetzt seine dem Abstieg konträre Aufwärtsbewegung vollendet und "schwebt" (III,1,3) über dem neuen Himmelsreich, so daß uns seine Vision aus der Vogelperspektive einen vollendeten Überblick über die neue Welt gewährt.

Man sieht einen "Fluß", der alles verbindet, denn er "verknüpft sich noch vorm Ende" (III,1,3). Diese Metapher entspricht dem "Strom des Wassers des Lebens", der in der Johannesoffenbarung "vom Throne Gottes und des Lammes"⁷⁶ ausgeht. Bei Becher wird von dieser Lebensenergie eine Zivilisation gespeist, deren Kennzeichen Reinheit und Unschuld sind - diese Assoziationen vermittelt die Fortführung des Bildes "Dran Häuser stehn wie weiße Kinderschar" (III,1,4). Ebenso wie das Farbwort "weiß" steht das Durchsichtige für Reinheit und Heiliges. Während in der Johannesoffenbarung der Lebensstrom durch die Apposition "klar wie ein Kristall"⁷⁷ charakterisiert ist, überträgt Becher dieses Merkmal auf "Kristallene Wälder", die "in den Räumen [blitzen]" (III,2,2). Zusätzlich erinnert der Kristall an das Baumaterial des Himmlischen Jerusalems, das aus Edelsteinen und Gold "gleich reinem Glas"⁷⁸ besteht. Bechers Paradies läßt die Natur in vollendeter Perfektion erscheinen. Den Aspekt des organischen Wachsens, den die biblische Apokalypse in dem Motiv der immer Früchte tragenden "Bäume des Lebens"⁷⁹ verkörpert, setzt Becher in der exaltierten synästhetischen Metapher um: "O heilig Paar das wie ein Kelch aufsprießt! / Von blauer Lämmer hellstem Flor umläutet. / Stern an Stern durchflochtene Wies [...] Meeresweide..." (II,4,1f.). Zwar läßt sich diese Apotheose durchaus als "*Lobpreis eines für den Dichter erhabenen Gegenstandes in einem gehobenen Sprachstil*"⁸⁰ und damit als hymnisches Element erklären, aber die zusätzliche Befrachtung mit Requisiten des ana-

⁷⁶ Off. 22,1.

⁷⁷ Off. 22,1.

⁷⁸ Off. 21,19.

⁷⁹ Off. 22,2.

⁸⁰ So definierte Thomke moderne Hymnen. Siehe Thomke: *Hymnische Dichtung*, S. 8 (Kursivdruck ebd.).

kreontischen locus amoenus sowie der abstrakten Farbsymbolik führt zu einer für Bechers hymnische Lyrik typischen Übersteigerung des Ausdrucks, die ihm den Vorwurf der "Nähe zum Kitsch"⁸¹ eingebracht hat.

Auch wenn das absolute Glück nicht direkt vorstellbar ist, weiß man doch, daß es von allem bisher Bekannten verschieden sein muß. Um also das Unvorstellbare denkbar zu machen, greift Becher nach dem Vorbild der biblischen Schilderung des Himmlischen Jerusalems auch auf Definitionen über negative Kategorien zurück. "Verzogen" ist "der Gewitter Überfall" (III,2,3), und die neue Welt soll von den "winterlichen Städte[n]" mit "Nebelstraße tauichtem Gebrest" (III,5,1f.) gereinigt werden, um der "Sommerluft" (III,3,3) Platz zu machen. Auch die Sonne ist ausdrücklich nicht mehr "Blutschwamm übern Himmel ausgepreßt" (III,5,4), und die "Kriege" werden beendet (III,6,3) - mit dem Ziel "Nicht daß mit Peitschen mehr uns Henker bannen" (III,6,4).

Mit solcher Schwarz-Weiß-Malerei untermauert Becher gleichzeitig den Dualismus seiner Apokalypse. Die Antithetik von alter und neuer Welt, von "Chaos" (II,7,3) und "Paradies" (II,5,2), die sich schon in den zunächst abwärts und dann aufwärts gerichteten Bewegungen des Apokalyptikers⁸², dann in seiner Verwesung und Auferstehung⁸³ spiegelt, durchzieht den gesamten Text. Vor allem Bildspendergruppen aus Optik und Akustik illustrieren diese Dichotomie. Die "Finsternisse" (II,4,2), in der man "Scheinwerfer" (I,4,3) braucht, die Nacht (II,3,1 + 6,2) und trüben Tage (II,5,4) werden im Paradies ersetzt durch "Morgen rein geschliffen", der herrscht, nachdem die Menschen "der Kriege Dunkelheit" ausgedreht haben (III,6,3f.), wie man eine Glühbirne andreht, durch weiße Häuser (III,1,4), "Lichtsäulen" (III,2,1), blitzende Kristallwälder (III,2,2), durch "Brücken", die "strahlend" glänzen (III,3,1f.) und durch die "Sonne", den "Scharlachlüster" (III,5,3 + 5) sowie funkelnde Sterne (III,4,3 + 7,3). Dieser Hell-Dunkel-Metaphorik korrespondiert die antithetisch strukturierte Lautkulisse: "Wimmern" und "Gehust" (II,6,5) verstummen im Paradies, und Lärm⁸⁴ wird abgelöst von melodischen Tönen⁸⁵, melodischem Schwingen (II,5,2) und von "erhabene[m] Schmetter[n]" (III,5,3).

Die Bewohner des Himmlischen Jerusalems benötigen weder lichtspendende Gestirne noch eine Lampe,⁸⁶ "denn der Lichtglanz Gottes erleuchtete sie,

⁸¹ Ebd. S. 16.

⁸² Vgl. I,1,1; II, 1,1 + 7,1 vs. II,7,1; III,3.

⁸³ Vgl. II,1,4 + 2,1.

⁸⁴ Wie "Schrei" (I,1,4) oder "Dröhnen" (II,5,1).

⁸⁵ Von den Geräuschen, die der Apokalyptiker ("Er tönt" II,4,4) und die verbindenden Züge ("tönend" III,1,1) verursachen.

⁸⁶ Vgl. Off. 21,23; 22,5.

und ihre Leuchte ist das Lamm"⁸⁷. Für die Bewohner der expressionistischen "Neue[n] Welt" ist jedoch auch dieses göttliche Leuchten nicht mehr notwendig, denn sie selber sind - wie die Weisen der Danielapokalypse -⁸⁸ zu gottgleichen Lichtwesen mutiert: "Lichtsäulen schreiten Menschen überall" (III,2,1). Für ihre Gottgleichheit sprechen noch zwei weitere Indizien. Erstens scheint aus ihrer Gruppe das "heilig Paar" (III,4,1) hervorzugehen, und zweitens sind sie - wie der Apokalyptiker - der irdischen Schwere enthoben: "In Sommerluft, dem Schmetterlings=Gewand / Mag steigen ob der Dächer Flur wohl jeder" (III,3,3f.). Mit dem Bild des Schwebens wird schließlich auch die universale Auferstehung vorgestellt ("Rings Völker brausen in den Himmel grad" (III,7,2)), die - man weiß es von der biblischen Prophezeiung - dazu führt, daß die derart Privilegierten "herrschen [werden] in alle Ewigkeit"⁸⁹.

Daß diese Herrschaftsform, dem expressionistischen Ideal entsprechend, als eine Art der Verbrüderung zu denken ist (die schließlich auch der Titel des Bandes propagiert, in dem dieses Gedicht abgedruckt wurde), wird durch verschiedene Metaphern angedeutet, die für Verbindungen und Kommunikation stehen. Dies ist nicht nur der sich verknüpfende biblische Fluß (III,1,3), sondern vor allem assoziieren moderne Bildspender unbegrenzte Kontaktmöglichkeiten, so die das "Gelände" durchrollenden "Züge" (III,1,1) sowie die "Brücken", die nicht nur das "Land" verbinden, sondern auch eine stürmische Vereinigung mit dem Kosmos garantieren ("Mit Kurvenwirbeln strahlend in den Äther!" (III,3,1f.)), in den sich jetzt jeder erheben kann.

Eine solche Gesellschaftsform, die auf absoluter Freiheit beruht, ist von der um 1916 im wilhelminischen Kaiserreich herrschenden so verschieden, wie die neue von der alten Welt. Daß der Untergang des alten Äons unausweichlich determiniert und außerdem schon im Vollzug begriffen ist, hat diese während des Ersten Weltkriegs von Becher verfaßte Apokalypse hinlänglich bekanntgemacht. Auch das Endziel der bekannten Chronologie ist facettenreich als verlockendes Ideal und mögliche Erfüllung aller Sehnsüchte projiziert worden. Deshalb kann Becher gegen Ende des Textes wirkungsvolle Paränesen verbreiten, die erläutern, wie das schon im Gedichttitel beschworene Endziel erreicht und die Utopie in Wirklichkeit überführt werden kann. Zunächst sind die Adressaten aufgerufen, sich von den "winterlichen Städte[n]" (III,5,1), die das biblische Babylon vertreten, zu befreien. Dann könnten der Apokalyptiker und seine Gemeinde gemeinsam das Lichtreich begrüßen (III,5,3). Dieser wenig konkreten Aufforderung folgt eine

⁸⁷ Off. 21,23; vgl. 22,5.

⁸⁸ Vgl. Dan. 12,3.

⁸⁹ Off. 22,5.

deutlichere Anspielung auf die im ersten Gedichtteil vorgeführten Politiker des Weltkrieges: Durch freie Rhythmen in dem von Strophenform, Rhythmus und Reim her konventionell gebauten Gedicht⁹⁰ deutlich exponiert, konzentrieren die ersten beiden Zeilen der vorletzten Strophe den Appell zu revolutionärem Aktivismus, den Becher schon als "Psalm der Tat" (II,4,4) gepriesen hatte: "Nationen ewige, so ihr befreit / Euch - Tat! - aus mörderischen Tyrannengriffen!!" (III,6,1f.) Diese Phrase kann als durch das Personalpronomen ergänzter Imperativ aufgefaßt und gleichzeitig als Bedingung interpretiert werden. Falls nämlich diesem Appell Folge geleistet wird, dann werden die bisher Unterdrückten wie in der Johannesoffenbarung "ewig" herrschen (III,6,1 + 7,2), nachdem sie den Krieg beendet (III,6,3) und den alten, kriegerischen "Staat" in den Untergang gestürzt haben (III,7,4). In jedem Fall implizieren diese Hauptzeilen des Gedichts, daß das neue Paradies ein Idealzustand ist, den die irdischen "Nationen" durch Eigeninitiative selber herbeiführen können und müssen - die Regieanweisung dazu hat der Dichter schließlich schon bekanntgemacht (II,3). Insofern ist diese Apokalypse ein deutlicher Revolutionsaufruf, der sich mit dem "Paradies die Endziellehre des Aktivismus"⁹¹ zunutze macht, um außerliterarische Wirksamkeit zu entfalten.

Das jüngste Gericht, der jüngste Tag als Beginn gerechter Zustände für alle war seit alters her Bestandteil christlich-sozialer Utopien und religiöses Gewand politisch-oppositioneller und sozial-revolutionärer Bewegungen. Dieser Bedeutungsgehalt schwingt in den Versen des Dichters mit, gibt seinem Aufbruch aus dem Verfall einen konkret bestimmbareren Sinn.⁹²

Diese Charakterisierung, die Horst Haase für das Gedicht "Verfall" (Becher 27) vorgenommen hat, trifft auf zahlreiche von Bechers Apokalypsen zu. Auch wenn ihre Erlösungshoffnung in der vagen biblischen Sphäre des Paradiesischen verbleibt, kann ihnen aufgrund verschiedener Anspielungen auf die Gegenwart des Dichters - in "Die neue Welt" auf den aktuellen Krieg - ein politischer Sinn unterstellt werden. Noch deutlicher kristallisiert sich eine auf ihre Zeit bezogene Aussageintention in den Texten heraus, die am Ende des Krieges entstanden sind, denn nach seinem vor allem durch die Revolutionserfahrungen motivierten Anschluß an den Sozialismus⁹³ politisiert Becher den Motivkomplex des neuen Äons noch

⁹⁰ Es dominieren simple Strophen von meist vier Zeilen mit fünfhebigen Jambus, die durch Kreuz- und Paarreime, seltener durch Assonanzen, verbunden werden.

⁹¹ Daß "das Paradies die Endziellehre des Aktivismus" ist, behauptete Kurt Hiller in seinen "Überlegungen zur Eschatologie und Methodologie des Aktivismus." - In: Pörtner (Hrsg.): Literatur-Revolution, Bd. 2, S. 437-442; hier S. 437.

⁹² Haase: Johannes R. Becher, S. 29.

⁹³ Becher nahm schon während des Kriegs Kontakt zur Arbeiterbewegung auf und schloß sich nach der Russischen Revolution von 1917 der neugegründeten KPD und dem

stärker.⁹⁴ In den Zielen der Bolschewisten schien sein religiöser Utopismus realpolitische Gestalt anzunehmen.⁹⁵ Als diese 1917 mit Hilfe der aus der kriegsmüden Bevölkerung rekrutierten Arbeiter-, Bauern- und Soldatenräte die Sowjetrepublik errichteten, deren erste Verfassung im Juli des folgenden Jahres in Kraft trat, schien der expressionistische Revolutionär sein Himmlisches Jerusalem gefunden zu haben: "In euerem Staat kommt uns das heilige Reich. / Das heilige Reich. Das Paradies. Die freie / Erhobenheit an Gottes einzig Herz. [...] Der Dichter grüßt dich -: Sowjet=Republik!" lautet seine Apotheose der neuen Welt in dem 1919 veröffentlichten apokalyptischen Gedicht "Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet=Republik" (Becher 11).

Angesichts des auch in "Die neue Welt" erkennbaren Revolutionsaufrufs an die außerliterarische Gesellschaft muß erneut überlegt werden, welche Wirkung solche mehr oder weniger vagen Appelle und Gesellschaftsutopien entfalten sollten und konnten. Die expressionistischen Dichter selber glaubten, "daß das gelungene politische Gedicht selbst schon ein durch Sprache konkret gewordener Vorausgriff auf die politische Utopie einer befreiten Menschheit sein könne".⁹⁶ In diesem Sinne hat Becher, der seine Dichtung ausdrücklich nach ihrer politischen Wirksamkeit bewertet haben wollte,⁹⁷ schon 1916 erklärt, daß sein Stil die gewünschte neue Staatsform abbildete: "Stil: neue Grammatik, dem neuen Staat gleichgeordnet: Idealssyntax. Neuerungen in der Wort-, Melos-, oder Rhythmik-Technik, den sozialen Fortschritten des ersehnten Staat-Gebildes entsprechend."⁹⁸ Aus heutiger Sicht sind die pathetischen zweiphasigen Apokalypsen dieser Zeit mit ihrem ekstatischen Sprechduktus eher als ein überfrachtetes Gewebe leerer Signifikanten zu bewerten, die wirkungslos verpufften. Denn erstens stellten diese Texte das Endziel des Weltuntergangs keineswegs, wie etwa literarische Utopien, politisch konkret vor - Bechers "Gruß des deutschen Dichters" ist hier eine Ausnahme -, sondern sie verfochten mittels leerer Vorstellungshülsen einen substanzlosen, allenfalls ethisch gemeinten Sozialismus, der nicht en Detail ‚gemacht‘ wird, sondern in apokalyptischer Manier plötzlich ‚kommt‘ und so auf nebulöse Weise die verschiedenen Leerstellen der Zeitkrise füllen sollte.⁹⁹ Überdies wäre es auch bei konkreteren

Spartakus-Bund an. Vgl. Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht, S. 13; Haase: Johannes R. Becher, S. 40f.

⁹⁴ Vgl. Müller: Weltuntergang und jüngstes Gericht, S. 11-14.

⁹⁵ Vgl. Gansel: >>Vom Anderswerden<<, S. 33f.

⁹⁶ Rudolf: Poetologische Lyrik und politische Dichtung, S. 235.

⁹⁷ Vgl. Johannes R[obert] Becher: Einleitung zu meinem neuen Versbuche. - In: Anz, Stark (Hrsg.): Expressionismus, S. 646-649; hier S. 646f.

⁹⁸ Johannes R. Becher: [Brief] An Heinrich F.S. Bachmair [vom 13. Oktober 1916]. - In: Becher: Briefe, S. 56-58; hier S. 57.

⁹⁹ Vgl. auch Erhart: Facing Modernism, S. 308.

Lösungsmodellen äußerst fraglich gewesen, ob mit dem Medium der Lyrik irgendeine Wirkung auf gesellschaftliche Geschehnisse hätte erzielt werden können. Zweitens muß auch die literarische Vorbildfunktion der im Spätexpressionismus entstandenen zweiphasigen Apokalypsen bezweifelt werden. Ihre hoffnungsvollen, auf Erneuerung der Menschheit gerichteten Visionen waren von einer überzogenen Sprache geprägt, deren Qualität meist einzig "in ihrer Intensität beruht[e]"¹⁰⁰, wie schon Pinthus zugab. Es scheint, als hätten sich die epochemachenden Sprachinnovationen gegen Ende des expressionistischen Jahrzehnts durch manieristische Übertreibung verbraucht. Bechers expressionistischer Stil, der fast alle Stilmittel exzessiv angewendet hat, um Wirkung um jeden Preis zu erzielen, wurde deshalb bereits von zeitgenössischen Autoren wie Stefan Zweig oder Rainer Maria Rilke abgelehnt.¹⁰¹ Sicher nicht ohne Grund distanzierte sich Becher später selber von seinen "expressionistische[n] Experimente[n], die als Kuriositätswert lediglich einige versnobte Kunstliebhaber anspr[ä]chen."¹⁰² In ähnliche Richtung tendiert das Urteil der heutigen Forschung:

Künstlerisch gereicht die sprachrevolutionäre Geste um jeden Preis dieser Lyrik nicht eben zum Vorteil: die Dialektik der Stilmittel, in denen sich Becher geradezu austobt [...], äußert sich darin, daß der ekstatische Worttausch [...] in maßloser Übersteigerung sich selbst aufhebt und dem Leser schließlich nur als monotones Pathos erscheint.¹⁰³

Spätestens als die erhoffte gesellschaftliche Wandlung im wilhelminischen Deutschland ausblieb und die Weimarer Republik sich konsolidierte, wurde das spätexpressionistische Pathos unzeitgemäß, und die mit ihm angepriesene neue Welt hatte ihre Glaubwürdigkeit verloren.¹⁰⁴

Welche Funktion erfüllten dann die zweiphasigen Apokalypsen wie Bechers "Die Neue Welt"? Schließlich zeugt ihre Quantität von einem zumindest bei den Zeitgenossen vorhandenen Interesse an diesen Texten. Wie Klaus Vondung überzeugend dargelegt hat, kompensierten die artistischen apokalyptischen Visionen, die im Wilhelminismus entstanden sind, den zunehmenden gesellschaftlichen Machtverlust des Bildungsbürgertums auf literarische Weise.¹⁰⁵ Damit erfüllten sie den gleichen Zweck wie ihre annähernd zweitausend Jahre älteren Vorbilder: Sie trösteten die politisch Machtlosen, deren Bedrängnis einen unerträglichen Zustand

¹⁰⁰ Pinthus: ZUVOR, S. 30.

¹⁰¹ Vgl. Gansel: >>Vom Anderswerden<<, S. 28.

¹⁰² Johannes R. Becher: Tagebucheintragung vom 22. Februar 1950. - In: Becher: Auf andere Art, S. 161-164; hier S. 163.

¹⁰³ Knopf, Žmegač: Expressionismus als Dominante, S. 481. Dieses literaturgeschichtliche Urteil von 1980 ist bis heute nicht überholt.

¹⁰⁴ Vgl. Vondung: Vernichtungslust und Untergangsanst, S. 29.

¹⁰⁵ Vgl. insbes. Vondung: Deutsche Apokalypse 1914.

erreicht hatte, mit Allmachtsphantasien, die - wie ihre diachrone und synchrone Verbreitung beweist - in eingängiger Weise ein menschliches Grundbedürfnis befriedigen. Im Falle von Bechers "Neue[r] Welt" war es wohl der katastrophale Verlauf des Krieges, auf den man keinen Einfluß hatte, der zum Reaktivieren des tröstenden Himmlischen Jerusalems geführt hatte.

9. SCHLUSSBETRACHTUNG: DIE GEFÄHRLICHKEIT APOKALYPTISCHER VISIONEN

Bei einer abschließenden Betrachtung des Spektrums von traditionellen und auch neuen Apokalypsen läßt sich aus der ähnlichen Textaussage und -gestaltung mit vergleichbaren Leitideen, Motivkomplexen und Stilmitteln eindeutig folgern, daß apokalyptische Vorstellungen stets durch fundamentale Krisen evoziert werden, durch Situationen der Bedrängnis und der Hilflosigkeit. Über diese Prämisse herrscht ein seltener Konsens sowohl auf theologischer als auch auf literaturwissenschaftlicher Seite.

Da die säkularisierte Apokalyptik das subjektive Moment der Gegenwartseinschätzung extrem radikalisiert hat, kann sich in den expressionistischen Apokalypsen sogar die private Krise eines einzelnen Individuums als Vision von der existentiellen Bedrohung und finalen Katastrophe der gesamten Weltgeschichte äußern. Aus einem oft banalen Erfahrungsanlaß heraus entstanden, scheinen diese privaten Untergangsszenarien die Wirklichkeit eher zu verzerren als zu enthüllen. Bedenkt man dann, daß in den meisten Fällen wohl kein wirklicher Glaube an ein Ende dieses Planeten hinter ihnen steht, und nimmt man auch die Ergebnisse der Psychoanalyse hinzu, die nicht zu leugnende Parallelen zwischen psychotischen und religiösen und/oder literarischen Weltendevorstellungen aufgewiesen hat, könnte man die modernen literarischen Weltuntergänge als neurotische Anfälle saturierter Zivilisationsmenschen abtun.

Im Falle der expressionistischen Apokalypsen spricht allerdings ein gewichtiger Grund gegen einen solchen Fehlschluß, nämlich ihre Quantität. In der Literaturwissenschaft wird bereits seit den sechziger Jahren gefordert, Literatur als historisch, gesellschaftlich und politisch verankerte Erscheinung zu erfassen. Aus dieser Zugehensweise heraus sind innerhalb der expressionistischen Lyrik insbesondere die Apokalypsen dafür prädestiniert, nicht nur die psychischen Disponiertheiten ihrer Autoren, sondern überdies die prägenden geistes- und sozialgeschichtlichen Bedingtheiten der Umwelt widerzuspiegeln. Denn auch wenn der expressionistische Lyriker die untergehende Welt 'expressiv', aus seiner inneren Subjektivität heraus, gestaltet, dann ist die auffällige Häufung, in der das Thema der Endzeit insgesamt in der Literatur dieser Zeit erscheint, ein eindeutiger Beweis dafür, daß die Topik des Weltuntergangs im Expressionismus in erster Linie aus einer gemeinsamen Bewußtseinslage heraus aktualisiert wird, die wie ein Seismograph auf latent vorhandene oder sich von ferne ankündigende Umbrüche in Denksystemen und Wertvorstellungen, in Gesellschaft und Politik reagiert. Man könnte also sagen, daß die Quantität der expressionistischen Gedichte vom Weltende die Sub-

ektivität der einzelnen Texte neutralisiert und das Gesamtkorpus zum Diagnoseinstrument der geschichtlichen Lage macht. Deutet man die in ihm verkündeten Zeichen des Endes mit Blick auf die kulturelle Situation zu Beginn dieses Jahrhunderts, so enthüllen die expressionistischen Apokalypsen die erstmals mit sich selbst konfrontierte Moderne als Opfer ihrer eigenen Innovationen.

Die modernen Untergangsvisionen weisen massive Unterschiede zur früheren Apokalyptik auf, durch die die Dimension des zu erleidenden Desasters noch gesteigert wird. Als erstes fällt hier die negative Apokalyptik auf, die mit dem Ausblick auf eine neue Welt ihre Trost- und jegliche paränetische Funktion verloren hat. Darüber hinaus hat das aktivistische Potential auch der zweiphasigen apokalyptischen Texte Einbußen erlitten. Unzweifelhaft wirkten die Apokalypsen traditionellerweise therapeutisch, weil sie die Gewißheit einer Rettung verbreiteten. Sie spornten ihre Adressaten an, sich für das kommende Heilsreich zu engagieren, und konnten so in bestimmten Situationen eine beachtliche sozialrevolutionäre Kraft entfalten. Dies gilt nicht nur für religiöse apokalyptische Strömungen, wie den Chiliasmus des Mittelalters, sondern ebenso noch für säkularisierte chiliastische Versionen, wie beispielsweise die marxistische Apokalyptik. Völlig anders, und zwar lähmend, wirkten dagegen beide Apokalypsevarianten des Expressionismus.

Unmittelbar einsichtig ist dies für die negative Apokalyptik, die in den expressionistischen Gedichten zum ersten Male als Massenphänomen auftritt. Die einphasigen Untergangsgedichte verzichten auf jegliche Appell- oder Trostfunktion. Diesen Texten eine therapeutische Befreiungsfunktion zuzusprechen, weil schon eine Artikulation der Ängste entlastend wirkte, scheint mir völlig verfehlt. Die meisten von ihnen dienen als Sprachrohr für ein verlorenes, desorientiertes Ich, das seine Wirklichkeit als so qualvoll empfindet, daß es ihr keine realistische Darstellungsweise mehr zukommen lassen kann. Hier erweist sich die Kunst nicht nur als historische, sondern auch als ontologische Spiegelung, die die Befindlichkeit des lyrischen Ichs dokumentiert, jedoch nicht therapiert. Resignative Apathie prägt diese destruktiven Untergangsvisionen, die kein Hoffnungsmoment mehr aufweisen. Einige eher spielerisch-groteske Varianten, die eine Lust am Fabulieren durchscheinen lassen und die Apokalypse so zur Unterhaltungsliteratur umbiegen, nutzen überdies die Möglichkeit, sich kollektiv selbstmitleidig in das vermeintlich Unabänderliche literarisch hineinzusteigern. So wirken die Gedichte vom ultimativen Ende gefährlich restaurativ, denn aus ihnen spricht ein depressiver Fatalismus oder auch unpolitischer Zynismus. Von daher wirken sie wie eine bequeme Ausrede für das Unterlassen notwendiger Versagensanalysen und Reformversuche.

Eine minimale Trostfunktion scheinen dagegen die zweiphasigen Apokalypsen noch zu erfüllen, kompensieren sie doch mit ihren Allmachtsphantasien den

politischen und gesellschaftlichen Machtverlust ihrer Trägerschicht, des Bildungsbürgertums. Doch durch die Flucht in die vom Leidensdruck ablenkende poetische neue Welt betreibt dieses einen gefährlichen Eskapismus, der den eigenen Machtverlust gerade stabilisiert. Sogar die apokalyptischen Texte, die sich offen den Anschein des Revolutionsaufrufs geben, stellen keine ernstzunehmenden Versuche der Autoren dar, die eigene politische Ohnmacht hinter sich zu lassen, sondern sie überspielen dieses Problem durch völlig unkonkrete und unrealistische Visionen vom neuen Menschen und seiner neuen Welt. Überdies geben die positiven Apokalypsen im Gegensatz zu literarischen Utopien auch keine klaren Handlungsanweisungen, wie das beschworene Ziel erreicht werden soll, sondern sie vertrauen wie alle apokalyptischen Paradiese auf einen irrealen Sprung in das Andere, das von dem die Visionen auslösenden Hier und Jetzt zu weit entfernt ist, um es zu berühren. So wird in den positiven ebenso wie in den negativen Apokalypsen die Wirklichkeit, auf die man den Paränesen der Apokalyptiker gemäß gerade einwirken wollte, als Bewährungsfeld zur Verbesserung des Lebens ignoriert.

Bei allem Bemühen der Expressionisten, das Wesenhafte und Eigentliche der Dinge herauszustellen, fällt um so krasser auf, daß sie trotz ihrer Apokalyptik, die eine oftmals recht präzise Zeitdiagnose leistet, keine Konsequenzen aus dieser Aufdeckung des Wesentlichen gezogen haben. Der Grund hierfür ist jedoch in dem Genre vorgegeben, mit dem sie ihre Erkenntnisse enthüllten. Für die Ohnmacht und den Fatalismus, der aus diesen Texten spricht, sind der rigide Determinismus und der Universalismus der Apokalypsen verantwortlich. Diese setzen die Notwendigkeit einer allesumfassenden Vernichtung voraus, die unvermeidlich von einer fremden Macht betrieben wird, und leugnen so die menschliche Freiheit oder gar die moralische Verpflichtung, sich zu entscheiden und handelnd einzugreifen.

Nun stellt sich an diesem Punkt die Frage, ob denn ein Einwirken auf die außerliterarische Realität überhaupt eine Funktion von Gedichten sein kann. Da die Expressionisten in ihrem kollektiven Trend zur Apokalyptik auch in den Untergangsgedichten massive Zeitkritik geübt und überdies - so zumindest die Aktivisten - den Anspruch erhoben haben, mit ihren Kunstwerken eine Weltwende zu bewirken, rücken die von ihnen verfaßten Apokalypsen in den Grenzbereich zwischen Kunst und Agitation und müssen sich deshalb diese Frage nach der außerliterarischen Wirkung gefallen lassen. Durch ihre Zwischenstellung konnten die positiven Apokalypsen letztlich beiden Bereichen nicht gerecht werden. So wird die künstlerische Qualität dieser meist pseudoreligiös und emotional überfrachteten Texte mit ihrer pathetischen Appellfunktion heute eher als gering bewertet, und der Versuch, mit Kunstwerken die Gesellschaft zu verändern, hat sich wohl schon längst als verfehlt erwiesen. Doch auch die Masse der einphasigen Apokalypsen des Expressionismus fordert aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive zu einem

ideologiekritischen Umgang mit der Apokalyptik auf. Indem die Autoren in ihren Texten die Möglichkeit zu Reformversuchen durch eine Flucht in ein ästhetisches Spektakel ersetzen, leisten sie der von ihnen diagnostizierten Krise weiteren Vorschub. Die Apokalypse wird hier vom Indikator zum Katalysator der Katastrophe.

Vor dieser Möglichkeit stehen wir auch heute wieder, wo die Apokalypse angesichts der Jahrtausendwende neue Konjunktur erlangt. Wieder besteht die Gefahr, daß man sich bei der Apokalypserezeption, beeindruckt durch die phantastische Bildlichkeit, die für alle Füllungen offen ist, entweder völlig in die Stilisierung der Destruktion und gleichermaßen in eine lähmende Resignation hineinsteigert oder daß man im pejorativen Sinne des Wortes „utopische“, nämlich völlig unrealistische Visionen als Alibi für unterlassene Kurskorrekturen mißbraucht. In beiden Fällen förderte die Apokalypserezeption eine Flucht vor der politischen Realität, die heute wegen der inzwischen technisch erreichten Machbarkeit des Weltuntergangs wesentlich gefährlicher ist als noch zu Beginn dieses Jahrhunderts. Deshalb sollte man sich angesichts der expressionistischen Haltung gegenüber dem Weltuntergang der Mechanismen der Apokalyptik und der Wirkungsmacht apokalyptischer Visionen, auch in literarischen Texten, kritisch bewußt sein.

10. QUELLENNACHWEISE DER GEDICHTE

Adler, Kurt

- 1) Meinem Freunde M.G. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 197.
- 2) Meiner Mutter. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 6.
- 3) Die Ströme. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 3f.

Angel, Ernst

- 1) Dezem bermorgen auf einem Feld vor Wien. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 3.
- 2) In memoriam Gustav Landauer. Erschlagen im Mai 1919 zu München. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 1f.
- 3) Offiziersmesse. (Aus einem Zyklus "EPILOG 1914-1918"). - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 6-8.

Anonymus

- 1) Weltuntergang. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 163f.

Bäumer, Ludwig

- 1) Abendlied. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 21.
- 2) Ihr, meine Brüder! Ein Lied zu der Harfe des Willens. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 113f.

Barthel, Max

- 1) Untergang. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 143f.

Baudisch, Paul

- 1) Der letzte Schlaf. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 10f.

Becher, Johannes R.

- 1) Abend. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 139f.
- 2) Abschied von den Frauen. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 900f.
- 3) Beengung. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 179f.
- 4) Berlin. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 43-45.
- 5) An Deutschland. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 199-202.
- 6) Der Dichter meidet strahlende Akkorde. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 233f.
- 7) Der Dichter dieser Zeit. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 38f.
- 8) An Dostojewski. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 111.
- 9) Frauen im Café. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 54f.
- 10) An Gott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 174f.
- 11) Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet-Republik. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 139f.
- 12) Die Hafenstadt. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 39.
- 13) Herbst. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 3211.
- 14) Der Idiot. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 84f.
- 15) Klage und Frage. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 194-196.
- 16) Klänge aus Utopia. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 268.
- 17) Lokomotiven. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 246.
- 18) Marschbereit. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 31f.
- 19) Mensch, stehe auf! - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 227-231.
- 20) Pään gegen die Zeit. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 114-116.

- 21) De profundis III. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 65f.
- 22) Aus: Der Sozialist. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 234f.
- 23) Die Stadt der Qual I. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 41-43.
- 24) Sturm. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 115-117.
- 25) Tod des Fliegers über der Stadt. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 914.
- 26) Der Tod im Sommer. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 150f.
- 27) Verfall. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 40-42.
- 28) Der Wald. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 154-156.
- 29) Die Neue Welt. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 919-921.

Becker, Julius Maria

- 1) Apokalyptisches Gebet. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2837f.
- 2) Der neue Mensch. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2854f.
- 3) Wenn drunten dunkel die Posaunen brausen. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2848f.
- 4) Es werden sich die Posaunen des Gerichts erheben ... - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2846f.
- 5) Warum fällt denn nicht -. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2844f.

Benn, Gottfried

- 1) Aufblick. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 102f.
- 2) Der Arzt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 74f.
- 3) Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 73f.

Birnbaum, Uriel

- 1) Weltuntergang. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 31.
- 2) Der erste Winter. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 31.

Blass, Ernst

- 1) Süddeutsche Nacht. - In: Vom Jüngsten Tag, S. 63.

Boldt, Paul

- 1) Berliner Abend. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 53.
- 2) Capriccio. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 302f.
- 3) Herbstgefühl. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 157.
- 4) Impression du soir. - In: Der Jüngste Tag, Bd.1, S. 304.
- 5) Mittags. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 296.
- 6) Novemberabend. - In: Der Jüngste Tag, Bd.1, S. 310.
- 7) Die Sintflut. - In: Der Jüngste Tag, Bd.1, S. 301.
- 8) Auf der Terrasse des Café Josty. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 53.
- 9) In der Welt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 85f.

Brecht, Bertolt

- 1) Der Nachgeborene. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 249.

Brenck-Kalischer, Bess

- 1) Sternzacken. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 139.

Brod, Max

- 1) Absage. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 69-71.
- 2) Kosmos. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 36f.
- 3) Die Stadt "Gerechtigkeit" benannt. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 32f.

Brügel, Fritz

- 1) Halblautes Trinklied. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 45.

Buschbeck, Erhard

- 1) Der Selbstbeschädiger. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 49-54.

Carossa, Hans

- 1) Der Himmel dröhnt von Tod. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 60f.

Däubler, Theodor

- 1) Der Baum. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 161-163.
- 2) Landschaft. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 199f.
- 3) Der kurze Tag. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 53.
- 4) Flügellahmer Versuch. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 51.

Drey, Arthur

- 1) Junger Prophet. - In: Hiller (Hrsg.): Der Kondor, S. 39.
- 2) Trauermarsch. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2665-2667.

Ehrenstein, Albert

- 1) Abendsee. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 171f.
- 2) Ausgesetzt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 109.
- 3) Christus spricht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 159.
- 4) Ende. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 58.
- 5) Erde. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 159f.
- 6) Der Erlöser. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 209.
- 7) Das sterbende Europa. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 60-62.
- 8) Gewitter. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 62.
- 9) Julian. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 100.
- 10) Der Kriegsgott. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 121f.
- 11) Kriegsland. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 58f.
- 12) Leid. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 110.
- 13) Der Mensch schreit. - In: Vom jüngsten Tag, S. 43.
- 14) Menschendämmerung. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 45.
- 15) Die Nachtgefangenen. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 81.
- 16) Der ewige Schlaf. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 108f.
- 17) Der Selbstmörder. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 83f.
- 18) Stimme über Barbaropa. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 161f.
- 19) Unentrinnbar. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 76.
- 20) Verzweiflung. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 109.
- 21) Wien. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 63-65.

Einstein, Carl

- 1) Tödlicher Baum. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 226.

Falke, Konrad

- 1) Wir glauben. - In: Steinberg (Hrsg.): Lyrisches Bekenntnis, S. 46.

Ferl, Walter

- 1) Klage in den Mond. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 33f.
- 2) Im Nebel (Flandern). - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 199f.

Fischer, Heinrich

- 1) Abend auf der Höhe. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 78f.

Flesch-Brunningen, Hans

- 1) Flucht aus der Welt. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 81.
- 2) Totentanz. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 78f.
- 3) Trost an den Mann. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 82f.

Förste, Jomar

- 1) Lazarettverse. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 38.
- 2) Nacht. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 152.
- 3) Sinkende Nacht. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 36.
- 4) Nachts. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 36.

Friedländer, Salomo

- 1) Herbst. - In: Hiller (Hrsg.): Der Kondor, S. 49.

Gathmann, Hans

- 1) Die Nacht trägt. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 159.
- 2) Wir. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 160.

Goetz, Bruno

- 1) Traumwanderung. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 267.

Goll, Claire

- 1) Der Mensch ist tot. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 44.
- 2) Der Mensch steht auf. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 54.

Goll, Iwan

- 1) Die tote Bürgerin. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 77f.
- 2) Mond. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 163-165.
- 3) Letzte Nächte. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 153f.
- 4) Der Panamakanal. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 145.
- 5) Die Prozession. - In: Der Jüngste Tag Bd. 4, S. 2131f.
- 6) Rezitativ. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 226.
- 7) Der Torso. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 116.
- 8) Trauermarsch. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 166.

Grafe, Felix

- 1) Landschaft. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 102f.

Gregor, Joseph

- 1) Herbstliches Lebenslied. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 111f.

Gütersloh, Paris von

- 1) Einer Toten. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 124.

Gumpert, Martin

- 1) Aus dem Dienst. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. S. 1508.
- 2) "Ich weiß nicht mehr". - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1492.
- 3) "Durch Jungsein leergebrannt". - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1473.
- 4) "Hohler Spalt, offener Schlaf". - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1478.
- 5) "Ich liege wie ein Unheil auf der Stadt". - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1482-1484.
- 6) Zukunft. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1502-1507.

Guttmann, Simon

- 1) Erinnerungsspruch an Georg Heym. - In: Meyer (Hrsg.): Der Mistral, S. 20.

Haas, Wilhelm

- 1) Frostnacht über Zechen. - In: Haas (Hrsg.): Antlitz der Zeit, S. 58.
- 2) Dunkle Stunden. - In: Haas (Hrsg.): Antlitz der Zeit, S. 54.

Hardekopf, Ferdinand

- 1) Spät. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S.112.

Hardenberg, Henriette

- 1) Gewitter am Abend. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 104.

Haringer, Jakob

- 1) Wien. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 257f.

Hartmann, Walther Georg

- 1) Geschlechter, ihr nach uns! - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 3110-3117.
- 2) Regennacht. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 3109.

Hasenclever, Walter

- 1) 1915. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 136.
- 2) 1917. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 251f.
- 3) Der politische Dichter. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 213-216.
- 4) Der Gefangene. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 131f.
- 5) Turati spricht in der Kammer. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 122-124.

Hatvani, Paul

- 1) Apokalypse. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 137.
- 2) Klassisches Fragment. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 65.

Henkl, Rolf

- 1) Canal grande. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 132f.
- 2) Fahrt nach Chioggia. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 131f.

Herrmann-Neisse, Max

- 1) Erkenntnis ist ein Wald von Schnee. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 1945.
- 2) Des Erlösers letzter Sieg. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 1989.
- 3) Mein Herz ist leergebrannt. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 1951.
- 4) Nacht im Stadtpark. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 51f.
- 5) Letzter Notschrei. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 1947.
- 6) Notturmo. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 170f.
- 7) Die Vergeltung. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 569.

Heym, Georg

- 1) Berlin II. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 45.
- 2) Die Dämonen der Städte. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 39f.
- 3) Der Gott der Stadt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 38f.
- 4) Die Heimat der Toten. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 92f.
- 5) Der Krieg I. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 120f.
- 6) Luna II. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 274.
- 7) Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ... (= Umbra vitae). - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 101f.
- 8) Mitte des Winters. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 111.
- 9) Nachtgesang. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 100f.
- 10) Ophelia. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 77f.
- 11) Nach der Schlacht. - In: Hiller (Hrsg.): Der Kondor, S. 71.
- 12) Die Schläfer. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 73f.
- 13) Die Seefahrer. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 292.
- 14) Die Städte. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 37.
- 15) Auf einmal aber kommt ein großes Sterben ... - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 102f.
- 16) Die Vorstadt. - In: Hiller (Hrsg.): Der Kondor, S. 67.

Heynicke, Kurt

- 1) Angriff. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 160.
- 2) Aufbruch. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 426.
- 3) Beobachtungsstand. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 231.
- 4) Das Bild. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 85.
- 5) Ferne Granate. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 370.

Hoddis, Jakob van

- 1) Mittag. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 34f.
- 2) Morgens. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 34.
- 3) Nachtgesang. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 171f.
- 4) Stadt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 44.
- 5) Der Träumende an Kay Heinrich Nebel. - In: Meyer (Hrsg.): Der Mistral, S. 26.
- 6) Tristitia ante. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 53.
- 7) Weltende. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 93

Huelsenbeck, Richard

- 1) Mattinata. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 124.
- 2) Tägliches. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 372.
- 3) Untergang. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 275

Jacob, Annemarie

- 1) Schmerzen. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 163.

Janstein, Elisabeth

- 1) In der Einsamkeit. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 136.

Kanehl, Oskar

- 1) Herbstnächtlicher Gang. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 172.
- 2) Auf dem Marsch. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 133f.
- 3) Schlachtfeld. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 128.
- 4) Sonnenuntergang. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 172f.
- 5) Unterwegs. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 44.

Kasack, Hermann

- 1) Die Gnade. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 137.
- 2) Die Insel der Götter. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 135f.

Keller, Julius Talbot

- 1) Die Front. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 53f.

Klabund

- 1) Enzian. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 232.
- 2) Gewitternacht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 125.
- 3) Mond der Kindheit. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 94f.

Klemm, Wilhelm

- 1) Lazarett. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 130f.
- 2) Reifung. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 203f.
- 3) Schlacht an der Marne. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 127.
- 4) Die Sprache. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 176.
- 5) Verzweiflung. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 108.
- 6) Zeit. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 176f.
- 7) Meine Zeit. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 40.

Koch, Hans

- 1) Gruss in die Ferne. - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 77.
- 2) Karfreitag 1915. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 201f.

Kölnel, Gottfried

- 1) Abenddämmerung. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 572.
- 2) Brand. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 571.
- 3) Dunkle Nacht. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 591.

Köppen, Edlef

- 1) Für Gerhard Lepsius (+ 20. Juli 1915). - In: Pfemfert (Hrsg.): 1914-1916, S. 82.
- 2) Loretto. II Opfer. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 203.
- 3) Nachts. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 203.
- 4) Tote Stadt. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 204.

Korschelt, Mimi

- 1) Verse. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 61.

Kraft, Paul

- 1) An gewisse Andere. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 607.

Kraus, Karl

- 1) Mein Weltuntergang. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 113f.

Kühn, Herbert

- 1) Ende. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 161.

Kuhlemann, Johann Theodor

- 1) Der Auflauf. - In: Fanale (o. Paginierung).
- 2) Der Sonntag. - In: Fanale (o. Paginierung).
- 3) Der Tod in der Transmission. - In: Fanale (o. Paginierung).
- 4) Vorstadt. - In: Fanale (o. Paginierung).

Kulka, Georg

- 1) Was bedeutet. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 191.

Kurz, Isolde

- 1) Vaterland. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 183f.

Lachmann, Hedwig:

- 1) Schreckbild. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 23.

Lacour-Torrip, Ingeborg

- 1) Alle Luft. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 109.

Lasker-Schüler, Else

- 1) Chaos. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 159.
- 2) An Gott. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 198f.
- 3) Weltende. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 103f.

Leonhard, Rudolf

- 1) An Amerika. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1439.
- 2) Das verlassene Dorf. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1451.
- 3) Lied polnischer Studenten. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1440.
- 4) Der seraphische Marsch. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 250f.
- 5) Prolog zu jeder kommenden Revolution. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 263-265.

Lichtenstein, Alfred

- 1) Trüber Abend. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 36.
- 2) Abschied. (kurz vor der Abfahrt zum Kriegsschauplatz für Peter Scher). - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 124.
- 3) Der Ausflug. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 60.
- 4) Die Dämmerung. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 47.
- 5) Doch kommt ein Krieg. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 124.
- 6) Montag auf dem Kasernenhof. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 123.

- 7) Nachmittag, Felder und Fabrik. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 73.
- 8) Die Nacht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 35.
- 9) Nebel. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 59.
- 10) Prophezeiung. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 122f.
- 11) Punkt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 35.
- 12) Regennacht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 50.
- 13) Die Siechenden. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 76.
- 14) Sommerfrische. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 63.
- 15) Sonntagnachmittag. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 94.
- 16) Der Sturm. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 170.
- 17) Die Welt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 93.
- 18) Winter. - In: Niedermayer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 128.

Loerke, Oskar

- 1) Die Einzelpappel. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 201.
- 2) Erdengrauen. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 110f.
- 3) Fahrt zur Höhe und Tiefe. - In: Meyer (Hrsg.): Der Mistral, S. 37f.
- 4) Mondwolken. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 182.
- 5) Staub. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 86.
- 6) Totenvogel. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 81f.
- 7) Wiederkehr. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 87f.

Lotz, Ernst Wilhelm

- 1) Aufbruch der Jugend. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1430f.
- 2) Die Nächte explodieren in den Städten ... - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 36.
- 3) Keine Sterne. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1409.
- 4) Die Strasse. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1408.

Mayer, Paul

- 1) Ist niemand...? - In: Fanale (o. Paginierung).
- 2) Winter. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 192.

Meinhard Elisabeth [sic]

- 1) Die Stimme aus dem Dunkel. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 105.

Nowak, Heinrich

- 1) Elend. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 374.
- 2) Der Krieg. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 353.
- 3) Das Schreien. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 275.

Oehring, Richard

- 1) Landschaft. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 206.

Otten, Karl

- 1) Arbeiter! - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 142.
- 2) Den Bürgern die in diesen Jahren Millionäre wurden. - In: Kameraden der Menschheit, S. 82-85.
- 3) Da Erde Todesnähe spürte. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 196f.

- 4) Für Martinet. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 238-242.
- 5) Zwischen Mauern und Menschen. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 194.
- 6) Des Tagdomes Spitze. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 249-251.

Picard, Jacob

- 1) Traum vom Weltuntergang. - In: Meyer (Hrsg.): Der Mistral, S. 47.

Piscator, Erwin

- 1) Rot. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 376.

Quandt, Bruno

- 1) "Wie sich's aus Grab und dunklen Grotten". - In: Fanale (o. Paginierung).

Quartner, Isidor

- 1) Verfall. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 260f.

Rheiner, Walter

- 1) Des Himmels Kontinente. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 156.
- 2) Wehe! Auf! - In: Ludewig (Hrsg.): Schrei in die Welt, S. 148, 150.

Rheinhardt, Emil Alphons

- 1) Melancholie. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 267.
- 2) O Mensch, ich habe Sehnsucht nach Dir. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 211.
- 3) Nachts aus dem Hause treten. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 210.
- 4) Große Stimme in der Nacht. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 176f.

Riser, Ernst

- 1) Jüngster Tag. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 144.

Roth, Eugen

- 1) Am Abend. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 2107.
- 2) Die Fahrt. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 216.
- 3) In diesen Nächten. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 2090.
- 4) Nächtlicher Weg. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 4, S. 2093.

Rubiner, Ludwig

- 1) Die Ankunft. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 301-305.
- 2) Die feindliche Erde. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1265f.
- 3) "O kleine Erde, was hast du vergessen!" - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1270.
- 4) Die Frühen. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1281-83.
- 5) Geburt. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1251-1255.
- 6) Das Licht. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1257-1259.
- 7) Dieser Nachmittag. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1261-1264.
- 8) Sieg der Trägheit. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 3, S. 1267-1269.

Sack, Gustav

- 1) Der Dichter. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 98.
- 2) Die drei Reiter. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 110.
- 3) Der Tote. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 83.

Scheerbart, Paul

- 1) Der Frack-Komet. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 242.

Schickele, René

- 1) "Bei der Einfahrt in den Hafen von Bombay". - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 131.
- 2) Lobsprüche XVIII. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 55.

Schnack, Friedrich

- 1) Trauer. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 136f.

Schreyer, Lothar

- 1) Erde. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 255.

Schürer, Oskar

- 1) Nacht im Februar 1917. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 6, S. 2778.

Sonnenschein, Hugo

- 1) Ein Dichter stirbt im Kriege. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 302-304.
- 2) Klagegesang 1915. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 300.

Stadler, Ernst

- 1) Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 63f.
- 2) Judenviertel in London. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 44f.

Steinberg, Salomon D.

- 1) Der Untergang. - In: Steinberg (Hrsg.): Lyrisches Bekenntnis, S. 83-86.

Stoecklin, Franziska

- 1) Krieg. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 39.

Stramm, August

- 1) Freudenhaus. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 55f.
- 2) Patrouille. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 87.
- 3) Vernichtung. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 150f.
- 4) Verzweifelt. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 75.

Tagger, Theodor

- 1) Bilder und Aufraffung des Einsamen. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2473-2475.
- 2) Späte Landschaft. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2492.
- 3) Stoszgebete. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2447-2449.
- 4) Der zerstörte Tasso. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2482-2486.
- 5) Winter. - In: Fischer, Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln, S. 312f.

Toller, Ernst

- 1) Gang zum Schützengraben. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 135.
- 2) Leichen im Priesterwald. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 135f.
- 3) Spaziergang der Sträflinge. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 266.

Trakl, Georg

- 1) Abendland. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 104f.
- 2) Menschliches Elend. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 228.
- 3) Elis. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 101f.
- 4) An einen Frühverstorbenen. - In: Vom jüngsten Tag, S. 14.
- 5) Der Gewitterabend. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 193.
- 6) Grodek. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 130.
- 7) Helian. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 235-239.
- 8) Das Herz. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 346f.
- 9) Klage. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 107.
- 10) An den Knaben Elis. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S.192.
- 11) Landschaft. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 264.
- 12) Abendländisches Lied. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 220.
- 13) Menschheit. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 209.
- 14) In den Nachmittag geflüstert. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 66.
- 15) Im Osten. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 132f.
- 16) De profundis. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 64.
- 17) Psalm. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 221f.
- 18) Die Ratten. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 218.
- 19) Ruh und Schweigen. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 87.
- 20) Der Schlaf. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 134.
- 21) Siebengesang des Todes. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 105f.
- 22) Traum des Bösen. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 134f.
- 23) Trübsinn. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 219.
- 24) Untergang. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 112.
- 25) An die Verstummten. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 67.
- 26) Vorhölle. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 106f.
- 27) Vorstadt im Föhn. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 67f.
- 28) Winterdämmerung. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S.187.

Vagts, Alfred

- 1) Winterschlacht. - In: Kayser (Hrsg.): Verkündigung, S. 275f.

Viertel, Berthold

- 1) Verfinsterung. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 1, S. 410f.

Weber, Carl Maria

- 1) Erneuerung. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2607.
- 2) Wann tagt der Morgen, der die Feindschaft löst? - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2608f.
- 3) Sendung. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2605f.
- 4) Sünde und Sühne. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 5, S. 2619f.

Wegner, Armin

- 1) Funkspruch an die Welt! - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 191.
- 2) Häuser. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 47.
- 3) Heroische Landschaft. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 238.
- 4) Pariser Silhouetten. II Grauer Tag. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 239.
- 5) Die tote Stadt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 37f.
- 6) Der Zug der Häuser. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 240f.

Weissmann, Maria Luise

- 1) Ebene Landschaft. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 164.
- 2) Die fremde Stadt. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 84.
- 3) Wald. - In: Vollmer (Hrsg.): "In roten Schuhen [...]", S. 108.

Werfel, Franz

- 1) Der Feind. - In: Der Jüngste Tag, Bd. 2, S. 1076f.
- 2) Fluch des Werks. - In: Vom jüngsten Tag, S. 74f.
- 3) Fremde sind wir auf der Erde alle. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 72f.
- 4) Geistige Freude. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 89.
- 5) Der Krieg. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 82-84.
- 6) Revolutions-Aufruf. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 252f.
- 7) Aus meiner Tiefe. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 217f.
- 8) Verfluchung. - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 293-297.
- 9) Verheissung. - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 98f.
- 10) Die Wortemacher des Krieges. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 362.
- 11) Zweifel. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S.167.

Wied, Martina

- 1) Reminiscere. (Erinnerung aus Gustav Mahlers Fünfter Symphonie, seinem Andenken gewidmet.) - In: Rheinhardt (Hrsg.): Die Botschaft, S. 304-309.

Wiedmer, Emil

- 1) Melancholie der Zeit. - In: Steinberg (Hrsg.): Lyrisches Bekenntnis, S. 62.

Wolf, Friedrich

- 1) Brennen, Verbrennen, Leuchten. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 521.

Wolfenstein, Alfred

- 1) Die Friedensstadt. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 306f.
- 2) Der gute Kampf. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 259-262.
- 3) Nacht im Dorfe. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 64.
- 4) Neue Stadt. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 153f.
- 5) Städter. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 46.
- 6) Aus uns die Welt! - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 146f.

Zech, Paul

- 1) Anrufung. - In: Rubiner (Hrsg.): Kameraden der Menschheit, S. 109-111.
- 2) Die neue Bergpredigt (1910). - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 230-233.
- 3) Fabrikstraße tags. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 150.
- 4) Fräser. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 59.
- 5) Der Hauer. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 151.
- 6) Wir haben nirgend eine Heimat mehr. - In: Reso (Hrsg.): Expressionismus, S. 393f.
- 7) Mondlegende. - In: Expressionismus, S. 273.
- 8) Die halluzinierte Nacht. - In: Fanale (o. Paginierung).
- 9) Park an der Fabrik. - In: Haas (Hrsg.): Antlitz der Zeit, S. 218.
- 10) Sortiermädchen. - In: Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 55f.
- 11) Stadt in Eisen. - In: Haas (Hrsg.): Antlitz der Zeit, S. 209f.
- 12) Schlaf-schlaffe Stadt. - In: Vietta (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus, S. 111.
- 13) Der Wald steht schwarz und abgedrängt ... - In: Niedermeyer (Hrsg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 57f.

11. LITERATURVERZEICHNIS

11.1. Quellen

- Anz, Thomas, und Michael Stark (Hrsg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart 1982.
- Anz, Thomas, und Joseph Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg. *Deutsche Lyrik 1914-1918*. München, Wien 1982.
- Becher, Johannes R.: Briefe. 1909-1958. Hrsg. v. Rolf Haider unter Mitarbeit von Sabine Wolf und Brigitte Zessin. Berlin und Weimar 1993. (= Veröffentlichung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste.)
- Becher, Johannes R.: Verfall und Triumph. Teil 1-2. Berlin 1914.
- Benzmann, Hans: [Rezension] Herrmann, Max, Empörung, Andacht, Ewigkeit. Gedichte. Leipzig, Kurt Wolff Verlag. - In: Neue Blätter für Kunst und Literatur. Hrsg. v. dem Verein für Theater- und Musikkultur, der Neuen Gesellschaft für Kunst und Literatur und dem Verein Frankfurter Kammerspiele. Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten. Schriftleiter: Albert Dessoff. 2. Jahrgang (1919/20), S. 85f.
- Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Schriftleiter: Hugo Zehder. 2. Jahrgang (1919/20). Reprint Dresden 1970.
- Bley, Fritz: Die Weltstellung des Deutschtums. München 1897. (= Der Kampf um das Deutschtum. Hrsg. vom Alldeutschen Verbands. 1. Heft.)
- Bloch, Ernst: Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main 1964. (= Ernst Bloch. Gesamtausgabe. Bd. 3.)
- Busse, Carl: Einleitung. - In: Ders. (Hrsg.): Deutsche Kriegslieder 1914/16. Hrsg. u. eingeleitet von Carl Busse. Dritte, vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 4 Bildnissen. Bielefeld und Leipzig 1916, S. V-XXIII.
- Conrady, Karl Otto (Hrsg.): Das große deutsche Gedichtbuch. 2. Aufl. Königstein/Ts. 1978.
- Ehrenstein, Albert: Wudandermeer. - In: Ders.: Gedichte und Prosa. Hrsg. und eingeleitet von Karl Otten. Neuwied, Berlin 1961, S. 318-395.
- Fanale. Gedichte der rheinischen Lyriker R. M. Cahén, J. Th. Kuhlemann, Paul Mayer, Bruno Quandt, Robert R. Schmidt, Paul Zech. Heidelberg 1913.
- Fischer, Ernst, und Wilhelm Haefs (Hrsg.): Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg 1988.
- Haas, Wilhelm (Hrsg.): Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung. Selbstbildnis und Eigenauswahl der Autoren. Berlin [o.J.].
- Hasenclever, Walter: Tod und Auferstehung. Neue Gedichte. Leipzig 1917.
- Heym, Georg: Eine Fratze. - In: Ders.: Prosa und Dramen. Bearb. von Karl Ludwig Schneider u. Curt Schmiegelski. Darmstadt 1962 (= Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 2), S. 173-174.
- Heym, Georg: Lyrik. Hamburg und München 1964. (= Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 1.)
- Heym, Georg: Tagebücher. Träume. Briefe. Hamburg und München 1960. (= Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 3.)
- Heym, Georg: Umbra Vitae. Nachgelassene Gedichte. [Besorgt von David Baumgardt, Golo Gangi, W.S. Ghuttmann, Jacob van Hoddis und Robert Jentsch.] Leipzig 1912.

- Hiller, Kurt: Die Jüngst-Berliner. - In: Heidelberger Zeitung. Nr. 7. Juli 1911 [nicht eingesehen].
- Hiller, Kurt (Hrsg.): Der Kondor. Verse von Ernst Blass, Max Brod, Arthur Dry, S. Friedlaender, Herbert Großberger, Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Kurt Hiller, Arthur Kronfeld, Else Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, René Schickele, Franz Werfel, Paul Zech. Heidelberg 1912.
- Hoddis, Jakob van: Dichtungen und Briefe. Hrsg. v. Regina Nörtemann. Zürich 1987.
- Hoffmann, Rudolf (Hrsg.): Der deutsche Soldat. Briefe aus dem Weltkrieg. Vermächtnis. München 1937.
- Jacob, Heinrich Eduard (Hrsg.): Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin [1924].
- Kant, Immanuel: Das Ende aller Dinge. - In: Immanuel Kant: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Bd. 1. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977 (= Immanuel Kant. Werkausgabe. Bd. 11), S. 173-190.
- Kant, Immanuel: Die Frage, ob die Erde veralte, physikalisch erwogen. - In: Kant's Werke. Bd. 1. Vorkritische Schriften I. 1747-1756. Mit zwei Tafeln. Berlin 1910. (= Kant's Gesammelte Schriften. Hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 1. Erste Abtheilung: Werke. Erster Band), S. 193-213.
- Kant, Immanuel: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. - In: Immanuel Kant: Schriften zur Metaphysik und Logik. Bd. 2. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1977 (= Immanuel Kant. Werkausgabe. Bd. 6), S. 377-397.
- Kayser, Rudolf (Hrsg.): Verkündigung. Anthologie junger Lyrik. München 1921.
- Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau. [Geleitwort: Gustav Manz.]
Bd. 1 [u.d.T.]: Das Volk in Eisen. [Berlin] 1914.
Bd. 2 [u.d.T.]: Das zweite Jahr. [Berlin] 1915.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Erziehung des Menschengeschlechts. - In: Gotthold Ephraim Lessing: Theologiekritische Schriften. Bd. 3. Philosophische Schriften. [Bearbeitet v. Helmut Göbel]. München 1979 (= Gotthold Ephraim Lessing: Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl [u.a.] hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 8), S. 489-510.
- Ludewig, Peter (Hrsg.): Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden. Mit zeitgenössischen Illustrationen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Peter Ludewig. Zürich 1990. (= Arche-Editionen des Expressionismus.)
- Marx, Karl: Manifest der kommunistischen Partei. - In: Karl Marx: Manifest der kommunistischen Partei. Hrsg., eingel. und kommentiert von Theo Stamm in Zusammenarbeit mit Ludwig Reichart. München 1978 (= UTB Bd. 743), S. 70-99.
- Meidner, Ludwig: Mein Leben. - In: Lothar Brieger: Ludwig Meidner. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, einem farbigen Titelbild und 52 Abbildungen. Leipzig 1919 (= Junge Kunst. Bd. 4), S. 11-13.
- [Meyer, Alfred Richard (Hrsg.):] Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin-Wilmersdorf 1913. (= Die Bücherei Maiandros. IV.-V. Buch.)
- Michel, Wilhelm: Tathafte Form. - In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Hrsg. v. Alfred Wolfenstein. Zweites Buch. Berlin 1920, S. 348-355.
- Mierendorff, Carlo: Erneuerung der Sprache. - In: Feuer. 1. Jg. (1919/29), Februar-Heft von 1920, S. 371-374.
- [Niedermayer, Max (Hrsg.):] Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. [Auswahl von Max Niedermayer und Marguerite Schlüter.] Eingeleitet von Gottfried Benn. 5. Aufl. Wiesbaden 1974.
- Nietzsche, Friedrich: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Berlin, New York 1967 - [bisher] 1991.

- Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-III (1872-1874). Berlin, New York 1972. (= KGM 3,1.)
- Nietzsche: Morgenröthe. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Berlin 1971. (= KGW 5,1.)
- Nietzsche: Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1881 bis Sommer 1882. Berlin, New York 1973. (= KGW 5,2.)
- Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). Berlin 1968. (= KGW 6,1.)
- Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. (1886-1887). Berlin 1968. (= KGW 6,2.)
- Nietzsche: Der Fall Wagner. Götzendämmerung. Nachgelassene Schriften (August 1888 - Anfang Januar 1889): Der Antichrist, Ecce Homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Berlin 1969. (= KGW 6,3.)
- Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. Herbst 1884 bis Herbst 1885. Berlin, New York 1974. (= KGW 7,3.)
- Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Herbst 1887. Berlin, New York 1974. (= KGW 8,1.)
- Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis März 1888. Berlin 1970. (= KGW 8,2.)
- Paul, Jean: Siebenkäs. - In: Ders.: Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausg. I. Abtl., Bd. 6. Weimar 1928, S. 247-252.
- Pfemfert, Franz (Hrsg.): 1914-1916. Eine Anthologie. Berlin 1916. (= Die Aktions-Lyrik. Bd. 1.)
- Pinthus, Kurt: Zur jüngsten Dichtung. - In: Vom jüngsten Tag (1917), S. 229-245.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von Kurt Pinthus. Revidierte Ausgabe mit wesentlich erweitertem bio-bibliographischem Anhang. Hamburg 1984.
- Pinthus, Kurt: Rede für die Zukunft. - In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wirkung. Hrsg. v. Alfred Wolfenstein. [Bd. 1.] Berlin [1919], S. 398-422.
- Pinthus, Kurt: Über Walter Rheiner. (Aus einem Brief). - In Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Schriftleiter: Hugo Zehder. 2. Jahrgang (1919/20), Reprint Dresden 1970, S. 188f.
- Pinthus, Kurt: ZUVOR. (Berlin, Herbst 1919). - In: Ders. (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, S. 22-32.
- Pörtner, Paul (Hrsg.): Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme. Bd. 1: Zur Aesthetik und Poetik. Darmstadt, Neuwied, Berlin 1960. (= die mainzer reihe. Bd. 13,1; Dritter Band der Dokumentarveröffentlichungen.)
Bd. 2: Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied, Berlin 1961. (= die mainzer reihe. Bd. 13,2; Vierter Band der Dokumentarveröffentlichungen.)
- Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen v. Paul Raabe. Olten, Freiburg i. Br. 1965.
- Reso, Martin (Hrsg.): Expressionismus. Lyrik. Hrsg. von Martin Reso in Zusammenarbeit mit Silvia Schlenstedt und Manfred Wolter. Mit einem Nachwort von Silvia Schlenstedt. Berlin, Weimar 1969.
- Rheinhardt, Emil Alphons: Einleitende Bemerkungen. - In: Ders. (Hrsg.): Die Botschaft, S. V-XI.
- Rheinhardt, Emil Alphons (Hrsg.): Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Ges. u. eingel. von E. A. Rheinhardt. Wien, Prag, Leipzig 1920.
- Ritter, Gerhard A., und Jürgen Kocka (Hrsg.): Deutsche Sozialgeschichte. Dokumente und Skizzen. Bd. II: 1870-1914. München 1974.

- Rubiner, Ludwig: Der Dichter greift in die Politik. - In: Die Aktion 2 (1912), Sp. 645-652, 709-715.
- Rubiner, Ludwig (Hrsg.): Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung. Potsdam 1919.
- Rubiner, Ludwig: Vorbemerkung. - In: Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende. Hrsg. v. L. Rubiner. Als Jahrbuch des Verlages Gustav Kiepenheuer. Potsdam 1919, S. 5-6.
- Rubiner, Ludwig: Vorbemerkungen. - In: Ders. (Hrsg.): Der Mensch in der Mitte. "Laßt nichts unversucht. Denn es geschieht nichts von selbst, sondern der Mensch erlangt alles erst durch seine Unternehmungen." Herodot. Berlin-Wilmersdorf 1917 (= Politische Aktions-Bibliothek), S. 5-8.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Zürich 1977. (= Ders.: Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden, Bd. 1,1.)
- Schreber, Daniel Paul: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken von Daniel Paul Schreber. Mit Aufsätzen von Franz Baumayer, einem Vorwort, einem Materialanhang und sechs Abbildungen hrsg. von Peter Heiligenthal und Reinhard Volk. (Unveränderter Nachdr. d. Bd. Bürgerliche Wahnwelt um 1900, Focus-Verl, 1972). Frankfurt am Main 1985. (= Taschenbücher Syndikat, EVA, Bd. 52/53.)
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Hrsg. von dem Kirchenrat des Kantons Zürich. 19. Aufl. Zürich 1987.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. Wien 1918, Bd. 2. München 1922.
- [Steinberg, Salomon D. (Hrsg.):] Lyrisches Bekenntnis. Zeitgedichte. Zürich 1918. (= Schweizerische Bibliothek. Bd. 5.)
- Der Jüngste Tag. Die Bücherei einer Epoche. [Bd. 1-86. Leipzig, München 1913-1921.] Hrsg. und mit einem dokumentarischen Anhang versehen von Heinz Schöffler. [Faksimile-Ausgabe. Nach den Erstausgaben wiedergegeben mit Erlaubnis der Deutschen Bücherei Leipzig. Nachdruck der 1970 im Verlag Heinrich Scheffler ersch. Ausg.] Frankfurt am Main 1982.
- Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung. Zweite veränderte Ausgabe. Leipzig 1917 [1916 gedruckt].
- Trakl, Georg: Gedichte. Sebastian im Traum. Veröffentlichungen im Brenner 1914/15. Sonstige Veröffentlichungen zu Lebzeiten. Nachlass. Briefe. Salzburg 1969. (= Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar. Bd. 1. Dichtungen und Briefe.)
- Vietta, Silvio (Hrsg.): Lyrik des Expressionismus. Hrsg. u. eingeleitet von Silvio Vietta. Tübingen 1976. (= Deutsche Texte. Bd. 37.)
- Vollmer, Hartmut (Hrsg.): "In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod". Lyrik expressionistischer Dichterinnen. Zürich 1993.
- Wagner, Richard: Die Kunst und die Revolution. - In: Richard Wagners Gesammelte Schriften. Hrsg. von Julius Kapp. Band 10. (= Grundlegende theoretische Schriften I.) Leipzig [1914], S. 11-47.
- Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft. - In: Richard Wagners Gesammelte Schriften. Hrsg. von Julius Kapp. Band 10. (= Grundlegende theoretische Schriften I.) Leipzig [1914], S. 47-185.
- Wagner, Richard: Oper und Drama. Leipzig [1914]. (= Richard Wagners Gesammelte Schriften. Hrsg. von Julius Kapp. Band 11.)
- Wagner, Richard: Die Revolution. - In: Richard Wagners Gesammelte Schriften. Hrsg. von Julius Kapp. Band 10. (= Grundlegende theoretische Schriften I.) Leipzig [1914], S. 28-35.
- Walden, Herwarth: Einblick in Kunst. Vortrag. - In: Der Sturm. 6. Jahrgang (1916), Nr. 21/22, 1. u. 2. Februar-Heft, S. 122-124.

Werfel, Franz: Der Gerichtstag in fünf Büchern. Leipzig 1919.

Witkop, Philipp (Hrsg.): Kriegsbriefe gefallener Studenten. In Verbindung mit den Deutschen Unterrichts-Ministerien hrsg. von Prof. Dr. Philipp Witkop. München (7. Aufl.) 1928.

11.2. Darstellungen

Abrams, M. H.: Apocalypse: theme and variations. - In: The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature (1984), S. 342-368.

Adams, Marion: Metaphern der affirmativen Weltkriegslyrik. - In: Ansichten vom Krieg (1984), S. 221-228.

Age d'or et Apocalypse. Hrsg. v. Robert Ellrodt und Bernard Brugière. Paris 1986.

Allen, Roy F.: Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles. Göppingen 1974. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Bd. 129.)

Allen, Roy F.: German Expressionist Poetry. Boston 1979. (= Twayne's World Authors Series. Bd. 543.)

Anders, Günther: Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen. 2., durch ein Vorwort erweiterte Auflage von "Endzeit und Zeitenende". München 1981.

Anglet, Andreas: Schrift und Schrei in der deutschen expressionistischen Kriegslyrik. Nebst Anmerkungen zur ästhetischen Emanzipation des Schreies in der deutschsprachigen Literatur. - In: Macht Text Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie. Hrsg. von Markus Heilmann und Thomas Wägenbaur. Würzburg 1997, S. 184-203.

Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hrsg. v. Bernd Hüppauf. Königstein 1984. (= Hochschulschriften. Literaturwissenschaft. Bd. 61.)

Anz, Thomas: Berlin, Hauptstadt der Moderne. Expressionismus und Dadaismus im Prozeß der Zivilisation. - In: Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus. Hrsg. v. Klaus Siebenhaar. Berlin 1992 (= Eine Veröffentlichung des Instituts für Kommunikationsgeschichte und Angewandte Kulturwissenschaft (IKK) an der Freien Universität Berlin) (= DUV: Literaturwissenschaft), S. 85-104.

Anz, Thomas: Entfremdung und Angst. Expressionistische Psychopathographie und ihre sozialwissenschaftliche Interpretierbarkeit. - In: Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung (1982), S. 15-29.

Anz, Thomas: [Artikel] Expressionismus. - In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegač. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen 1994, S. 142-152.

Anz, Thomas: Die Historizität der Angst. Zur Literatur des expressionistischen Jahrzehnts. - In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 19. Jahrgang (1975), S. 237-283.

Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Expressionismus. Stuttgart 1977. (= Germanistische Abhandlungen. Bd. 46.)

Anz, Thomas: <<Modérn wird módern>>. Zivilisatorische und ästhetische Moderne im Frühwerk Alfred Döblins. - In: Avantgarde, Modernität, Katastrophe (1995), S. 179-190.

Anz, Thomas: Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus. - In: Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Studienbrief 4. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Tübingen 1993. Studieneinheit 10, S. 4-40.

- Anz, Thomas und Joseph Vogl: Nachwort. - In: Anz, Vogl (Hrsg.): Die Dichter und der Krieg, S. 225-248.
- L'Apocalypse johannique et l'Apocalyptique dans le Nouveau Testament. Hrsg. v. J. Lambrecht. Leuven 1980. (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium. Bd. 53.)
- The Apocalypse in the Middle Ages. Hrsg. v. Richard K. Emmerson und Bernard McGinn. Ithaca, London 1992.
- Apocalypse: The Morphology of a Genre. Hrsg. v. John J. Collins. Missoula, Mont. 1979. (= Semeia. An experimental Journal for biblical criticism. Hrsg. v. Robert W. Funk. Bd. 14.)
- Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag. Hrsg. v. Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek. Heidelberg 1985. (= Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen a. Rh.)
- The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature. Patterns, Antecedents and Repercussions. Hrsg. v. C[onstantinos] A. Patrides und Joseph Wittreich. Manchester 1984.
- Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon. Frankfurt am Main 1986.
- Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East. Proceedings of the International Colloquium on Apocalypticism. Uppsala, August 12-17, 1979. Hrsg. v. David Hellholm. Tübingen 1983.
- Apokalyptik und Eschatologie. Sinn und Ziel der Geschichte. Mit Beiträgen von Peter Hünermann, Johann Maier, Helmut Merklein und Richard Schaeffler. Hrsg. v. Heinz Althaus. Freiburg, Basel, Wien 1987.
- Archenhold, F. S.: Kometen, Weltuntergangsprophezeiungen und der Halleysche Komet. Berlin 1910.
- Arendt, Dieter: Apokalyptik in neuerer deutscher Lyrik des Expressionismus. - In: Hochland 58 (1965/66), S. 140-152.
- Avantgarde, Modernität, Katastrophe. (Letteratura, Arte e Scienza fra Germania e Italia nel primo '900 a cura di Eberhard Lämmert e Giorgio Cusatelli) hrsg. von Eberhard Lämmert und Giorgio Cusatelli (con la collaborazione di Heinz-Georg Held) unter Mitarbeit von Heinz-Georg Held. Firenze 1995. (= Collana della Villa Vigoni. [Bd. 4.]
- Baasner, Rainer: Aberglaube und Apokalypse: Zur Rezeption von Whistons Kometentheorie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. - In: Lessing Yearbook 19 (1987), S. 193-207.
- Balthasar, Hans Urs von: Die Vergöttlichung des Todes. Salzburg, Leipzig [1938]. (= Ders.: Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre der letzten Haltungen. Bd. 3.)
- Balthasar, Hans Urs von: Weltgeschichte und Heilsgeschichte. - In: Das Spiel mit der Apokalypse (1984), S. 100-115. (= Der Sinn der Geschichte. Sieben Essays. Hrsg. v. Leonard Reinisch. München 1974, S. 117-131.)
- Baumanns, Peter: Kant und die Philosophie der Aufklärung (Kant - Locke - Hume). - In: Das 18. Jahrhundert. Aufklärung. Hrsg. v. Paul Geyer. Regensburg 1995. (= Eichstätter Kolloquium. Bd. 3.)
- Baumeister, Ursula Walburga: Die Aktion 1911-1932. Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext. Erlangen, Jena 1996. (= Erlanger Studien. Bd. 107.) (= Zugl.: Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss., 1994.)
- Becher, Johannes R.: Auf andere Art so große Hoffnung. Tagebuch 1950. Eintragungen 1951. Berlin, Weimar 1969. (= Gesammelte Werke. Hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 12.)
- Becker, Claudia: Der Traum der Apokalypse - die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und / oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls "Rede des toten Christus". - In: Poesie der Apokalypse (1991), S. 129-144.

- Becker, Sabine: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur. St. Ingbert 1993. (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 39.) (Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 1992.)
- Bee, Andreas: Apocalipsis cum figuris. Die Apokalypse Albrecht Dürers. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 63-74.
- Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Hrsg. v. Hans Gerd Rötzer. Darmstadt 1976. (= Wege der Forschung. Bd. 380.)
- Beller, Manfred: Stoff, Motiv, Thema. - In: Literaturwissenschaft (1992), S. 30-39.
- Benedikt, Michael: Kunst und Würde. Wien 1994.
- Benn, Gottfried: Einleitung. - In: [Niedermayer (Hrsg.):] Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, S. 5-20.
- Benn, Gottfried: Nietzsche - nach fünfzig Jahren. - In: Gottfried Benn: Essays, Reden, Vorträge. Wiesbaden 1959 (= Gesammelte Werke in vier Bänden hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd. 1), S. 482-493.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. - In: Gottfried Benn: Essays, Reden, Vorträge. Wiesbaden 1959 (= Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd. 1), S. 494-532.
- Gottfried Benn. 1886 bis 1956. Referate des Essener Colloquiums. Hrsg. v. Horst Albert Glaser. 2. korr. Fassung. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991. (= Akten Internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft. Bd. 7.)
- Benz, Ernst: Endzeiterwartung zwischen Ost und West. Studien zur christlichen Eschatologie. Freiburg 1973.
- Berg, Hubert van den: Dada als Emanation des Nichts. Anmerkungen zum dadaistischen Verhältnis zu Religion und Mystik. - In: Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne. Hrsg. v. Bettina Gruber. Opladen 1997, S. 82-101.
- Best, Otto F.: Einleitung. - In: Expressionismus und Dadaismus (1974), S. 11-21.
- Best, Otto F.: Einleitung. - In: Das Grotteske in der Dichtung (1980), S. 1-22.
- Bienert, Walther: Karl Marx' Zukunftsreich des Kommunismus und der Freiheit. - In: Von kommenden Zeiten (1984), S. 60-83.
- Das wilhelminische Bildungsbürgertum: zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Mit Beiträgen von Gerhard Dilcher [u.a.] hrsg. v. Klaus Vondung. Göttingen 1976. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. Bd. 1420.)
- Billerbeck, Paul: Die Briefe des Neuen Testaments und die Offenbarung Johannis. Erläutert aus Talmud und Midrasch von Paul Billerbeck. 7. Auflage. München 1979. (= Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch von Hermann L. Strack und Paul Billerbeck. Bd. 3.)
- Birus, Hendrik und Anna Fuchs: Ein terminologisches Grundinventar für die Analyse von Metaphern. - In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände. Bd. 9), S. 157-174.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Frankfurt am Main 1959. (= Ernst Bloch. Gesamtausgabe. Bd. 5.)
- Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erw. und überarb. Neuausg. von "Die Legitimation der Neuzeit". Frankfurt am Main 1974.
- Böcher, Otto: Die Johannesapokalypse. 3., durchges. u. um einen Nachtrag erw. Aufl. Darmstadt 1988. (= Erträge der Forschung. Bd. 41.)

- Böhme, Hartmut: Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse. - In: Untergangphantasien (1989), S. 9-26.
- The Book of Daniel. In the Light of New Findings. Hrsg. v. Adam S. van der Woude. Leuven 1993. (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium. Bd. 106.)
- Böschstein, Bernhard: Fragment und Totalität bei Georg Trakl. - In: Fragment und Totalität. Hrsg. v. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a.Main 1984, S. 244-256.
- Böschstein, Bernhard: Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls. - In: Salzburger Trakl-Symposion. Hrsg. v. Walter Weiss und Hans Weichselbaum. Salzburg 1978 (= Trakl-Studien. Bd. 9), S. 9-27.
- Brauer-Ewers, Ina: Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995. [Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss. 1994.]
- Braungart, Wolfgang: Apokalypse und Utopie. - In: Poesie der Apokalypse (1991), S. 63-102.
- Bridgwater, Patrick: Poet of Expressionist Berlin: The Life and Work of Georg Heym. London 1991.
- Bridgwater, Patrick: Georg Trakl and the Poetry of the First World War. - In: Londoner Trakl-Symposion. Hrsg. v. Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981 (= Trakl-Studien. Bd. X), S. 96-113.
- Bridgwater, Patrick: Discovering a Post-Heroic War Poetry. - In: Intimate Enemies (1993), S. 43-57.
- Brinkmann, Richard: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart 1980. (= Sonderband der "Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte".)
- Brinkmann, Richard: Expressionismus. Forschungsprobleme. 1952-1960. Stuttgart 1961. (= Sonderdruck aus Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jahrgang 33 (1959), Heft 1, und Jahrgang 34 (1960), Heft 2.)
- Brocks, Christine, und Benjamin Ziemann: >>Vom Soldatenleben hätte ich gerade genug.<< Der Erste Weltkrieg in der Feldpost von Soldaten. - In: Die letzten Tage der Menschheit (1994), S. 109-120.
- Brode, Hanspeter: Benn Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Hanspeter Brode. München, Wien 1978. (= Reihe Hanser. Bd. 271.)
- Broich, Ulrich: Apokalypse und Entropie als konkurrierende Konzepte zur Beschreibung des Weltendes in der englischsprachigen Literatur der Gegenwart. - In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hrsg. von Hermann Kunisch [u.a.]. N.F. 20 (1988), S. 291-305.
- Brooks, Harvey: Technology-related Catastrophes: Myth and Reality. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 109-136.
- Bultmann, Rudolf: Exegetica. Aufsätze zur Erforschung des Neuen Testaments. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Erich Dinkler. Tübingen 1967.
- Bultmann, Rudolf: Geschichte und Eschatologie. Tübingen 1958.
- Calinescu, Matei: The End of Man in Twentieth-Century Thought: Reflections on a Philosophical Metaphor. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 171-195.
- Caragounis, C.: History and Supra-History. Daniel and the Four Empires. - In: The Book of Daniel (1993), S. 387-397.
- Carozzi, Claude: Weltuntergang und Seelenheil. Apokalyptische Visionen im Mittelalter. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main 1996. (= Fischer Taschenbuch Verlag: Europäische Geschichte. Bd. 60113.)

- Casey, T. J.: 'Er war wohl Martin Luther'. Gedanken zu Interpretationen von Trakls Gedichten am Beispiel von *Grodek*. - In: Fin de Siècle Vienna. Proceedings of the Second Irish Symposium in Austrian Studies held at Trinity College. Dublin 28 February - 2 March 1985. Hrsg. v. G. J. Carr u. Eda Sagarra. Dublin 1985, S. 63-89.
- Collins, John J.: Introduction: Towards the Morphology of a Genre. - In: *Apocalypse: The Morphology of a Genre* (1979), S. 1-20.
- Collins, John J.: Preface. - In: *Apocalypse: The Morphology of a Genre* (1979), S. V-VI.
- Collins, John J.: Stirring up the Great Sea. The Religio-Historical Background of Daniel 7. - In: *The Book of Daniel* (1993), S. 121-136.
- Cohn, Norman: Das neue irdische Paradies. Revolutionärer Millenarismus und mystischer Anarchismus im mittelalterlichen Europa. Mit einem Nachwort von Achatz von Müller. Aus dem Englischen von Eduard Thiersch. [Überarbeitete Ausgabe. Titel der deutschen Erstausgabe von 1961: Das Ringen um das Tausendjährige Reich. Revolutionärer Messianismus im Mittelalter und sein Fortleben in den modernen totalitären Bewegungen.] Reinbek 1988.
- Conzelmann, Hans, und Andreas Lindemann: Arbeitsbuch zum Neuen Testament. 8. Aufl. Tübingen 1985. (= UTB für Wissenschaft. Bd. 52.)
- Cosentino, Christine: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. Bonn 1972. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Nr. 119.)
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid: I. Einleitung: Themen- und Motivforschung. - In: Dieselben: *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*. Bern, München 1978, S. 5-23.
- Daniel, E. Randolph: Joachim of Fiore: Patterns of History in the Apocalypse. - In: *The Apocalypse in the Middle Ages* (1992), S. 72-88.
- Daniels, Karlheinz: Expressionismus und Technik. - In: *Technik in der Literatur* (1987), S. 351-386.
- Delumeau, Jean: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts. Bd. 1 u. 2. Reinbek 1985.
- Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Mit einer ausführlichen Dokumentation. München 1990. (= Serie Piper. Bd. 1186.)
- Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. München 1967.
- Deppermann, Klaus: Melchior Hoffman. Soziale Unruhen und apokalyptische Visionen im Zeitalter der Reformation. Mit dreizehn Abbildungen im Text, vier Kunstdruck-Tafeln und einer Falttafel. Göttingen 1979.
- Dietzel, Thomas, und Hans-Otto Hügel (Bearb.): Deutsche literarische Zeitschriften 1880-1945. Ein Repertorium. Hrsg. v. Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N. 5 Bände. München 1988.
- Doppler, Alfred: >>Am Abend tönen die herbstlichen Wälder von tödlichen Waffen<<. (Georg Trakls Galizische Gedichte). - In: Von Taras Sevcenko bis Joseph Roth. Ukrainisch-Österreichische Literaturbeziehungen. Hrsg. v. Wolfgang Kraus und Dmytro Zatons'kyi. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 1995 (= New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte. Bd. 4), S. 73-81.
- Doppler, Alfred: Bemerkungen zur poetischen Verfahrensweise Georg Trakls. - In: Ders.: *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*. Wien, Köln, Weimar 1992, S. 46-55.
- Doren, Alfred: Wunschräume und Wunschzeiten. - In: *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Hrsg. v. Arnhelm Neusüss. 3. überarb. u. erw. Aufl. Frankfurt am Main, New York 1986, S. 123-177.

- Drewermann, Eugen: Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums. 2. Aufl. Freiburg, Basel, Wien 1992. (= Herder / Spektrum. Bd. 4032.)
- Drewermann, Eugen: Die Wahrheit der Werke und der Worte. Wunder, Vision, Weissagung, Apokalypse, Geschichte, Gleichnis. Olten und Freiburg i. Br. 5. Aufl. 1989. (= Tiefenpsychologie und Exegese. Bd. 2.)
- Ebach, Jürgen: Apokalypse. Zum Ursprung einer Stimmung. - In: Einwüfe 2 (1985), S. 5- 61.
- Eibl, Karl: Expressionismus. - In: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1983, S. 420-438.
- Eksteins, Modris: Der Große Krieg. Versuch einer Interpretation. - In: Die letzten Tage der Menschheit (1994), S. 13-21.
- Emmerson, Richard Kenneth: Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature. Manchester 1981.
- Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914-1918. Hrsg. v. Franz Karl Stanzel u. Martin Löschnigg. Heidelberg 1993. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, Bd. 126.)
- Enzensberger, Hans Magnus: Apokalypse heute. - In: Das Spiel mit der Apokalypse (1984), S. 85-91.
- Erhart, Walter: Facing Modernism - German Expressionism: Fulfillment or Escape? - In: The Turn of the Century. Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts. Hrsg. v. Christian Berg, Frank Durieux und Geert Lernout. Berlin, New York 1995 (= European Cultures. Studies in Literature and Art. Bd. 3), S. 302-316.
- Esselborn, Hans: Die expressionistische Lyrik. - In: Formationen der literarischen Avantgarde (1994), S. 204-213.
- Esselborn, Hans: Das Drama des Expressionismus. - In: Formationen der literarischen Avantgarde (1994), S. 271-282.
- Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart 1974. (= Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Bd. 14.)
- Expressionismus und Kulturkrise. Hrsg. v. Bernd Hüppauf. Heidelberg 1983. (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 42.)
- Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. München, Bern 1969.
- Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. Mannheimer Kolloquium. Hrsg. v. Horst Meixner u. Silvio Vietta. München 1982.
- Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973.
- Eykman, Christoph: Denk- und Stilformen des Expressionismus. München 1974. (= UTB Bd. 256)
- Eykman, Christoph: Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. 2. Aufl. Bonn 1969. (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Bd. 11.)
- Eykman, Christoph: Zur Sozialphilosophie des Expressionismus. - In: ZfdPh 91/4 (1972), S. 481-497. (Wieder in: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (1976), S. 447-468.)
- Falk, Walter: Franz Kafka und die Expressionisten im Ende der Neuzeit. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1990. (= Beiträge zur neuen Epochenforschung. Bd. 10.)
- Faulstich, Werner: Didaktik des Grauens. Eine Interpretation von Francis Ford Coppolas "Apocalypse Now". - In: Apokalypse (1986), S. 246-267.

- Feine, Paul, und Johannes Behm: Einleitung in das Neue Testament. 12. Aufl. von Werner Georg Kümmel. Heidelberg 1963.
- Fin de siècle. Hrsg. v. Roger Bauer [u.a.]. Frankfurt am Main 1977.
- Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung. Kleines Glossar des Fin de siècle. - In: Merkur 44 (1990), S. 999-1005.
- Fischer, Jens Malte: Deutsche Literatur zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg. - In: Jahrhundertende - Jahrhundertwende. Hrsg. v. Hans Hinterhäuser. II. Teil. Wiesbaden 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus von See. Bd. 19), S. 231-260.
- Fischer, Jens Malte: Die letzten Tage der Vernunft. - In: Die letzten Tage der Menschheit (1994), S. 49-55.
- Fleischer, Helmut: [Artikel "Marx/Marxismus".] II. Marxismus. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 22 (1992), S. 229-245.
- Formationen der literarischen Avantgarde. Hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen 1994. (= Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2.)
- Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur - Kunst - Kulturgeschichte. Hrsg. v. Wolfgang Drost. Heidelberg 1986. (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 59.)
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3. Aufl. Stuttgart 1988. (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 301.)
- Frenzel, Ivo: Die Lust am Untergang. Pessimistische Zukunftsprognosen - eine moderne Krankheit? - In: Frankfurter Hefte 33/4 (1978), S. 2-7.
- Freud, Sigmund: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides) (1911[1910]). - In: Ders.: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Band 7 (Zwang, Paranoia und Perversion). Frankfurt am Main 1973, S. 133-203.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930 [1929]). - In: Ders.: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Band 9 (Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion). Frankfurt am Main 1974, S. 191-286.
- Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva" (1907 [1906]). - In: Ders.: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Band 10 (Bildende Kunst und Literatur). Frankfurt am Main 1969, S. 9-86.
- Friedländer, Saul: Themes of Decline and End in Nineteenth-Century Western Imagination. Translated from the French by Susan Rubin Suleiman. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 61-83.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. 3. Aufl. der erweiterten Neuausgabe. Hamburg 1970.
- Fries, Helmut: Die grosse Katharsis: der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter.
Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung von 1914: Ursprünge - Denkweisen - Auflösung. Konstanz 1994.
Bd. 2: Euphorie - Entsetzen - Widerspruch: Die Schriftsteller 1914-1918. Konstanz 1995.
(= Teilw. zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 1991 u. d. T.: Fries, Helmut: Euphorie, Desillusionierung, Widerspruch.)
- Frühwald, Wolfgang: SYMPOSIUM Apokalypse und Antichrist in der europäischen Literatur. Einleitung. - In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. N.F. 29 (1988), S. 190-223.
- Frye, Northrop: Analyse der Literaturkritik. Aus dem Amerikanischen von Edgar Lohner und Henning Clewing. Stuttgart 1964.

- Fühmann, Franz: Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung. Hamburg 1982. (= Ders.: Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht. Rostock 1982.)
- Funkenstein, Amos: A Schedule for the End of the World: The Origins and Persistence of the Apocalyptic Mentality. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 44-60.
- Funt, Karen Bryce: From Memoir to Case History: Schreber, Freud and Jung. - In: Mosaic 20/4 (Fall 1987), S. 97-115.
- Gallas, Helga: Psychoanalytische Positionen. - In: Literaturwissenschaft (1992), S. 593-606.
- Gamber, Klaus: Das Geheimnis der sieben Sterne. Zur Symbolik der Apokalypse. Regensburg 1987. (= 17. Beiheft zu den Studia Patristica et Liturgica.)
- Gansel, Carsten: >>Vom Anderswerden<< - Johannes R. Becher: Zwischen Neuromantik, expressionistischer Dichterrevolte und Dichter-Funktionär. - In: Metamorphosen eines Dichters. Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente. 1909-1945. Hrsg. und mit einem Vorwort von Carsten Gansel. Berlin 1992, S. 13-47.
- Gansel, Carsten: Potenzierter Expressionist. Die Akte Hans Becher, 1910. - In: neue deutsche literatur 8 (1992), 40. Jg., Heft 476, S. 144-155.
- Gärtner, Ulrike Camilla: Apokalypse. Katalog der Darstellungen zur Offenbarung des Johannes im 20. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Apokalypse-Folgen. [o. O.] 1984. (= Erlangen, Nürnberg, Univ., Philos. Fak. I, Inaugural-Diss.)
- Gassen, Richard W.: Die apokalyptische Landschaft - eine Landschaft des 20. Jahrhunderts? - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 197-199.
- Gassen, Richard W.: "Kom, lieber jüngster Tag". Die Apokalypse in der Reformation. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 75-86.
- Gassen, Richard W.: Der Untergang der Titanic. Chiliasmus und Weltenende im 20. Jahrhundert. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 224-229.
- Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986-1989. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Teil I u. II. Göttingen 1989 u. 1992. (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 184 u. 199.)
- Gebhardt, Jürgen: Symbolformen gesellschaftlicher Sinndeutung in der Krisenerfahrung. - In: Kriegserlebnis (1980), S. 41-61.
- Gehrke, Manfred: Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1990. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. Bd. 22.) (Zugl.: Bochum, Univ., Diss. 1990.)
- Gendolla, Peter: Punktzeit. Zur Zeiterfahrung der Informationsgesellschaft. - In: Sprache im technischen Zeitalter 25. Heft 101 (1987), S. 31-41.
- Gerlich, Fritz: Der Kommunismus als Lehre vom Tausendjährigen Reich. München 1920.
- Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe. Stuttgart 1990.
- Glaser, Hermann: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Bd. 1. 1870-1918. München 1978.
- Gorgé, Walter: Auftreten und Richtung des Dekadenmotivs im Werk Georg Trakls. Bern, Frankfurt am Main 1973. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd.83.)
- Grelot, Pierre: Apokalyptik. - In: Sacramentum Mundi. Bd. 1 (1968), Sp. 224-231.
- Grimm, Gunter E.: "Die Zeit ist vor der Tür ...". Unvorgreifliche Gedanken zur Fremderfahrung barocker Endzeitliteratur. - In: Bildungsexklusivität und volkssprachliche Literatur. Literatur vor Lessing - nur für Experten? Hrsg. v. Klaus Grubmüller und Günter Hess. Tübingen 1986 (= Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 7), S. 207-215.

- Grimm, Gunter E., Werner Faulstich und Peter Kuon: Einleitung. - In: Apokalypse. Weltuntergangsvisionen (1986), S. 7-13.
- Grimm, Reinhold: Eiszeit und Untergang. Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur. - In: Monatshefte 73,2 (1981), S. 155-186.
- Grimminger, Rolf: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise und Sprachkritik um die Jahrhundertwende. (= Studieneinheit 7.) - In: Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Studienbrief 3. Hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Tübingen 1993.
- Grossklaus, Götz: Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter. - In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hrsg. v. Götz Grossklaus u. Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. 44), S. 489-521.
- Das Grotteske in der Dichtung. Hrsg. von Otto F. Best. Darmstadt 1980. (= Wege der Forschung. Bd. 394.)
- Gruber, Helmut: Die politisch-ethische Mission des deutschen Expressionismus (1967). - In: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (1976), S. 404-426.
- Grützmaker, Kurt: Themen und Gestalten des Expressionismus. - In: Neue Deutsche Hefte 33/ 3 (1986), S. 498-511.
- The Literary Guide to the Bible. Hrsg. v. Robert Alter und Frank Kermode. Cambridge, Mass. 1987.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: [Artikel] Modern. Modernität, Moderne. - In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. (i.A. des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte e.V.) v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 93-131.
- Günther, Hans Werner: Der Nah- und Enderwartungshorizont in der Apokalypse des heiligen Johannes. Echter Verlag: [o.O.] 1980. (= forschung zur bibel. Bd. 41.)
- Haag, Ernst: Der Menschensohn und die Heiligen (des) Höchsten. Eine literar-, form- und traditions-geschichtliche Untersuchung zu Daniel 7. - In: The Book of Daniel (1993), S. 137-185.
- Haase, Horst: Johannes R. Becher. Leben und Werk. Berlin 1981.
- Halver, Rudolf: Der Mythos im letzten Buch der Bibel. Eine Untersuchung der Bildersprache der Johannes-Apokalypse. Hamburg 1964.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. unter bes. Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlr. Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 1-10. Berlin, Leipzig 1927-1942. (= Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde. Abt. I.)
- Hartman, Lars: Survey of the Problem of Apocalyptic Genre. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 329-343.
- Hauk, Rainer: "Sanfte Apokalypse". Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende. - In: Literatur und Kritik. 25 (1990), S. 58-71.
- Heidegger, Martin: Georg Trakl. Erörterung seines Gedichtes. - In: Merkur 7/3 (1953), S. 226-258.
- Heitkamp, Helmut: Poesie der Depression. Untersuchungen zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms. Frankfurt am M., Bern, New York, Paris 1989. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. Bd. 6.) (Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 1988.)
- Held, Heinz-Georg: Bilanz der Moderne aus italienischer Sicht. - In: Avantgarde, Modernität, Katastrophe (1995), S. XI-XXV.
- Held, Heinz-Georg: Die Zukunft einer Illusion. Zur Geschichte und Epistemologie der Psychoanalyse. - In: Avantgarde, Modernität, Katastrophe (1995), S. 31-45.
- Henningsen, Manfred: Die deutsche Apokalypse. - In: Merkur 43 (1989), S. 342-348.

- Henseler, Heinz: Untergangsphantasien - Psychoanalytische Überlegungen. - In: Untergangsphantasien (1989), S. 27-40.
- Henten, Jan Willem van: Antiochus IV as a Typhonic Figure in Daniel 7. - In: The Book of Daniel (1993), S. 223-243.
- Hermard, Jost: Das Bild der <großen Stadt> im Expressionismus. - In: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Klaus R. Scherpe. Reinbek 1988 (= rowohlts enzyklopädie), S. 61-79.
- Hermard, Jost: Interdisziplinäre Zielsetzungen der Expressionismus-Forschung. - In: Ders.: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst. Wiesbaden 1978 (= Athenaion Literaturwissenschaft. Bd. 10), S. 51-64.
- Hermann, Helmut G.: Jakob van Hoddis. Weltende. - In: Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik. Mit einer Einleitung von Kurt Pinthus. Hrsg. v. Horst Denkler. München 1971, S. 56-69.
- Georg Heyms Gedicht "Der Krieg". Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption. Hrsg. v. Günter Dammann, Karl Ludwig Schneider und Joachim Schöberl. Heidelberg 1978. (= Beihefte zum EUPHORION. 9. Heft.)
- Hillebrand, Bruno: Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus. Stuttgart 1991.
- Hillebrand, Bruno: Expressionismus als Anspruch. - In: ZfdPh 96 (1977), S. 234-269.
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen 1973.
- Höllerer, Walter: Georg Trakl. Godek. - In: Interpretationen von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1956 (= Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Bd. 2), S. 419-429.
- Hoffmann, Dieter: Das Weltende in der zeitgenössischen Literatur. Mainz 1972. (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur. 1971/72. Nr. 4.)
- Hofmann, Friedhelm: Mittelalterliche Apokalypsedarstellungen. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 21-36.
- Hofmann, Hans-Ulrich: Luther und die Johannes-Apokalypse. Dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformers. [Tübingen 1982] (= Erlangen-Nürnberg, Univ., FB Theologie, Inauguraldiss. 1977.) (= Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese. Bd. 24.)
- Hofmann, Karl-Ludwig und Christmut Präger: Motive aus der Apokalypse im 19. Jahrhundert. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S.124-129.
- Holeczek, Bernhard: Vorwort. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 7-8.
- Holländer, Hans: Ansichten von Megalopolis. - In: Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein (1986), S. 299-316.
- Hopster, Norbert: Das Frühwerk Johannes R. Bechers. Bonn 1969. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 78.)
- Horch, Hans-Otto: ‚Incipit vita nova‘. Vom messianischen Geist expressionistischer Utopie. - In: Ideologie und Utopie (1995), S. 100-118.
- Hornbogen, Helmut: Jakob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen. München, Wien 1986.
- Hornbogen, Helmut: 'Horch, es klingt der gläserne Tod'. Vom Leben und Sterben des Dichters Jakob van Hoddis. - In: Tristitia ante (1987), S. 13-53.
- Huber, Ottmar: Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. Meisenheim am Glan 1979.

- Hucke, Karl-Heinz: Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen 1980. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 25.)
- Huder, Walter: Über Walter Rheiner. - In: [Ders.:] Walter Rheiner. 1895-1925. [Katalog zur Ausstellung anlässlich der Eröffnung des Walter-Rheiner-Archivs bei der Akademie der Künste, Berlin.] Berlin 1969, S. 4-16.
- Hüppauf, Bernd: Zwischen revolutionärer Epoche und sozialem Prozeß. Bemerkungen über den Ort des Expressionismus. - In: Expressionismus und Kulturkrise (1983), S. 55-83.
- Hüppauf, Bernd: "Der Tod ist verschlungen in den Sieg." Todesbilder aus dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit. - In: Ansichten vom Krieg (1984), S. 55-91.
- Hüppauf, Bernd: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit. - In: Geschichte als Literatur (1990), S. 207-225.
- Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Hrsg. v. Bernhard Spies. Würzburg 1995.
- Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus. 1910-1925. In achtzehn Bänden. Im Auftrage des Seminars für deutsche Philologie der Universität Göttingen und in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Rechenzentrum Darmstadt hrsg. von Paul Raabe. Nendeln, Liechtenstein 1972.
- Jacob, Heinrich Eduard: Zur Geschichte der deutschen Lyrik seit 1910. - In: Jacob (Hrsg.): Verse der Lebenden, S. 5-29.
- Jablkowska, Joanna: Das Grotteske in der heutigen Katastrophenliteratur. - In: Kwartalnik neofilologiczny 36 (1989/90), S. 349-360.
- Jablkowska, Joanna: Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden 1993.
- Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen von Gustav Janouch. Frankfurt am Main 1951.
- Japp, Uwe: Kontroverse Daten der Modernität. - In: Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus. Hrsg. v. Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen 1986 (= Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Bd. 8), S. 125-134.
- Jenks, Gregory C.: The Origins and Early Development of the Antichrist Myth. Berlin, New York 1991. (= Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche. H. 59.)
- Jian, Ming: Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Frankfurt a. M. [u.a.] 1990. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1210.)
- Jost, Francois: Grundbegriffe der Thematologie. - In: Theorie und Kritik. Zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Gerhard Loose zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Stefan Grunwald mit Bruce A. Beatie. Bern 1974, S. 15-36.
- Jung, C. G.: Antwort auf Hiob. 1952. - In: Ders.: Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner und Frank Riklin. Zürich, Stuttgart 1963 (= C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 11), S. 385-506.
- Jung, C. G.: Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk. [1922]. - In: Ders.: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Hrsg. v. Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd. Olten u. Freiburg im Breisgau 1971 (= C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 15), S. 75-96.
- Jungk, Peter Stephan: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt am Main 1987.
- Jurkat, Angela: Apokalypse - Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus. Diss. Bonn 1993.

- Kaes, Anton: Probleme einer literarischen Funktionsgeschichte. Zum Publikumsbegriff der Expressionisten. - In: Erkennen und Deuten. Essays zur Literatur und Literaturtheorie. Edgar Lohner in memoriam. Unter Mitarbeit zahlr. Fachgelehrter hrsg. v. Martha Woodmansee und Walter F. W. Lohnes. Berlin 1983, S. 243-253.
- Kaiser, Gerhard R.: Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung. - In: Apokalypse (1986), S. 7-31.
- Kamlah, Wilhelm: Utopie, Eschatologie, Geschichtsteleologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung und zum futurischen Denken der Neuzeit. Mannheim 1969.
- Kamper, Dietmar: Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistorie. - In: Ästhetik und Kommunikation 16/60 (1985), S. 83-90.
- Karrer, Martin: Die Johannesoffenbarung als Brief. Studien zu ihrem literarischen, historischen und theologischen Ort. Göttingen 1986. (= Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments. H. 140.)
- Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg 1957.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 18. Aufl. Bern 1978.
- Kemp, Wolfgang: Das Ende der Welt am Ende des 19. Jahrhunderts. - In: Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein (1986), S. 203-210.
- Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls >Schwester<. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. - In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Gerhart von Graevenitz [u.a.]. Tübingen 1992, S. 77-105.
- Kermode, Frank: Apocalypse and the Modern. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 84-106.
- Kermode, Frank: Introduction to the New Testament. - In: The Literary Guide to the Bible (1987), S. 375-386.
- Kesting, Marianne: Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne. - In: Poesie der Apokalypse (1991), S. 169-186.
- Kettler, Wilfried: Das jüngste Gericht. Philologische Studien zu den Eschatologie-Vorstellungen in den alt- und frühmittelhochdeutschen Denkmälern. Berlin, New York 1977.
- Killy, Walter: Über Georg Trakl. Göttingen 1960.
- Kirschner, Mechtild: Die Metaphorisierung des vegetativen Lebensbereiches in der frühen Lyrik Else Lasker-Schülers und Georg Trakls. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1990. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1208.) (Zugl.: Düsseldorf, Univ., Diss., 1990.)
- Kitzberger, Ingrid Rosa: "Wasser und Bäume des Lebens" - eine feministisch-intertextuelle Interpretation von Apk 21/22". - In: Weltgericht und Weltvollendung (1994), S. 206-224.
- Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985. (= Studien zur deutschen Literatur. Bd. 87.)
- Kleefeld, Gunther: Jakobinermütze und Totenkopf. Die Ambivalenz der destruktiven Phantasien Georg Heyms. - In: Literatur und Aggression. Hrsg. von Johannes Cremerius [u.a.]. Besorgt von Carl Pietzcker. Würzburg 1987 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 6), S. 65-88.
- Kleefeld, Gunther: Ein Zeichen, deutungslos? Poetik und Hermeneutik der lyrischen Chiffre bei Georg Trakl: Untersuchungen am Beispiel des Mondes. - In: Untergangsphantasien (1989), S. 161-196.
- Klein, Günter: [Artikel "Eschatologie".] IV. Neues Testament. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 10 (1984), S. 270-299.

- Kleinschmidt, Erich: Neuzeit und Endzeit. Zur mentalen Konfiguration von Apokalypse und Utopie. – In: Wege in die Neuzeit. Hrsg. v. Thomas Cramer. München 1988 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. Bd. 8), S. 287-300.
- Knapp, Gerhard P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung, Bestandsaufnahme, Kritik. München 1979. (= Beck'sche Elementarbücher.)
- Kniesche, Thomas W.: Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' *Die Rätin*. Wien 1991. (= Passagen Literatur.)
- Knobloch, Hans-Jörg: Zwischen Revolution und Utopie. Der "neue Mensch" der Expressionisten. - In: Internationaler Germanisten-Kongreß in Tokyo. Sektion 19-23. Hrsg. v. Yoshinori Shichiji. München 1991 (= Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen - Traditionen - Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Hrsg. v. Eijiro Iwasaki. Bd. 11), S. 261-266.
- Knoll, Joachim H.: Krisenstimmung und Zivilisationsangst am Vorabend des Ersten Weltkrieges. W. Rathenaus "Gedanken zur Zeit" und zur Zukunft. - In: Von kommenden Zeiten (1984), S. 122-142.
- Knopf, Jan: "Expressionismus" - kritische Marginalien zur neueren Forschung. - In: Expressionismus und Kulturkrise (1983), S. 15-53.
- Knopf, Jan und Viktor Žmegač: Expressionismus als Dominante. - In: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von Uwe Baur [...] hrsg. v. Viktor Žmegač. Bd. 2 [1848-1918]. Königstein 1980, S. 413-500.
- Koch, Klaus: Ratlos vor der Apokalyptik. Eine Streitschrift über ein vernachlässigtes Gebiet der Bibelwissenschaft und die schädlichen Auswirkungen auf Theologie und Philosophie. Gütersloh 1970.
- Koch, Klaus, unter Mitarbeit von Til Niewisch und Jürgen Tubach: Das Buch Daniel. Darmstadt 1980. (= Erträge der Forschung. Bd. 144.)
- Koch, Klaus: Einleitung. - In: Apokalyptik. Hrsg. v. Klaus Koch und Johann Michael Schmidt. Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung. Bd. 365), S. 1-29.
- Koch, Klaus: Gottes Herrschaft über das Reich des Menschen. Daniel 4 im Licht neuer Funde. - In: The Book of Daniel (1993), S. 77-119.
- Koch, Klaus: Vom profetischen zum apokalyptischen Visionsbericht. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 413-446.
- Köhler, Joachim: Wagners Hitler: der Prophet und sein Vollstrecker. München 1997.
- Körtner, Ulrich H. J.: Weltangst und Weltende. Eine theologische Interpretation der Apokalyptik. Göttingen 1988.
- Körtner, Ulrich H. J.: Weltzeit, Weltangst und Weltende. Zum Daseins- und Zeitverständnis der Apokalyptik. - In: Theologische Zeitschrift 45 (1989), S. 32-52.
- Köster, Helmut: Einführung in das Neue Testament im Rahmen der Religionsgeschichte und Kulturgeschichte der hellenistischen und römischen Zeit. Berlin, New York 1980.
- Kohlschmidt, Werner: Konturen und Übergänge. Bern 1977.
- Kohlschmidt, Werner: Zu den soziologischen Voraussetzungen des literarischen Expressionismus in Deutschland (1970). - In: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (1976), S. 427-446.
- Konrad, Robert: [Artikel "Chiliasmus".] III. Mittelalter. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 7 (1981), S. 734-737.
- Konrad, Robert: [Artikel "Apokalyptik/Apokalypsen".] VI. Mittelalter. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 3 (1978), S. 275-280.
- Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin, New York 1973. (= Komparatistische Studien. Bd. 2.)

- Koppenfels, Werner von: *Le coucher du soleil romantique. Die Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik.* - In: *Poetica* 17 (1985), S. 255-289.
- Korte, Hermann: *Abhandlungen und Studien zum literarischen Expressionismus 1980-1990.* - In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 6* (1994), S. 225-279.
- Korte, Hermann: *Georg Heym.* Stuttgart 1982. (= Sammlung Metzler. Bd. 203.)
- Korte, Hermann: *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas.* Bonn 1981. (= *Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft.* Bd. 315.)
- Kraft, Heinrich: *Die Bilder der Offenbarung des Johannes.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994.
- Kraft, Heinrich: *Die Offenbarung des Johannes.* Tübingen 1974. (= *Handbuch zum Neuen Testament.* Bd. 16a.)
- Krause, Martin: *Die literarischen Gattungen der Apokalypsen von Nag Hammadi.* - In: *Apocalypticism in the Mediterranean World* (1983), S. 621-637.
- Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1971.
- Kreuzer, Helmut: *Eine Epoche des Übergangs (1870-1918).* - In: *Jahrhundertende - Jahrhundertwende (I. Teil).* Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Wiesbaden 1976 (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft.* Hrsg. v. Klaus von See. Bd. 18), S. 1-32.
- Kriegserlebnis. *Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen.* Hrsg. v. Klaus Vondung. Göttingen 1980.
- Krüger, Eva: *Todesphantasien. Georg Heyms Rezeption der Lyrik Baudelaires und Rimbauds.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993. (= *Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte.* Bd. 18.) (Zugl.: Diss. Berlin 1992.)
- Krumeich, Gerd: *Bilder vom Krieg vor 1914.* - In: *Die letzten Tage der Menschheit* (1994), S. 37-46.
- Kulenkampff, Caspar: *Zum Problem der abnormen Krise in der Psychiatrie.* - In: *Die Wahnwelten. (Endogene Psychosen).* Hrsg. v. Erwin Strauss und Jürg Zutt, unter Mitwirkung von Hans Sattes. Frankfurt am Main 1963, S. 258-287.
- Kunne, Andrea: *Karl Kraus und die Apokalypse. Der biblische Text und seine Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext.* - In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft.* Jg. 25 (1994/1), S. 321-346.
- Kuon, Peter: *Gattung als Zitat. Das Paradigma der literarischen Utopie.* - In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (1988), S. 309-325.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol.* 3., bibliogr. erg. Auflage. Göttingen 1993. (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe.* Bd. 1486.)
- Kurz, Paul Konrad: *Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre.* Frankfurt am Main 1987.
- Kuschel, Karl-Josef: *Vor uns die Sintflut? Spuren der Apokalypse in der Gegenwartsliteratur.* - In: *Weltgericht und Weltvollendung* (1994), S. 232-260.
- Lämmert, Eberhard: *Das expressionistische Verkündigungsdrama.* - In: *Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert.* Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Bonn 1963, S. 309-329.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung.* Göttingen 1989.
- Lanczkowski, Günter: [Artikel "Apokalyptik/Apokalypsen".] I. Religionsgeschichtlich. - In: *Theologische Realenzyklopädie.* Bd. 3 (1978), S. 189-191.

- Lang, Walther K.: Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst. 1975-1990. Berlin 1995.
- Lange, Victor: Jakob van Hoddiss. - In: Expressionismus als Literatur (1969), S. 344-353.
- Lapide: Apokalypse als Hoffnungstheologie. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 10-14.
- Läufer, Bernd: Entdecke dir die Häßlichkeit der Welt. Bedrohung, Deformation, Desillusionierung und Zerstörung bei Jakob van Hoddiss. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996. (= Literarhistorische Untersuchungen. Bd. 28.) (= Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1996.)
- Lebram, Jürgen: [Artikel] Daniel/Danielbuch und Zusätze. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 8 (1981), S. 325-349.
- Lebram, Jürgen: [Artikel "Apokalyptik/Apokalypsen".] II. Altes Testament. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 3 (1978), S. 192-202.
- Lehnert, Herbert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart 1978. (= Ders.: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5.) (= Reclam Universal-Bibliothek. Bd. 10275.)
- Lexikon für Theologie und Kirche. Begr. von Michael Buchberger. 2. Aufl. hrsg. v. Josef Höfer und Karl Rahner. Bd. 1-10, Erg.-Bd. 1-3, Reg.-Bd. Freiburg i. Br. 1957-1969.
- Lifton, Robert Jay: The Image of "The End of the World": A Psychohistorical View. - In: Visions of Apocalypse (1985), S. 151-167.
- Lilienthal, Volker: Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur. - In: Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 25), S. 193-244.
- Linse, Ulrich: Das wahre Zeugnis. Eine psychohistorische Deutung des Ersten Weltkriegs. - In: Kriegserlebnis (1980), S. 90-114.
- Lipiński, Krzysztof: Erlebnis und Dichtung - Georg Trakls galizische Erfahrung. - In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch. Deutscher Akademischer Austauschdienst Bonn. Polen (1994), S. 49-60.
- Lipiński, Krzysztof: Mutmaßungen über Trakls Aufenthalt in Galizien. - In: Untersuchungen zum Brenner. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauer mann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, S. 389-397.
- Lipiński, Krzysztof: „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“ – Endzeitvisionen in der *Menschheitsdämmerung*. - In: Apokalyptische Visionen (1996), S. 17-27.
- Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hrsg. v. Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek 1992. (= rowohlts enzyklopädie. Bd. 523.)
- Lohner, Edgar: Die Lyrik des Expressionismus. - In: Expressionismus als Literatur (1969), S. 107-126.
- Lohse, Eduard: Die Offenbarung des Johannes übersetzt und erklärt. 10. (= 3.) Aufl., Göttingen 1971. (= Das Neue Testament Deutsch. Bd. 11.)
- Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie. Stuttgart 1953.
- Lücke, Friedrich: Versuch einer vollständigen Einleitung in die Offenbarung Johannis und in die gesammte apokalyptische Litteratur. Bonn 1832. (= Commentar über die Schriften des Evangelisten Johannes. Bd. 4,1.)
- Lukács, Georg: Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. [3., unveränd. Aufl. Berlin 1965.]

- Luther, Gisela: Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. Den Haag, Paris 1969 (= Stanford Studies in Germanics and Slavics. Bd. 6.)
- Lypp: Über drei verschiedene Arten Geschichte zu schreiben. Bemerkungen zur Logik historischen Diskurses im Hinblick auf Nietzsche. - In: Niedergang (1980), S. 190-213.
- Maass, Max Peter: Das Apokalyptische in der modernen Kunst. München 1965.
- Mack, Dietrich: Mitwelt und Nachwelt. Zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners. Einleitung. - In: Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Hrsg. v. Dietrich Mack. Darmstadt 1984, S. 1-12.
- Mahlendorf, Ursula R.: The Myth of the Evil: The Reevaluation of the Judaic-Christian Tradition in the Work of Georg Heym. - In: The Germanic Review 36 (1961), S. 180-194.
- Maier, Johann: Apokalyptik im Judentum. - In: Apokalyptik und Eschatologie (1987), S. 43-72.
- Maier, Thomas: Die Kriegsliteratur August Stramm und das Problem der expressionistischen Abstraktion. - In: literatur für leser (1990), S. 155-170.
- Malmede, Hans Hermann: Die Lichtsymbolik im Neuen Testament. Inaugural-Dissertation, Bonn 1960.
- Malter, Rudolf: [Artikel "Kant/Neukantianismus".] I. Kant, Immanuel (1724-1804). - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 17 (1988), S. 570-581.
- Manthey, Jürgen: Disiecti membra poetae und der wieder zusammengesetzte Schriftkörper. - In: Gottfried Benn. 1886 bis 1956 (1991), S. 47-69.
- Martens, Gunter: *Umbra Vitae* und *Der Himmel Trauerspiel*. Die ersten Sammlungen der nachgelassenen Gedichte Georg Heyms. - In: Euphorion 59 (1965), S. 118-131.
- Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Bd. 22.)
- Martin, Gerhard Marcel: Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen. Stuttgart 1984.
- Mathy, Dietrich: Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. - In: Formationen der literarischen Avantgarde (1994), S. 79-88.
- Mathy, Dietrich: Europäischer Futurismus oder: Die beschleunigte Schönheit. - In: Formationen der literarischen Avantgarde (1994), S. 89-101.
- Matsche, Franz: Großstadt in der Malerei des Expressionismus am Beispiel E. L. Kirschners. - In: Die Modernität des Expressionismus (1994), S. 95-119.
- Mattenklott, Gert: Ordnung und Entropie. Götterdämmerung nach Wagner. - In: Poesie der Apokalypse (1991), S. 145-160.
- Fritz Mauthner. Das Werk eines kritischen Denkers. Hrsg. v. Elisabeth Leinfellner u. Hubert Schleichert. Wien, Köln, Weimar 1995.
- Mautz, Kurt: Die Farbensprache in der expressionistischen Lyrik. - In: Deutsche Vierteljahrsschrift 31 (1957), S. 198-240.
- Mautz, Kurt: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. 2. Aufl. Frankfurt am Main, Bonn 1972. (= Wissenschaftliche Paperbacks. Literaturwissenschaft.)
- Mazzaferrri, Frederick David: The Genre of the Book of Revelation from a Source-critical Perspective. Berlin, New York 1989. (= Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche. H. 54.) (= Zugl.: Aberdeen, Scotland, Univ., Diss., 1986.)

- McGinn, Bernard: Early Apocalypticism: the ongoing debate. - In: The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature (1984), S. 2-39.
- McGinn, Bernard: Awaiting an End: Research in Medieval Apocalypticism, 1974-1981. - In: *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval and Renaissance Culture*. Totowa / New York. N.S. 11 (1982), S. 263-289.
- McGinn, Bernard: Revelation. - In: *The Literary Guide to the Bible* (1987), S. 523-541.
- McGinn, Bernard: *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. New York 1979. (= *Records of civilization, sources and studies*. Bd. 96.)
- Meixner, Horst: Drama im technischen Zeitalter - die expressionistische Innovation. - In: *Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung* (1982), S. 30-43.
- Meixner, Horst: "Expressionismus" - Kulturwissenschaftlich-didaktische Überlegungen zu einer "Epoche". - In: *Der Deutschunterricht* (1990/2), S. 9-17.
- Merklein, Helmut: Eschatologie im Neuen Testament. - In: *Apokalyptik und Eschatologie* (1987), S. 11-42.
- Merlio, Gilbert: Gobineau als Vorläufer Spenglers. - In: *Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein* (1986), S. 139-150.
- Methlagl, Walter: Der schlafende Sohn des Pan. Der Mythos vom All-Einen in der Lyrik Georg Trakls. - In: *Studia Trakliana* (1989), S. 63-80.
- Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1984.
- Metzner, Joachim: Der Beitrag der Psychoanalyse zum Verständnis der Apokalyptik. - In: *Wege zum Menschen. Monatsschrift für Arzt und Seelsorger, Erzieher, Psychologen und soziale Berufe*. 23 (1971), S. 424-438.
- Metzner, Joachim: *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination*. Tübingen 1976.
- Meyer, Theo: Affinität und Distanz: Gottfried Benns Verhältnis zu Nietzsche. - In: *Gottfried Benn. 1886 bis 1956* (1991), S. 95-122.
- Michl, J[ohann]: Apokalypse od. Offenbarung des Johannes. - In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 1 (1957), Sp. 690-696.
- Michl, J[ohann]: Apokalypsen, apocryphe. - In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 1 (1957), Sp. 696-704.
- Michl, Johann: Apokalypsen, Apocryphe. - In: *Sacramentum Mundi*. Bd. 1 (1968), Sp. 214-223.
- Die Modernität des Expressionismus. Hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart, Weimar 1994.
- Moltmann, Jürgen: *Kirche in der Kraft des Geistes. Ein Beitrag zur messianischen Ekklesiologie*. München 1975.
- Mommsen, Hans: Die Auflösung des Bürgertums seit dem späten 19. Jahrhundert. - In: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jürgen Kocka. Göttingen 1978, S. 288-315.
- Möser, Kurt: Literatur und die "Große Abstraktion". *Kunsttheorien, Poetik und "abstrakte Dichtung" im >>Sturm<< 1910-1930*. Erlangen 1983. (= *Erlanger Studien*. Bd. 46.)
- Motekat, Helmut: Das Experiment des deutschen Expressionismus. - In: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (1976), S. 326-364.
- Müller, Karlheinz: [Artikel "Apokalyptik/Apokalypsen".] III. Die jüdische Apokalyptik. Anfänge und Merkmale. - In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 3 (1978), S. 202-251.
- Müller, Karlheinz: *Studien zur frühjüdischen Apokalyptik*. Stuttgart 1991. (= *Stuttgarter Biblische Aufsatzbände*. Bd. 11.)

- Müller, Lothar: Elektrische Ekstasen. Kataklystische Natur und technische Modernität bei Theodor Däubler. – In: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe* (1995), S. 141-168.
- Müller, Manfred: Weltuntergang und jüngstes Gericht. Zur Motivik in der Lyrik Johannes R. Bechers 1911-1924. (Anlässlich seines 10. Todestages). - In: *Weimarer Beiträge. Sonderheft 2* (1968), S. 5-24.
- Müller, Ulrich B.: Die Offenbarung des Johannes. Gütersloh, Würzburg 1984. (= Ökumenischer Taschenbuchkommentar zum Neuen Testament. Bd. 19.) (= Gütersloher Taschenbücher Siebenstern. Bd. 510.)
- Müller, Ulrich B.: Literarische und formgeschichtliche Bestimmung der Apokalypse des Johannes als einem Zeugnis frühchristlicher Apokalyptik. - In: *Apocalypticism* (1979), S. 599-619.
- Müller-Lauter, Wolfgang: Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht. - In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Hrsg. v. Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter u. Heinz Wenzel. Bd. 3 (1975), S. 1-60.
- Müller-Seidel, Walter: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus. - In: *Modernität des Expressionismus* (1994), S. 21-43.
- Münster, Arno: Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch. Frankfurt am Main 1982.
- Murken, Axel Hinrich: Es ist eine Lust zu leben? Gedanken zu einigen Darstellungen der Apokalypse in der Malerei des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance. - In: *Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung?* (1985) S. 91-100.
- Neckel, Gustav: Studien zu den germanischen Dichtungen vom Weltuntergang. - In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Bd. 9. Jahrg. 1918. Heidelberg 1918.* (= 7. Abhandlung.)
- Nehamas, Alexander: Nietzsche. Leben als Literatur. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Flickinger. Göttingen 1991.
- Neuhaus, Volker: Günter Grass' *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse. - In: *Günter Grass: Ein europäischer Autor?* Hrsg. v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg. Amsterdam, Atlanta, GA 1992 (= *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Bd. 35*), S. 123-139.
- Neuhäussler, Engelbert: Apokalypse des Johannes. - In: *Sacramentum Mundi. Bd. 1* (1968), Sp. 209-214.
- Newton, Robert P.: Form in the *Menschheitsdämmerung*. A Study of Prosodic Elements and Style in German Expressionist Poetry. Den Haag 1971. (= *De Proprietatibus Litterarum. Series Practica. Bd. 7.*)
- Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema. Hrsg. von Reinhart Koselleck und Paul Widmer. Stuttgart 1980. (= *Sprache und Geschichte. Bd. 2.*)
- Nörtemann, Regina: Reflexionen über Leben und Werk. - In: *Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe*. Hrsg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 245-278.
- Oechslin, Christa: Der Himmel der Seligen. - In: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln. Katalog von Peter Jezler. Hrsg. v. d. Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum. 2., durchgesehene Aufl., München 1994, S. 41-46.*
- Oesterle, Ingrid: Romantische Poesie der Poesie der Apokalypse. Neue Kunst, neue Mythologie und Apokalyptik in der Heidelberger Romantik und im Spätwerk Friedrich Schlegels. - In: *Poesie der Apokalypse* (1991), S. 103-128.
- Olrik, Axel: Ragnarök. Die Sagen vom Weltuntergang. Übertragen von Wilhelm Ranisch. Berlin, Leipzig 1922.

- Olsson, Tord: The Apocalyptic Activity. The Case of Jāmāsp Nāmāg. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 21-49.
- Otten, Karl: Einleitung. - In: Ders. (Hrsg.): Expressionismus - grotesk. Zürich 1962, S. 9-16.
- Pantheil, H.W.: Technologie als Schicksal in Paul Zechs Gedichten. - In: Germanic Notes 18. 3/4 (1987), S. 48-52.
- Paulsen, Wolfgang: Deutsche Literatur des Expressionismus. Bern, Frankfurt am Main, New York 1983. (= Germanistische Lehrbuchsammlung. Bd. 40.)
- Peil, Peter: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners. Köln, Wien 1990. (= Böhlau Philosophica. Bd. 9.) (Zugl. Köln, Univ. Diss. 1990.)
- Pelikan, Jaroslav: Some uses of Apocalypse in the magisterial Reformers. - In: The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature (1984), S. 74-92.
- Petriconi, H[ellmuth]: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. Hamburg 1958. (= Untersuchungen zur Vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 1.)
- Petsch, Robert: Das Groteske. - In: Das Groteske in der Dichtung (1980), S. 25-39.
- Pfeiffer, Johannes: Georg Heym: Der Krieg. - In: Wege zum Gedicht. Mit einer Einführung von Edgar Hederer. Hrsg. v. Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München, Zürich 1956, S. 348-353.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Apocalypse: It's Now or Never - Wie und zu welchem Ende geht die Welt so oft unter? - In: Sprache im technischen Zeitalter 20/83 (1982), S. 181-196.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Fin de siècle und Endzeitbewußtsein. - In: Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik. Hrsg. v. Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich. München 1983, S. 35-52.
- Pfleger, Susanne: Die Apokalypse in der Gegenreformation. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 107-118.
- Poesie der Apokalypse. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991.
- Pogatschnigg, Gustav-Adolf: Frieden. Semantische Rekonstruktion eines Traklschen Wortfeldes. - In: Studia Trakliana. Georg Trakl 1887-1987. Hrsg. v. Fausto Cercignani. Mailand 1989, S. 81-109.
- Pompen, Gregor H.: Jakob van Hoddis und die Simultaneität des Heterogenen. - In: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. v. Hans Ester und Guillaume van Gemert. Amsterdam 1985 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Bd. 64), S. 9-17.
- Preisendanz, Wolfgang: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. - In: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. v. Wolfgang Iser. München 1966, S. 227-261.
- Preisner, Rio: Franz Werfel und der Expressionismus. - In: Berlin und der Prager Kreis. Hrsg. v. Margarita Pazi und Hans Dieter Zimmermann. Würzburg 1991, S. 111-125.
- Pütz, Peter: Nietzsches Denken und die Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts. - In: Avantgarde, Modernität, Katastrophe (1995), S. 3-15.
- Raabe, Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch in Zusammenarbeit mit Ingrid Hannich-Bode. 2., verb. u. mit Ergänzungen und Nachträgen 1985-1990 erw. Aufl. Stuttgart 1992.
- Raabe, Paul: Expressionismus und Barock. - In: Europäische Barock-Rezeption. In Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann u. Wolfgang Weiß hrsg. v. Klaus Garber. Teil 1. Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Bd. 20), S. 675-682.
- Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921. Stuttgart 1964.

- Raguse, Hartmut: Psychoanalyse und biblische Interpretation. Eine psychoanalytische und theologische Auseinandersetzung mit Eugen Drewermanns Auslegung der Apokalypse des Johannes. Stuttgart, Berlin, Köln 1993. (= Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Theologischen Fakultät der Universität Basel.)
- Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München 1986.
- Rasch, Wolfdietrich: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn. - In: Fin de Siècle (1977), S. 30-49.
- Rauh, Manfred: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß. - In: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918. Hrsg. v. Frank Trommler. Reinbek 1982 (= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Bd. 8), S. 14-32.
- Reader, William W.: Die Stadt Gottes in der Johannesapokalypse. Dissertation Göttingen 1971.
- Theologische Realenzyklopädie. In Gemeinschaft mit Horst Robert Balz [u.a.] hrsg. v. Gerhard Krause und Gerhard Müller. [Bisher:] Bd. 1-26 (A - Polen). Berlin, New York 1977-1996.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Begr. v. Otto Schmitt (fortgef. von Ernst Gall [u.a.], ab Bd. 6 hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München). [Bisher] Bd. 1-9 (A-Fledermaus). Stuttgart, München 1937-1995.
- Reeves, Marjorie: The development of apocalyptic thought: medieval attitudes. - In: The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature (1984), S. 40-72.
- Reichert, Klaus: Fragendes Verstehen. Zu Paul Celans Gedicht <<Psalm>>. - In: Literaturwissenschaft (1992), S. 210-225.
- Reinisch, Leonhard: [Einführung zu] 1. Die Apokalypse. - In: Das Spiel mit der Apokalypse (1984), S. 9-11.
- Reinisch, Leonhard: [Einführung zu] 2. Das Spiel mit der Apokalypse. - In: Das Spiel mit der Apokalypse (1984), S. 35-37.
- Reiter, Udo: Jakob van Hoddis. Leben und lyrisches Werk. Göppingen 1970. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Bd. 16.)
- Reitzenstein, Richard: Weltuntergangsvorstellungen. Eine Studie zur vergleichenden Religionsgeschichte. - In: Kyrkohistorisk Årsskrift 25 (1924), S. 214-224.
- Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3., völlig neu bearb. Aufl. in Gemeinschaft mit Hans Frhr. v. Campenhausen [u.a.] hrsg. v. Kurt Galling. Bd. 1-6 u. Reg.-Bd. Tübingen 1957-1965.
- Renkel, Petra: „Das Wort ist ein innerer Klang.“ Abstraktionstendenzen in der expressionistischen Kunst zwischen Wassily Kandinsky und Georg Trakl. - In: Intermedialität. Hrsg. v. Thomas Eicher und Ulf Bleckmann. Bielefeld 1994, S. 77-93.
- Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. *Moderne deutsche Lyrik*. Genesis. Theorie. Struktur. Heidelberg 1978. (= Poesie und Wissenschaft. Bd. 21.)
- Riedl, Peter Philipp: "Hört den Antichrist erschallen ..." Die Bibel als Kampfschrift in der antinapoleonischen Propaganda. - In: Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur. Hrsg. v. Bettina Knauer. Würzburg 1997, S. 41-68.
- Riha, Karl: "Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut". - In: Vom Naturalismus zur Jahrhundertmitte. Hrsg. v. Harald Hartung. Stuttgart 1983 (= Gedichte und Interpretationen. Bd. 5), S. 118-125.
- Rissi, Mathias: Die Hure Babylon und die Verführung der Heiligen. Eine Studie zur Apokalypse des Johannes. Stuttgart, Berlin, Köln 1995. (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament. H. 136 = Folge 7, H. 16.)
- Ritt, Hubert: Offenbarung des Johannes. 2. Aufl. Würzburg 1988. (= Die Neue Echter Bibel: Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung. Bd. 21.)
- Roberts, David: "Menschheitsdämmerung": Ideologie, Utopie, Eschatologie. - In: Expressionismus und Kulturkrise (1983), S. 85-103.

- Roebing, Irmgard: Das Problem des Mythischen in der Dichtung Georg Heyms. Bern, Frankfurt am Main 1975.
- Röhr, Werner: Von der Offenbarungskritik zum Atheismusstreit. - In: Evolution des Geistes. Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte. Hrsg. v. Friedrich Strack. Stuttgart 1994 (= Deutscher Idealismus. Bd. 17), S. 460-483.
- Rohrwasser, Michel: Der Weg nach oben. Johannes R. Becher. Politiken des Schreibens. Frankfurt am Main 1980.
- Rölleke, Heinz: Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl. Berlin 1966. (= Philologische Studien und Quellen. Heft 34.)
- Röllecke, Heinz: Zivilisationskritik im Werk Trakls. - In: Text + Kritik 4/4a (1985), S. 67-78.
- Rolleston, James: Nietzsche, Expressionism and Modern Poetics. - In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Hrsg. v. Ernst Behler [u.a.] Bd. 9. Berlin, New York 1980, S. 285-301.
- Roloff, Jürgen: Weltgericht und Weltvollendung in der Offenbarung des Johannes. - In: Weltgericht und Weltvollendung (1994), S. 106-127.
- Rosenberg, Rainer: Epochen. - In: Literaturwissenschaft (1992), S. 269-280.
- Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt 1977. (= Das Abendland. N.F. Bd. 9.)
- Rothemann, Sabine: Vorwort. - In: Formationen der literarischen Avantgarde (1994), S. 7f.
- Rudolf, Friedhelm: Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankf. am Main, Bern, New York, Paris 1988. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1105.) (Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1988.)
- Ruoss, Hardy: Ultimo oder das Gerede von der Endzeit. Die Apokalypse in der modernen deutschen Literatur. - In: Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur 68 (1988), S. 861-872.
- Rürup, Reinhard: Der "Geist vom [sic] 1914" in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg. - In: Ansichten vom Krieg (1984), S. 1-30.
- Saas, Christa: Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik. - In: The Turn of The Century. German Literature and Art, 1890-1915. Hrsg. v. Gerald Chapple and Hans H. Schulte. Bonn 1981 (= The McMaster Colloquium on German Literature.) (= Modern German Studies. Bd. 5), S. 347-376.
- Sacramentum Mundi. Theologisches Lexikon für die Praxis. Hrsg. v. Karl Rahner [u.a.] Bd. 1 (Abendland bis Existenz) - 4 (Qumran bis Zukunft. Register. Autorenverzeichnis). Freiburg i. Br. 1968-1969.
- Samuels, Andrew: Jung und seine Nachfolger. Neuere Entwicklungen der Analytischen Psychologie. Aus dem Englischen übersetzt von Ulrike Stopfel. Stuttgart 1989. (= Konzepte der Humanwissenschaften.)
- Sanders, E. P.: The Genre of Palestinian Jewish Apocalypses. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 447-459.
- Saueremann, Eberhard: Tumlers Gedicht >Dem gefallenen Verwandten< und Trakls >Grodek<. Krieg als Erlebnis und literarischer Entwurf. - In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. 24/1 (1993), S. 1-18.
- Scheuer, Helmut: Expressionismus und 'Moderne'. Zu diesem Heft. - In: Der Deutschunterricht 2 (1990), S. 3-7.
- Schlenstedt, Silvia: Nachwort. - In: Expressionismus. Lyrik (1969), S. 617-658.
- Schmidt, René: Expressionismus und Literatur. - In: An die Verstummtten (1988), S. 37-58.

- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart 1991. (= M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung.) (= Zugl.: Karlsruhe, Univ., Habil., 1991.)
- Schmithals, Walter: Die Apokalyptik. Einführung und Deutung. Göttingen 1973.
- Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954. (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2.)
- Schneider, Karl Ludwig: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg 1967.
- Schneider, Karl Ludwig: Georg Heyms Gedicht *Der Krieg I* und die Marokko-Krise von 1911. - In: Georg Heyms Gedicht "Der Krieg" (1978), S. 40-51.
- Schneider, Michael: Das Gespenst der Apokalypse und die Lebemänner des Untergangs. - In: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? (1985) S. 354-362.
- Schöberl, Joachim: Georg Heyms Gedicht *Der Krieg I* und die Geschichte seiner Deutung. - In: Georg Heyms Gedicht "Der Krieg" (1978), S. 72-107.
- Schöffler, Heinz: Der Jüngste Tag. Daten, Deutung, Dokumentation. (= Der Jüngste Tag (1982), Bd. 7.)
- Schömel, Wolfgang: Apokalyptische Reiter sind in der Luft. Zum Irrationalismus und Pessimismus in Literatur und Philosophie zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende. Opladen 1985. (= Univ. Bremen, Diss. 1982.)
- Schömel, Wolfgang: "Selbstmörder gehen nachts in grossen Horden..." Die Zukunft als Katastrophe in frühexpressionistischer Lyrik. - In: Text und Kontext 12/2 (1984), S. 244-265.
- Schoeps, Hans Joachim: Vorläufer Spenglers. Studien zum Geschichtspessimismus im 19. Jahrhundert. 2. erweiterte Aufl. Leiden 1955. (= Beihefte der Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Bd. 1.)
- Schönert, Jörg: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne. - In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft (1988), S. 393-413.
- Schumann, Detlef W.: Motifs of Cultural Eschatology In German Poetry From Naturalism to Expressionism. - In: PMLA 58 (1943), Suppl., S. 1125-1177.
- Schünemann, Peter: Georg Heym. München 1986. (= Autorenbücher. Bd. 44.)
- Schünemann, Peter: Rückkehr in die Zukunft. Skizzen zum Expressionismus. - In: Neue Rundschau. 102 (1991), S. 159-169.
- Schüssler Fiorenza, Elisabeth: The Phenomenon of Early Christian Apocalyptic. Some Reflections on Method. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 295-316.
- Schütte, Jürgen: Berlin - Hauptstadt der Moderne 1885 bis 1914. - In: Der Deutschunterricht 44,5 (1992), S. 38-51.
- [Schwabl, Hans:] [Artikel] Weltalter. - In: Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen hrsg. von Konrat Ziegler. Supplementband XV. Unter der Redaktion von Hans Gärtner. München 1978, Sp. 783-850.
- Schwartz, Hillel: Zeitenwende - Weltenende? Visionen beim Wechsel der Jahrhunderte von 990 - 1990. Aus dem Amerikanischen von Wieland Grammes und Margret Schulz-Wenzel. Braunschweig 1992.

- Seebaß, Gottfried: [Artikel "Apokalyptik/Apokalypsen".] VII. Reformation und Neuzeit. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 3 (1978), S. 280-280.
- Segeberg, Harro: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Darmstadt 1997.
- Segeberg, Harro: Technik-Bilder in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. - In: Technik in der Literatur (1987), S. 411-431.
- Seifert, Arno: Der Rückzug der biblischen Prophetie von der neueren Geschichte. Studien zur Geschichte der Reichstheologie des frühneuzeitlichen deutschen Protestantismus. Köln, Wien 1990. (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte. H. 31.)
- Seiler, Bernd W.: Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar. München 1972. (= Univ. Hamburg, Diss. 1969.)
- Sharp, Francis Michael: Georg Trakl. Poetry and Psychopathology. - In: The Turn of The Century. German Literature and Art, 1890-1915. Hrsg. v. Gerald Chapple and Hans H. Schulte. Bonn 1981 (= The McMaster Colloquium on German Literature.) (= Modern German Studies. Bd. 5), S. 117-133.
- Shevtsova, Maria: Die Brecht-Lukács Debatte gegen den Expressionismus: für den Realismus im deutschen und sowjetischen Zusammenhang. - In: Expressionismus und Kulturkrise (1983), S. 263-289.
- Short, Chris: An Examination of the Relations of the Philosophy of Friedrich Nietzsche to the Theme of the Apocalypse in Wassily Kandinsky's Texts and Images. - In: Text Into Image: Image Into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995. Edited by Jeff Morrison and Florian Krobb. Amsterdam 1997 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Bd. 20), S. 119-126.
- Simek, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 1984. (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 368.)
- Specht, Richard: Franz Werfel. Versuch einer Zeitspiegelung. Berlin, Wien, Leipzig 1926.
- DER SPIEGEL Nr. 1 / 1.1.96.
- Das Spiel mit der Apokalypse. Über die letzten Tage der Menschheit. Hrsg. v. Leonhard Reinisch. Freiburg, Basel, Wien 1984.
- Stammen, Theo: Zur Text- und Formgeschichte des "Manifests". - In: Karl Marx: Manifest (1978), S. 10-23.
- Stark, Michael: "Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert." Zur expressionistischen Provokation der autoritären Aneignung von Traditionen. - In: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983, S. 356-378.
- Stark, Michael: „Werdet politisch!“ Expressionistische Manifeste und historische Avantgarde. - In: >>Die ganze Welt ist eine Manifestation<< (1997), S. 238-255.
- Stegemann, Hartmut: Die Bedeutung der Qumranfunde für die Erforschung der Apokalyptik. - In: Apocalypticism in the Mediterranean World (1983), S. 495-530.
- Stegmaier, Edmund: Kreis und Vertikale als strukturtragende Elemente in der Dichtung Georg Heyms. - In: Deutsche Vierteljahrsschrift 47 (1973), S. 456-466.
- Steiman, Lionel B.: Werfel's Identity as Jew and Christian. - In: Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk. Hrsg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 1997, S. 97-110.
- Stern, Martin: Georg Trakls Redendes Schweigen. Versuch einer Wiederaufnahme des Gesprächs über Inhalte in seiner Dichtung. - In: Untergangsphantasien (1985), S. 83-100.

- Strobel, August: Apokalypse des Johannes. - In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 3 (1978), S. 174-189.
- Studia Trakliana. Georg Trakl 1887-1987. Hrsg. v. Fausto Cercignani. Mailand 1989.
- Swiecka, Klaudia: Das Pathos des Neuen Menschen in der Dichtung Ernst Stadlers und Georg Heyms. - In: Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende. Eine internationale Tagung, veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Bachotek/Polen, Oktober 1985. Hrsg. v. Karol Sauerland. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988 (= Akten Internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft. Bd. 5), S. 147-162.
- Szklenar, Hans: Georg Trakl. Ein biographischer Abriß. In: Text und Kritik 4/4a. 4. Aufl. (1985), S. 110-112.
- Taeger, Jens-W.: Johannesapokalypse und johanneischer Kreis. Versuch einer traditions-geschichtlichen Ortsbestimmung am Paradigma der Lebenswasser-Thematik. Berlin, New York 1989. (= Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche. H. 51.) (= Zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Habilschr., 1986.)
- Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin, der Barbican Art Galery, London, und der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin 1994.
- Talmon, Shemaryahu: Daniel. - In: The Literary Guide to the Bible (1987), S. 343-356.
- Taylor, Seth: Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism. 1910-1920. Berlin, New York 1990. (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Bd. 22.)
- Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Hrsg. v. Harro Segeberg. Frankfurt am M. 1987. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Bd. 655.)
- Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988. (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände. Bd. 9.)
- Timms, Edward: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven, London 1986.
- Timms, Edward: Weltuntergangsphantasien in kulturkritischer Perspektive: Freud, Kraus und der Fall Schreber. - In: Untergangsphantasien (1989), S. 41-57.
- Thomke, Hellmut: Hymnische Dichtung im Expressionismus. Bern 1972.
- Thomsen, Christian W.: Das Grotteske und die englische Literatur. Darmstadt 1977. (= Erträge der Forschung. Bd. 64.)
- Tristitia ante. Geahnte Finsternis. 1887-1987. Zu Leben und Werk des Dichters Jakob van Hoddis. Hrsg. v. Jürgen Seim. Gütersloh 1987.
- Tuveson, Ernest L.: The millenarian structure of *The Communist Manifesto*. - In: The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature (1984), S. 323-341.
- Ulbricht, Justus H.: "Sind Anfang oder Ende wir an der Zeiten Wende?" Bemerkungen zu Strukturen bildungsbürgerlichen Krisenbewußtseins zwischen Spätwilhelminismus und Weimarer Republik - im Blick auf Georg Britting und seinen Regensburger Freundeskreis. - In: Georg Britting (1891-1964). Vorträge des Regensburger Kolloquiums 1991. Hrsg. von Bernhard Gajek u. Walter Schmitz. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft: Reihe B, Untersuchungen. Bd. 52), S. 55-73.
- Ulmer, Renate: Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte. Bd. 144.) (= Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1987.)

- Untergangsphantasien. Hrsg. v. Johannes Cremerius [u.a.], besorgt von Carl Pietzcker. Würzburg 1989. (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 8.)
- Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp. 3 Bde. Stuttgart 1982.
- Venturelli, Aldo: Avantgarde und Postmoderne. Beobachtungen zur Krise des Expressionismus. - In: *Recherches Germaniques* 22 (1992), S. 103-121.
- An die Verstummten. Expressionismus im Unterricht. Hrsg. von Dominique Tetzlaff und Jeanpierre Guindon mit Beiträgen von Sigrid Albert [u.a.]. Frankfurt am Main 1988.
- Vielhauer, Philipp: Geschichte der urchristlichen Literatur. Einleitung in das Neue Testament, die Apokryphen und die Apostolischen Väter. Berlin, New York 1975.
- Vielhauer, P[hilipp]: Einleitung [zu "C. Apokalypsen und Verwandtes"]. - In: Edgar Hennecke: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Wilhelm Schneemelcher. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes. Tübingen 1964, S. 407-427.
- Vietta, Silvio: Das expressionistische Drama. - In: *Der Deutschunterricht* (1990/2), S. 38-54.
- Vietta, Silvio: Erkenntniszweifel im Expressionismus. - In: *Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung* (1982), S. 44-57.
- Vietta, Silvio: Expressionismus. Entstehungsbedingungen und Strukturmerkmale einer Kunstepoche in Deutschland. - In: *An die Verstummten* (1988), S. 19-36.
- Vietta, Silvio: Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. - In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48/2 (1974), S. 354-373.
- Vietta, Silvio: Erster Weltkrieg und expressionistische Militärgroteske. - In: *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*. Hrsg. v. Hans-Jürgen Horn und Hartmut Laufhütte. Heidelberg 1981, S. 189-202.
- Vietta, Silvio: Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne. - In: *Modernität des Expressionismus* (1994), S. 9-20.
- Vietta, Silvio, und Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. 2., bibliogr. ergänzte Aufl. München 1983. (= *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd. 3. = UTB Bd. 362.)
- Visionen vom Ende. Apokalypse '92. Programmheft zur Veranstaltungsreihe. Hrsg. v. Volker von Courbière. Köln 1992.
- Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Hrsg. v. Joanna Jablkowska. Lodz 1996.
- Visions of Apocalypse. End or Rebirth? Hrsg. v. Saul Friedländer [u.a.]. New York, London 1985.
- Viviani, Annalisa: Der expressionistische Raum als verfremdete Welt. - In: *ZfdPh* 91/4 (1973), S. 498-527.
- Vondung, Klaus: Deutsche Apokalypse 1914. - In: *Das wilhelminische Bildungsbürgertum* (1976), S. 153-171.
- Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988.
- Vondung, Klaus: Apokalyptische Deutungen des Ersten Weltkriegs in Deutschland. - In: *Intimate Enemies* (1993), S.59-69.
- Vondung, Klaus: Apokalyptische Erwartung. Zur Jugendrevolte in der deutschen Literatur zwischen 1910 und 1930. - In: *Mit uns zieht die neue Zeit.* << Der Mythos Jugend. Hrsg. von Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz, Frank Trommler. Frankfurt am Main 1985.
- Vondung, Klaus: Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik. - In: *Kriegserlebnis* (1980), S. 62-89.

- Vondung, Klaus: Zur Lage der Gebildeten in der Wilhelminischen Zeit. - In: Das Wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Hrsg. v. Klaus Vondung. Göttingen 1976 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. Bd. 1420), S. 20-33.
- Vondung, Klaus: "Überall stinkt es nach Leichen." Über die ästhetische Ambivalenz apokalyptischer Visionen. - In: Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien. Hrsg. v. Peter Gendolla und Carsten Zelle. Heidelberg 1990 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. Bd. 72), S. 129-144.
- Vondung, Klaus: Mystik und Moderne: Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus. - In: Modernität des Expressionismus (1994), S. 142-150.
- Vondung, Klaus: Propaganda oder Sinndeutung? - In: Kriegserlebnis (1980), S. 11-37.
- Vondung, Klaus: Was heißt hier eigentlich 'apokalyptisch'? Von der Schwierigkeit, über den Weltuntergang zu sprechen. - In: Frankfurter Hefte 39/6 (1984), S. 2-4.
- Vondung, Klaus: Träume von Tod und Untergang. Präludien zur Apokalypse in der deutschen Literatur und Kunst vor dem Ersten Weltkrieg. - In: Von kommenden Zeiten (1984), S. 143-168.
- Vondung, Klaus: Von Vernichtungslust und Untergangsangst - Nationalismus, Krieg, Apokalypse. - In: Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Studienbrief 3. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien a.d. Universität Tübingen. Hemsbach 1993, Studieneinheit 9.
- Vos, Jaak de: "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung". Georg Trakls Gedicht >Grodek<. - In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. 26/1 (1995), S. 54-63.
- Voßkamp, Wilhelm: <<Wie könnten die Dinge vollendet werden, ohne daß sie apokalyptisch aufhören>>. Ernst Blochs Theorie der Apokalypse als Voraussetzung einer utopischen Konzeption der Kunst. - In: Avantgarde, Modernität, Katastrophe (1995), S. 107-117.
- Voßkamp, Wilhelm: Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit. - In: Geschichte als Literatur (1990), S. 273-283.
- Wagner, Birgit: Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performativen Funktionen der Manifeste. - In: >>Die ganze Welt ist eine Manifestation<< (1997), S. 39-57.
- Wagner, Gottfried: Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels. Vorwort von Ralph Giordano. Köln 1997.
- Wallas, Armin A.: >Geist< und >Tat< - Aktivistische Gruppierungen und Zeitschriften in Österreich 1918/19. - In: Literatur, Politik und soziale Prozesse. Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. (= Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft 8. 1997), S. 107-146.
- Waller, Christopher: Expressionist Poetry and its Critics. London 1986. (= Bithell Series of Dissertations. Bd. 11.)
- Wandrey, Uwe: Das Motiv des Kriegs in der expressionistischen Lyrik. Hamburg 1972. (= Geistes- und sozialwissenschaftliche Dissertationen. Bd. 23.)
- Wapnewski, Peter: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden. München 1978.
- Wehler, Hans-Urich: Von der <<Deutschen Doppelrevolution>> bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. 1849-1914. München 1995. (= Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3.)
- Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich. 1871-1918. 7. Aufl. Göttingen 1994. (= Deutsche Geschichte. Bd. 9.) (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. Bd. 1380.)
- Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994.
- >>Die ganze Welt ist eine Manifestation<<. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Darmstadt 1997.

- Weltgericht und Weltvollendung. Zukunftsbilder im Neuen Testament. Hrsg. v. Hans-Josef Klauck. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1994. (= Quaestiones Disputatae. Bd. 150.)
- Weltuntergänge. Mit Beiträgen von Alexander Kluge, Herbert Nagel und Burkhard Straßmann. Hrsg. v. Heiner Boehncke, Rainer Stollmann und Gerhard Vinnai. Reinbeck 1984.
- Werner, Renate: Das Wilhelminische Zeitalter als literarhistorische Epoche. Ein Forschungsbericht. - In: Wege der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe und Hans Joachim Schrimpf. Bonn 1985, S. 211-231.
- Wetzel, Heinz: Konkordanz zu den Schriften Georg Trakls. Salzburg 1971.
- Wikenhauser, Alfred, und Josef Schmid: Einleitung in das Neue Testament. 6. Auflage. Freiburg i. Br. 1973.
- Wilder, Amos N.: The Rhetoric of Ancient and Modern Apocalyptic. - In: Interpretation. A Journal of Bible and Theology 25/4 (1971), S. 436-453.
- Wiora, Walter: "Die Kultur kann sterben". Reflexionen zwischen 1880 und 1914. - In: Fin de Siècle (1977), S. 50-72.
- Wolpers, Theodor: Zum Verhältnis von Gattungs- und Motivinnoation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung. - In: Gattungsinnoation und Motivstruktur, Bd. 2 (1992), S. 172-225.
- Wolter, Michael: Der Gegner als endzeitlicher Widersacher - Die Darstellung des Feindes in der jüdischen und christlichen Apokalyptik. - In: Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit. Hrsg. v. Franz Bosbach. Köln, Weimar, Wien 1992, S. 23-40.
- Woude, Adam S. van der: Die Doppelsprachigkeit des Buches Daniel. - In: The Book of Daniel (1993), S. 3-12.
- Wyatt, Frederick: Der frühe Werfel bleibt. Seine Beiträge zu der expressionistischen Gedichtsammlung DER KONDOR. - In: Literaturpsychologische Studien und Analysen. Hrsg. v. Walter Schönau. Amsterdam 1983 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 17), S. 249-274.
- Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Joachim H. Knoll und Julius H. Schoeps. Stuttgart, Bonn 1984. (= Studien zur Geisteswissenschaft. Bd. 4.)
- Zelinsky, Hartmut: Richard Wagners "Kunstwerk der Zukunft" und seine Idee der Vernichtung. - In: Von kommenden Zeiten (1984), S. 84-106.
- Zeltner, Claudia: Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers. Untersuchungen zur Struktur der Gedichte. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 1993. (= Europ. Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache u. Literatur. Bd. 1434.) (Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1993.)
- Ziegler, Jürgen: Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus. Bonn 1972. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 25.)
- Ziegler, Klaus: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus. - In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. N.F. Bd. 3 (1962), S. 98-114.
- Zwick, Jochen: Nietzsches Leben als Werk. Ein systematischer Versuch über die Symbolik der Biographie bei Nietzsche. Bielefeld 1995. (Zugl.: Stuttgart, Univ., Diss., 1994.)

Angaben zur Person

Geburtsdatum 31. 12. 1960
Geburtsort Köln
Familienstand ledig
Staatsangehörigkeit deutsch

Schule

Schuljahr 1967/68 – 1970/71 Gemeinschaftsgrundschule Köln-Vingst
Schuljahr 1971/72 – 1979/80 Städtisches Gymnasium Thusneldastraße, Köln-Deutz
05/1980 Abitur

Hochschule

WS 1980/81 Universität zu Köln: Studium der Deutschen Philologie, Französischen Philologie, Erziehungswissenschaften
SS 1981 – SS 1990 Universität zu Köln: Studium der Deutschen Philologie, Englischen Philologie, Erziehungswissenschaften
Schwerpunkte des Studiums Deutsche Philologie: Veranstaltungen von Prof. Bumke, Prof. Hinck
Englische Philologie: Veranstaltungen von Prof. Germer, Prof. Wurmbach, Prof. Bald
Erziehungswissenschaften: Veranstaltungen von Prof. Grzesik, Prof. Schütz
05/1990 Erstes Staatsexamen (Lehramt, Sek. II + I)

Berufliche Tätigkeiten

1980 - 1986 Kontinuierliche Aushilfstätigkeiten sowie Urlaubsvertretungen in der Werbeagentur McCANN-ERICKSON GmbH, Köln
10/1984 – 03/1988 Studentische Hilfskraft am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln / Lehrstuhl Prof. Dr. J. Bumke
06/1990 – 02/1991 Freie Mitarbeiterin der Medienproduktion FIMAG AG, Zürich, Köln
04/1991 – 12/1992 Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln / Lehrstuhl Prof. Dr. V. Neuhaus
01/1993 – 05/1993 Texterin und Konzeptionerin bei der Medienproduktion DIE MIETDENKER GmbH, Bonn
06/1993 – 03/1994 Koordinatorin der Kommunikationskampagne „misch Dich ein“ des Stadtkirchenverbandes Köln bei Lauk & Partner, Agentur für effiziente Kommunikation, Frechen
04/1994 – 12/1994 Freiberufliche Nachbetreuung dieser PR-Kampagne (Publikation eines Dokumentarbandes)
07/1994 – 12/1997 Freie Mitarbeiterin der Film- und Multimedia-Produktion STERNALER GmbH, Köln
05/1998 – 08/1998 Praktikum als PR-Assistentin bei Deekeling & Fiebig, Agentur für Kommunikation, Düsseldorf
seit 09/1998 Texterin und Konzeptionerin bei der Film- und Multimedia-Produktion STERNALER GmbH, Köln

Köln, den 26. Juni 1999