

Akane Nishioka

Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung Über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus

I Fragestellung

Der literarische Expressionismus entwickelte vielfältige Formen biographischer Darstellungen. Innerhalb dieses speziellen Gattungsbereichs ist die Vielzahl von Texten über den Berliner Frühexpressionisten Georg Heym besonders auffällig. Seine Freunde, vor allem aus dem Umkreis des »Neuen Clubs«, erzählten – auch mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod im Januar 1912 – immer wieder von ihm. Beweist dies jene dämonische Anziehungskraft eines Genies, die etwa Friedrich Schulze-Maizier in seinem Heym-Essay beschwor?¹ Eine andere Deutung scheint mir möglich zu sein: Wie einige neuere literatursoziologisch fundierte Studien beleuchtet haben, brauchte der Expressionismus als eine subkulturelle Bewegung² eine »alternative Absicherung in Anschluß an Organisationen oder individuelle Leitbilder«,³ um sich vom herkömmlichen, repräsentativen Kunstsystem abzugrenzen. Die emsige und nachhaltige Erzähl-tätigkeit der Autoren des »Neuen Clubs« in bezug auf Heym erscheint vor diesem Hintergrund als Bemühung um ein »Leitbild«, auf das diese Künstlergruppe ihre kollektive Identität begründen kann. Folglich ist die aus jenem frühexpressionistischen Literaturkreis überlieferte Figur von Heym in hohem Maß eine symbolische bzw. programmatisch inszenierte.

¹ Friedrich Schulze-Maizier: Begegnung mit Georg Heym (1910–1911). In: Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg, München 1960ff., Bd. 4, S. 13–34, hier S. 18 und 32–34. Im Folgenden Zitate aus dieser Ausgabe mit Band- und Seitenzahl in einer Klammer.

² Die These des Expressionismus als einer subkulturellen Bewegung wird vertreten etwa von Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 23–43 und Hermann Korte: Literarische Autobiographik im Expressionismus. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. VII. München, Wien 2000, S. 509–521, hier S. 509.

³ Peter Sprengel: Gegenöffentlichkeit und Gegenwelten. Institutionalisierung der Moderne: Herwarth Walden und »Der Sturm«. In: Ders.: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993, S. 147–178, hier S. 150

Eine ähnliche inszenatorische Gestaltungstendenz kennzeichnet auch Heyms autobiographische Skizzen, die sich kaum um sachliche Lebensberichte kümmern, aber desto mehr um die Dramatisierung der eigenen Autorschaft; das gleiche gilt für die Art und Weise, wie er sich als Künstler in der Öffentlichkeit präsentierte. Während die Interpreten bisher zumeist die Selbstdarstellungen Heyms zum Verständnis seiner Persönlichkeit verwertet haben, will die vorliegende Arbeit diese Selbstdarstellung aus der beschriebenen literatursoziologischen Forschungsperspektive betrachten – und zwar besonders unter der Frage, inwieweit sich Heyms dichterische Selbstdarstellung am Kunst-Konzept seiner Weggenossen orientierte; ob diese Selbstdarstellung umgekehrt dem expressionistischen Künstlerbild Profil gab und so zur Etablierung einer alternativen Kunstpraxis beitrug. Diese zweite Frage soll anschließend anhand derjenigen Heym-Bilder, welche die beiden Chef-Theoretiker des »Neuen Clubs«, Erwin Loewenson und Kurt Hiller, jeweils in Verbindung mit kunsttheoretischen Überlegungen entwarfen, vertieft werden. Darüber hinaus möchte ich den Fokus auf Heyms ironische bzw. kritische Auseinandersetzungen mit jenen in der frühexpressionistischen Gruppenkonstellation umrissenen Bildern von ihm richten, um den spezifisch selbstreflexiven Charakter seiner Selbstdarstellungspraxis zu beleuchten, der zugleich durch einen Vergleich mit den permanent sich selbst thematisierenden Verfahrensweisen der historischen Avantgarde ideengeschichtlich erörtert wird.⁴

⁴ Unter »historischer Avantgarde« verstehe ich jene gesamteuropäischen Kunst-Ismen, die mit einer erhöhten Selbstreflexivität die Reflexion über die Kunst in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Produktionsprozesse rückten. (Diese Begriffsbestimmung stützt sich auf Georg Jägers systemtheoretische Überlegung: Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. In: Michael Titzmann [Hg.]: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 221–244; hier S. 233–236.) Während ältere Avantgarde-Theoretiker (wie z. B. Peter Bürger) zwecks einer einheitlichen Modellbildung den Expressionismus nicht zu diesen Ismen zählten, betrachten ihn jüngere Theoretiker, die sich mehr auf Einzelphänomene konzentrieren, als eine Präformation oder eine benachbarte Sonderform der historischen Avantgarde und versuchen den spezifischen Beitrag des Expressionismus zur Entwicklung jener gesamteuropäischen Bewegungen differenziert darzustellen. Die vorliegende Arbeit übernimmt diese neuere Forschungsposition (vgl. besonders: Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart 1998, S. 119f., und Anz [wie Anm. 2], S. 14f.).

II Der Dichter als Revolutionär: Georg Heyms theatralische Selbstinszenierung

Georg Heym besaß von früher Jugend an ein gefestigtes dichterisches Selbstbewußtsein, aufgrund dessen er die Frage der Kunst in den Mittelpunkt seiner autobiographischen Texte rückte. Allerdings ging es ihm dabei weniger um eine kunsttheoretische Stellungnahme oder die Analyse der eigenen künstlerischen Tätigkeit, sondern vielmehr darum, sich selbst mittels der Poetisierung der alltäglichen Lebenssituation als eine originelle Dichterfigur zu entwerfen. In der Tagebuchaufzeichnung vom 27. November 1906 heißt es beispielsweise:

Dann ging ich heute einmal über Land. Auf der winterlichen Saat lag rings der Nebel. Ich war ganz allein auf der Welt. Das Ferne war seltsam nah und das Nahe war seltsam fern. Da war ich wieder wie ein Dichter. (III, 76)

Ein Spaziergang über das winterliche Feld wird zu einem poetischen Erlebnis umgeschrieben. Dabei bemerkt der Autor leicht ironisch den fiktiven bzw. inszenierten Als-Ob-Charakter seiner Dichterpose, indem er sich in jenem poetisierten Vorgang »wie ein Dichter« verhält.

Die Lust an der künstlerischen Selbstinszenierung, die offenbar unter dem Bann der ästhetizistischen Tendenzen der Jahrhundertwende gestaltet wurde, behielt Heym auch in den expressionistischen Jahren bei, nur mit ganz anderen Intentionen verbunden.⁵ Als Beispiel dafür sei zunächst eine von Horst Lange überlieferte Anekdote zitiert:

Mein Gewährsmann erzählte, daß er, als er versuchte, Heym einen Besuch abzustatten, den Dichter auf dem Balkon antraf, unberührt vom Straßenlärm, der zu ihm heraufdrang und inmitten eines Wusts von Papieren, die mit seiner unordentlichen und schwer zu entziffernden Schrift bedeckt waren [...]. Der Dichter habe seinen Besucher kaum wahrgenommen, sich gleich

⁵ Beim folgenden Versuch, Heyms selbstinszenierende Verhaltensweise aus den Zeugnissen seiner Zeitgenossen zu rekonstruieren, muß die sachliche Objektivität der Quellentexte jeweils geprüft werden, zumal die expressionistische Heym-Biographik oft ein bestimmtes idealtypisches Dichter-Image des Verfassers widerspiegelt. Vereinfacht kann gesagt werden, daß die Zeugnisse der führenden Mitglieder des »Neuen Clubs« viel stärker zu einer interpretatorischen Nacherzählung neigen als die einiger für die »Club«-Aktivitäten weniger engagierter Mitglieder und auch als die von Nicht-Mitgliedern, die sich vielmehr um nüchterne Berichte ihrer Heym-Erlebnisse bemühen. Daher werde ich zur Analyse von Heyms nicht-literarischer Selbstpräsentationspraxis vorwiegend die Texte der letzteren Verfassergruppe verwenden.

wieder über den Schreibblock gebeugt und ihn in Berliner Mundart [...] angeherrscht: ›Stör ma nich! Ick dichte!‹⁶

Heym nimmt alltägliche Interaktionen zum Anlaß für eine theatralische Selbstdarstellung,⁷ deren Ziel – wie Heym selbst ausdrücklich dem Besucher erklärt (»Ick dichte!«) – eine szenische Präsentation der eigenen Künstlerexistenz als Lyriker ist. Dabei wird jene Figur des romantischen, von der Dekadenz-Stimmung angehauchten Dichters, die Heym in frühen Tagebuchnotizen gern verkörperte, vollkommen abgewiesen. Er betont im schroffen Gegensatz zur alten Wunschrolle eine überaus lebhafteste oder vielmehr barsche und unbekümmerte Geste, die ihrerseits dem realen großstädtischen Betrieb entspricht. Auch die triviale Umgangssprache der dichterischen Selbstaussage markiert Heyms Absage an die ästhetizistische Selbststilisierung, die tendenziell die Verdrängung der empirischen Alltagsrealität anstrebt. So zeigt sich, daß Heyms exzentrische, allerlei theatralisch-schauspielerische Ausdrucksformen aufnehmende Selbstdarstellungspraktiken keinesfalls auf seinen individuellen Habitus oder einen bestimmten Lebensstil zurückzuführen sind, sondern durch die Reflexion darüber, wie die eigene Kunst gemacht werden soll, bestimmt sind.

Heyms Versuch, das Künstlerische mittels eines Alltagsrollenspiels demonstrativ ins Alltägliche zu verschieben, spiegelt das frühexpressionistische Kunst-Konzept wider, das zugunsten einer Neudefinition des

⁶ Horst Lange: Georg Heym. Bildnis eines Dichters. In: Akzente 1 (1954), S. 180–187, hier S. 183. Der hier zitierte Essay von Horst Lange beruht auf seinen eigenen Recherchen, die er in den frühen 1940er Jahren unter den damals noch in Berlin lebenden alten Bekannten Heyms anstellte. Da weder Lange selbst noch die Personen, die seine Fragen beantworteten, direkt dem Berliner Frühexpressionistenkreis angehörten, darf man von seinen journalistischen Beschreibungen einen relativ vorurteillosen Tatsachenbericht erwarten.

⁷ Eine neuere kultursoziologische Untersuchung über die sozialen Kommunikationsformen entwickelt – in Anlehnung an die Ritual-Forschung und Erika Fischer-Lichtes Theorie der Performativität – den Begriff der »histrionischen Selbstdarstellung« als »Alltags-Handlungen mit explizitem Als-Ob-Charakter«. Das heißt, »histrionisch« genannt werden solche Personen, die die »soziale Alltagssituation als Gelegenheit zum Rollenspiel auffassen, mit dem sie auf die Gestaltung von Interaktionen einwirken.« (Karl-Heinz Renner, Lothar Laux: »So tun, als ob«. Ritual und histrionischer Selbstdarstellungsstil. In: Max Haller [Hg.]: Kultur und Gesellschaft. Frankfurt a. M., New York 1989, S. 271–293, hier S. 271f.) Auf der strukturellen Ebene könnte diese Bestimmung auf Heyms durchaus szenisch zu bezeichnenden Selbstdarstellungsstil übertragen werden. Denn – ähnlich wie bei jenen »histrionischen« Personen – handelt es sich auch bei Heym um eine transformative Handlung, welche die gewöhnliche Alltagssituation im »Freiraum des Als-Ob« manipuliert. Aufgrund dieser Betrachtung werde ich in der folgenden Analyse die formalen Merkmale der Selbstdarstellung Heyms unter Anwendung des Konzepts der »histrionischen Selbstdarstellung« beschreiben.

Kunst/Leben-Verhältnisses nach einem post-ästhetizistischen Paradigma der Literatur strebt. Diese expressionistische Vorstellung geht offenbar auf Erich Unger, der ein führendes Mitglied des »Neuen Clubs« war, zurück. So bedauert er in seinem programmatischen »Sturm«-Artikel im Dezember 1910,⁸ daß der Meister des Ästhetizismus, Stefan George, das »hastige, verzerrte, geschmacklos schreiende, sich bizarr überbietende Kräfte-Durcheinander« aus der Kunst verdrängt habe. Denn seine Generation habe – so Unger – in jenem lebendigen »Durcheinander« die neuartigen »ästhetischen Qualitäten« entdeckt.⁹ Aufgrund dieser neuen ästhetischen Sensibilität verlangt er für die jüngste Kunst solch ein kräftiges »Pathos«, das dem Chaos des Alltags entspricht.

Während Unger die Vorliebe für den »hastigen, verzerrten, geschmacklos schreienden« Mißton im modernen Leben als eine ästhetische Frage beschrieb, entwickelten die expressionistischen Aktionisten denselben Geschmack in Hinsicht auf eine kultur- und gesellschaftskritische Ausrichtung. Zum Beispiel beschwört Rudolf Kurtz, ein Schriftsteller aus dem Umkreis des »Neuen Clubs«, den »Typus des jungen Dichters«, der mit »ruhestörendem Lärm« die »geheiligte Konvention« der bürgerlichen Gesellschaft »demoliert«.¹⁰ Von dieser subversiven Ästhetik des Lärms, die mit einer Brutalisierung der dichterischen Sprachhaltung einhergeht, führt der Weg direkt zur genuin expressionistischen Ästhetik des Schreis, die es dem sogenannten politischen Expressionismus ermöglichte, die Dichtung in den Revolutionsaufruf zu verwandeln. Die Rede ist also in diesem Kontext nicht von einem »dem Alltag ebenbürtigen Pathos«,¹¹ sondern vom pathetischen Eingreifen in die zeitgenössische Lebensrealität.

Dieser ästhetische und politische Radikalisierungsprozeß des Expressionismus im Zuge einer Umorientierung der Kunst in Hinsicht auf die

⁸ Der Text wurde zunächst im dritten »Neopathetischen Cabaret« am 9. November 1910 vorgetragen. Heym kannte also diesen Text. Seine Abneigung gegen George, die mehr aus dessen ästhetizistischem Stilisierungsdrang und Neigung zur Esoterik resultiert als aus Georges Dichtung selbst, basiert tatsächlich auf Ungers George- bzw. George-Kreis-Kritik. Bei der Darstellung der Stellungnahmen des »Neuen Clubs« zum George-Kreis wäre noch auf Erwin Loewenson: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962, S. 64–71, zu verweisen.

⁹ Erich Unger: Vom Pathos. Die um George. In: Thomas Anz, Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart 1982, S. 118–120, hier S. 119.

¹⁰ Rudolf Kurtz: Der junge Dichter. In: Anz, Stark (wie Anm. 9), S. 361f.

¹¹ Unger (wie Anm. 9), S. 120.

zeitgenössische Alltagsrealität wird in Heyms theatralischer Selbstdarstellungspraxis vorweggenommen. Zu entnehmen ist dies einer Episode, die David Baumgardt, Mitglied des »Neuen Clubs« und guter Freund des Dichters, in seinen »Erinnerungen an Georg Heym« (1956) erzählt:¹²

Als ich an einem heißen Sommertag in die Wohnung seiner Eltern kam, öffnete sie [Heyms Schwester] mir die Tür zu seinem Zimmer und prallte dann einfach zurück. Da saß er nackt, eine blutrote Schärpe nur lose über den Leib gebunden und brummte laut: »Immer rin in de jute Stube; ik bin der wandelnde Nagel am Sarge von meiner Familie.« Dann zeigte er mir ein Bild Rimbauds an der Wand, unter das er mit großen Buchstaben δέιος, Der Göttliche, geschrieben hatte; und dazu fragte er mich, – was er öfters zu tun pflegte – ob sein letztes Gedicht, das er mir vorlesen wollte, nicht einen »neuen Ton« hätte. (IV, 11)

In dieser mit unterschiedlichen körperlichen Ausdrucksmitteln (Verkleidung, Stimmerhöhung, Gestikulation) vorgeführten Szene läßt sich die schauspielerische Absicht viel deutlicher erkennen als in der erwähnten Balkon-Szene, und dementsprechend wird die verblüffte Reaktion der Anwesenden stärker gewesen sein. So erscheint Heym beim Empfang seines Freundes in unerwarteter Weise als Bandit aus der Zeit der Französischen Revolution, um sogleich die rüde, gegen den bürgerlichen Anspruch auf Disziplin und Vornehmheit verstößende Haltung dieser Rollenfigur auf die eigene dichterische Leistung (also einen »neuen Ton« in seinem Gedicht) zu reduzieren. Insofern dient ihm dieser rollenspielerische Auftritt als metaphorischer Ausdruck für die unkonventionelle Radikalität der neuen Lyrik, deren revolutionärer Impuls durch das Herbeizitieren von Rimbaud als Vorbild politisch pointiert wird: Vergöttlicht nämlich ein deutscher Dichter einen französischen, gar noch mit der Pariser Kommune sympathisierenden Lyriker, so überschreitet er zum einen die nationale Tradition der deutschen Literatur, und zum anderen provoziert er das verbreitete Gesellschaftsbild des kaiserlichen Deutschland.¹³

¹² Diese Episode ist auch leicht variiert in den Erinnerungen von Erwin Loewenson überliefert. (Erwin Loewenson: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962, S. 9.) Im Gegensatz zu Loewensons dämonisierenden Darstellungen will Baumgardt (ein eher distanzierter »Club«-Mitglied, dessen Beziehung zu Heym freundschaftlich war) in seinen Memoiren »pragmatisch« von »einigen typischen kleinen Erlebnissen« (VI, 8) mit dem Dichter berichten, weshalb ich hier seinen Text bevorzuge.

¹³ Solche subversive Intention tritt noch deutlicher in den Vordergrund, wenn Heym eine gewöhnliche Alltagssituation mit theatralischen Gesten quasi in die Szene eines Revolutions-

Inwieweit Heym seine Rolle nur spielte oder sich ernsthaft mit ihr identifizierte, ist allerdings nicht eindeutig zu bestimmen. Unbestritten bleibt auf jedem Fall sein Wille, die künstlerische Antibürgerlichkeit als Grundton seiner Dichtung in der theatralischen Darstellungsform effektiv zu inszenieren und zu demonstrieren, wobei seine »revolutionäre« Dichter-Pose durch ihre Bezugnahme auf den privaten, autobiographischen Kontext (hier etwa das Unbehagen in der bürgerlichen Familie) doch wie spontan und authentisch zu wirken konzipiert ist. Das »Selbstporträt« in Heyms Nachlaß (Abb. 1)¹⁴ beweist diesen Anspruch auf Echtheit in der künstlerischen Selbstinszenierung.



Abb. 1:

Die Zeichnung stellt eine Figur, gekleidet nach der Mode der Französischen Revolutionszeit, dar, welche die rechte Hand mit scharfen, schwertähnlichen Fingerspitzen bedrohlich erscheinen läßt. Heym be-

dramas verwandelt. Nach dem Bericht Baumgardts verlief diese Szene so: »Im kaiserlichen Berlin, in meiner Wohnung in Charlottenburg, schwang er [Heym] sich einst fast auf das äußere Fensterbrett und sang zum bassen Erstaunen der Vorübergehenden die Marseillaise.« (IV, 11)

¹⁴ Georg Heym, Selbstporträt (1911/12). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Georg Heym-Nachlaß, Inventar-Nr. 13, Bl. 37r. Das Selbstporträt befindet sich etwa in der Mitte des Gedichtbuchs, das Heym zwischen Dezember 1911 und Januar 1912 benutzte.

müht sich also bei diesem bildnerischen Selbstdarstellungsversuch, jene Revolutionär-Rolle als sein authentisches Selbstbild festzuhalten.

Daß eine ähnliche Symbolfigur im aktionistischen Kreis des Expressionismus, mit einer etwas deutlicheren politischen Orientierung, als Appell zum »Kulturkampf«¹⁵ verwendet wurde, zeigt das Plakat von Max Oppenheimer für den Revolutionsball der »Aktion« (Abb. 2, Ausschnitt).¹⁶

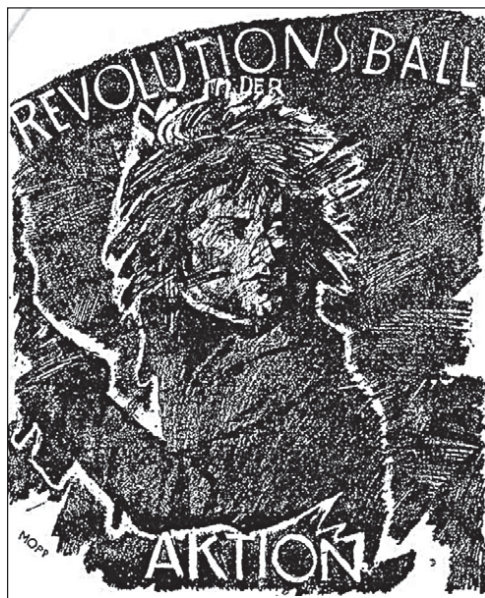


Abb. 2:

Das Plakat, auf dem der jugendliche Revolutionsführer Bonaparte mit entschlossener Miene und demonstrativer Geste zu sehen ist, wurde zunächst im »Aktions«-Heft vom Januar 1913 neben folgendem Anzeigentext abgebildet:

Man erscheine im Kostüm der Revolutionen von 1789-1989 [sic]. Wer reaktionär genug ist, in Balltoilette zu kommen, wird vom Direktorium zu einer

¹⁵ Siehe dazu Franz Pfemferts Beschreibung der Zielsetzung der Zeitschrift »Die Aktion«, die als ein zentrales Organ der expressionistischen Aktionisten gilt. Die Aktion 1 (1911), Nr. 1, 20. Februar, Sp. 24.

¹⁶ Max Oppenheimer: Plakat für den Revolutionsball der »Aktion«. Die Aktion 4 (1914), Nr. 4, 24. Januar, Titelbild. Zu Max Oppenheimer vgl. jetzt auch den Katalog Marie-Agnes von Puttkamer: Max Oppenheimer. MOPP (1885-1954). Wien 1999, dort Abb. S. 72.

Konventionalstrafe von M. 1,– für eine zwangsweise aufzusetzende Jakobinermütze verurteilt.¹⁷

Wie dieser ungewöhnliche Kostümball aussah, daran erinnert sich Cläre Jung:

Von dem Maler Max Oppenheimer, genannt Mopp, war in der Mitte des Saales eine große Guillotine aufgebaut, an der sich ein Mechanismus befand, der ein Pappmesser herunterfallen ließ. Acht junge Freunde der »Aktion«, vier Mädchen und vier junge Männer, waren als Jakobiner mit phrygischen Mützen verkleidet. Sie hatten die Aufgabe, um die Guillotine zu tanzen und die Marseillaise zu singen. Wenn eine bekannte Persönlichkeit aus dem Kunstleben Berlins erschien, spielte die Kapelle einen Tusch. Die Jakobinergruppe [...] stürzte sich auf den bekannten Kritiker oder Schriftsteller und schleppte ihn unter dem Jubel des ganzen Saales zur Guillotine.¹⁸

Die groteske Hinrichtungsperformance ist so konzipiert, daß sie als Simulation einer Umsturzbewegung erscheint, bei der bekannte »Persönlichkeiten« der zeitgenössischen Berliner Literaturszene durch die im Jakobiner-Kostüm verkleideten »Aktions«-Künstler »liquidiert« werden. Das Bonaparte-Porträt Oppenheimers, dessen Monogramm »Mopp« wohl nicht zufällig an das Wort »Mob« gemahnt, verkörpert die hier demonstrierte revolutionäre Kampflust der expressionistischen Aktionisten und kündigt zugleich ihren Sieg im literarischen Machtkampf an. Oppenheimer beläßt es allerdings nicht bei dieser künstlerischen Leistung; er versucht auch noch, mittels einer rollenspielerischen Identifikation mit jener symbolischen Kunstfigur Bonaparte seine führende Rolle im »Aktion«-Kreis zu plakativieren. So zeigt eine Photoaufnahme, daß Oppenheimer in der Verkleidung als Bonaparte auf dem Revolutionsball erschien,¹⁹ so daß das Plakat wie ein Selbstbildnis des Malers wirken konnte.

Die Technik der Selbst-Ikonisierung oder Allegorisierung, mit der Heym und Oppenheimer ihren künstlerischen Demonstrationsakt auf das eigene Ich reduzieren, folgt dem ambivalenten – für den Aktionismus der Kunst-Avantgarde überhaupt typischen – Anspruch, in Form einer Performance oder eines Events eine alternative Kunstpraxis ins Leben zu rufen, die jedoch über den Augenblick der Aktion hinaus

¹⁷ Die Aktion 3 (1913), Nr. 5, 29. Januar.

¹⁸ Cläre Jung: Paradiesvogel. Erinnerungen. Hamburg 1987, S. 13.

¹⁹ Das Foto ist abgebildet in: Puttkamer: Max Oppenheimer (wie Anm. 16), S. 71.

Gültigkeit haben soll.²⁰ Insofern liefert Heyms nicht naturalistisches, sondern ikonisch-stilisiertes Selbstporträt einen graphischen Beitrag zur Schaffung des avantgardistischen Mythos vom Künstler in seinem Widerstand gegen die Zeit, der von anderen expressionistischen Künstlern geteilt wurde. Unter diesem Aspekt weist sich jene desillusionierende Trivialisierung des Dichterbildes bei Heym in bezug auf die Kritik des George-Kreises als ein konstitutives Moment des spezifischen Gegen-Mythos des Expressionismus aus.

Der Trend zur Mythos- bzw. Legendenbildung, der auch in der biographischen Literatur des Expressionismus deutlich spürbar ist, verflüssigt in den Texten dieser Gattung oft die Grenze zwischen Bericht und (Nach-)Inszenierung. Dies sei im nächsten Abschnitt an den erzählten Heym-Erlebnissen seiner Freunde aus dem »Neuer Club« erörtert, um nachzuweisen, inwieweit ihre narrative Tätigkeit in bezug auf Heym von der Programmatik dieses frühexpressionistischen Kreises abhängt.

III Das Bild Georg Heyms im »Neuen Club«: Ikonisierung und Mystifikation

Entsprechend Heyms Disposition zur spektakulären Selbstzurschaustellung in alltäglichen Interaktionen zeigen seine Künstlerkollegen – bei aller Bewunderung für sein Werk – mehr Interesse an dem Menschen Heym bzw. seiner körperlichen Erscheinung. Kurt Hiller etwa berichtet in einem Brief an Carl Seelig vom Februar 1946 über seine erste Begegnung mit dem damals zweiundzwanzigjährigen Georg Heym im April 1910:

Er war ein, für mein Auge jedenfalls, außerordentlich schöner Mensch: frisch, herb, kraftvoll, schnittig, blond, zwar nicht allzu hoch gewachsen, eher gedrunken, aber musklig [sic!] wie ein Panther, sehr straff in der Haltung, mit mächtigem Brustkorb, die breiten Schultern ohne Künstlichkeit und Krampf,

²⁰ Der Widerspruch zwischen Aktion bzw. Manifestation und Errichtung oder Aufbewahrung des Neuen veranlasste die aktionistischen Künstler zur Wiederholung einer Performance, die ihrem Wesen nach einmalig ist. So wurde der Revolutionsball der »Aktion« am 4. Februar 1913 zum ersten Mal veranstaltet und genau nach einem Jahr zum zweiten Mal. Ob die Künstler der »Aktion« anfangs an eine alljährliche Ballveranstaltung gedacht hatten, was ohnedies am Kriegsausbruch gescheitert wäre, ist zwar nicht festzustellen, aber die Wiederholung des Balls im Februar 1914 zeigt immerhin eine Tendenz zur Ritualisierung, die der Festigung einer subkulturellen Gruppe dienen sollte.

vielmehr mit lockrer Selbstverständlichkeit sehr nach hinten getragen. [...] Mit einem Wort: er paßte in den Décadence-Kreis des »Neuen Club« wie die Faust aufs Auge. (IV, 87)

Diese Skizze Hillers ist exemplarisch für das Bild von Heym in der literarischen Überlieferung. »Frisch«, »kraftvoll«, »blond«, gesund, trainiert und sportlich; das sind die Attribute, die die Zeitgenossen immer wieder zur körperlichen Charakterisierung des Lyrikers verwenden: Ernst Blass kam er zunächst wie ein »robuster Sportsmensch« (IV, 174) vor; David Baumgardt nahm an Heyms »strotzend kraftvoll mächtigem Kopf« eine »sprechende Frische« (IV, 86) wahr; Erwin Loewenson erinnert sich an Heyms Gesicht, wie es die »Gesundheit effloreszierte«;²¹ und Friedrich Schulze-Maizier spricht von der »erquickend natürlichen« Erscheinung des »fast athletisch« gebauten Heym (IV, 14).

Die Akzentuierung des Sportlichen und Gesunden an Heym in den Erinnerungen seiner Freunde im »Neuen Club« beweist den starken Eindruck, den die ungemein lebhaft erscheinende Dichters seinerzeit – mit Hillers Wort – auf diesen vom Jahrhundertwende-Ästhetizismus angeekelten »Décadence-Kreis« ausgeübt hat. Auf der anderen Seite läßt sich die spezifische Manier der Schilderung auf die Jugendmetaphorik des Expressionismus zurückführen, die bestimmte körperliche Merkmale besonders akzentuiert, um die mit diesen Eigenschaften assoziierte jugendliche Vitalität als treibende künstlerische Erneuerungskraft zu verherrlichen.²²

Die Bilder von Heym, die diesem metaphorischen Beschreibungsmuster folgen, sind offensichtlich mehr oder weniger übertrieben. Vielleicht sah Heym, der immerhin ein aktiver Sportler war, in Wirklichkeit nicht so gesund und kräftig aus, wie ihn die Autoren des »Neuen Clubs« retrospektiv charakterisieren. Tatsächlich wirkt Heym auf einigen noch erhaltenen Photographien eher schüchtern und zart, wogegen allerdings David Baumgardt argumentiert, daß er »nie eine gute Photographie Heyms gesehen« habe, weil jede Photographie gegenüber jener »sprechenden Frische« des Dichters »tot« zu sein scheine (IV, 86). Man braucht jedoch hier nicht eingehend darüber zu diskutieren, ob Heym wirklich eine strahlend frische Erscheinung war. Denn viel wichtiger ist, daß seine

²¹ Loewenson (wie Anm. 12), S. 7.

²² Zum expressionistischen Jugendkult siehe Hermann Korte: Expressionismus und Jugendbewegung. In: IASL 13 (1988), S. 70–106.

expressionistischen Kollegen es für besser und angebracht hielten, ihn als Vertreter der neuen revolutionären Literatur so darzustellen.

Unter diesem Aspekt erscheint es nicht unerheblich zu sein, daß alle oben zitierten Aussagen der »Club«-Mitglieder über Heym entweder in Form einer Würdigung veröffentlicht oder an Literaturhistoriker, die sich für den Expressionismus interessierten, wie Carl Seelig oder Karl Ludwig Schneider, adressiert wurden. Ihre Schilderungen, die sich offiziell als eine historische Dokumentation ausgaben, dienten zur literaturgeschichtlichen Re-Inszenierung der Einmaligkeit jenes Dichters, mit dem der »Neue Club« einst zur Propagierung der neuen Kunstrichtung seinen Kult trieb.²³ Im Kontrast jedoch zu den würdigenden Beschreibungen in Erinnerungen und Nachrufen betrachteten Heyms »Club«-Freunde seinerzeit seine gesunde Erscheinung und sein schwungvolles, undiszipliniertes Benehmen mit ironischer Distanz.

Zum Beispiel habe – laut Schulze-Maiziers Bericht – einer »der etwas überzüchteten Clubgenossen mit sanfter Ironie« zu Georg Heym gesagt: »Lieber Heym, Sie sehen so unanständig gesund aus«. (IV, 15) Diese »sanfte Ironie« nahm bei Loewenson einen leicht spöttischen Ton an, als er den Dichter in einem Brief an seine Cousine Grete Tichauer vom Juni 1911 folgendermaßen charakterisierte:

Jetzt muß ich mich [...] hinsetzen und für den »Pan« was einschicken. Über Lyrik [...]. Jedenfalls *mit* über Heym(prüfen!), (einem komischen jungen Mann mit eigenem Genie u[nd] ohne den mindesten Grips.) Der dummste Mensch, den ich kenne. Er ist so lächerlich dumm, daß ich ihn gern habe. Weil er so wahnsinnig unverschämt u[nd] *kindisch* revolutionär ist. Furchtbar deutsch. »Die große Gesundheit« wird er in unserm Publikum genannt. Oder unter uns: der durchgegangene Embryo. [...] Ganz naiv, sogar ohne Paradoxie seines Wesens. Er dichtet immer nur vom Tod. Dabei müßtest du ihn *sehen*!²⁴

Man kann hier sehen, daß die Sensation, die Heym im »Neuen Club« erregte, auf eine befremdende Dissonanz zwischen seiner äußeren Er-

²³ In diesem Kontext möchte ich auf eine kleine Anzeige für den Georg Heym-Abend im »Neuen Club« (IV, 408) aufmerksam machen. Sie beweist den Star-Status, den Heym dort genoß. Die Produktion eines Stars durch Massenmedien ist ein wesentlicher Bestandteil der Gruppenpolitik einer Subkultur. Insofern deutet die graphisch noch dezente Anzeige jener expressionistischen Gruppe auf eine kulturgeschichtliche Entwicklungslinie, die sich von der historischen Avantgarde bis hin beispielsweise zu Andy Warhols »Factory« erstreckt.

²⁴ Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. (2 Bde.) Bd. 1. Hildesheim (1980), S. 514f. Kursivsetzung im Original.

scheinung und seiner Dichtung zurückzuführen war: Heym verkörpert nämlich in seinem leiblichen Erscheinungsbild einen Antipoden zu der modernen Dekadenz, ist aber zugleich der Dichter der schwarzen Todesvisionen. Bei dieser Charakterisierung betont Loewenson die »geniale Dummheit« des Lyrikers, der ohne jede Reflexion über sein eigenes dichterisches Wesen mit »wahnsinniger Unverschämtheit« radikale Verse macht. Solche (scheinbare) Selbstunbewußtheit von Heym beschäftigte und forderte so sehr die hochintellektuellen Mitglieder des »Neuen Clubs« heraus, daß schließlich Loewenson als Chef-Theoretiker des »Clubs« jenen charakteristischen Widerspruch in Heym kunsttheoretisch zu begründen versuchte. In seinem Brief vom 21. März 1911 an Schulze-Maizier,²⁵ der Heyms Dichtung unter dem Verdacht der Geistlosigkeit ablehnt, gibt Loewenson ein Gutachten über das »Phänomen Heym« ab:

Aber, Herr und Mensch, gerade daß der ›Mensch‹ Heym nichts von dem ›Unbewußten‹, dem ›Noumenon‹ Heym versteht: darin beruht ja gerade das wundervolle Phänomen Heym! [...] Er ist (wie Erich Unger sagt) ›naiv wie ein Sopha‹ – und hat solche Visionen! Ich liebe Heym schon deswegen, weil er meine Theorie bestätigt, daß ein synthetisches Genie völlig unintelligent sein kann. So, nur so hab ich mir in angsterfüllten Kinderträumen ein polterndes Dichtergenie vorgestellt. Zum Haarsträuben unanalytisch, ganz ungehemmtes Unterbewußtsein; die Oberschicht Mensch ohne Zusammenhang. (IV, 28)

Obwohl Loewenson bei der Beschreibung auf die Kategorie des Genies (als Kern der Kunstauffassung des Bildungsbürgertums) zurückgreift, verwahrt sich seine Heym-Analyse gegen das vom bürgerlichen Individualitätsbegriff herzuleitende Ideal einer harmonischen, in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit, indem er die Autorschaft Heyms vom »Menschen Heym« vollkommen loslöst, um sie auf eine unbewußte psychische Instanz zu reduzieren. Von der Einheit zwischen Kunst und

²⁵ Dieser Brief, aus dem Schulze-Maizier in seinem Essay »Begegnung mit Georg Heym« (IV, 13–34) die folgende Textstelle zitiert, galt bisher als verschollen. Siehe Sheppard (wie Anm. 24), Bd. 2 (1983), S. 647 und 653, Anm. 6. Aus eigenen Recherchen im Schulze-Maizier-Nachlaß (Deutsches Literaturarchiv Marbach) konnte ich jedoch diesen Brief sowie den ebenfalls von Schulze-Maizier im nämlichen Essay erwähnten, für verloren gehaltenen Brief vom 3. April 1911 nachweisen. Außerdem befinden sich im Nachlaß noch zwei bislang nicht bekannte Briefe Loewensons an Schulze-Maizier aus den »Club«-Jahren: die Briefe vom 5. April 1910 und 17. Oktober 1910. Diese neu entdeckten bzw. nachgewiesenen Briefe informieren uns vor allem über den Plan eines »Hölderlin-Abends« im »Neuen Club« im April 1910 sowie die Konflikte zwischen Loewenson und Hiller im Februar 1911 (vgl. Anhang).

Person ist also bei Loewenson nicht mehr die Rede. Andererseits beruft sich Loewenson – allen Theorien vom Traditionsbruch zum Trotz – zur Neudefinition des Dichterischen auf eine alte mytische Figur. Denn seine Schilderung von Heym als einem »polternden Dichtergenie« ist letztlich eine tiefenpsychologisch untermauerte Fassung der wohlbekannten Vorstellung vom orphischen Dichter.

Auch Kurt Hiller vergleicht Heym in seiner Rezension des »Ewigen Tags« (Juli 1911) mit diversen, quasi animistischen Götter-Figuren. Heym erscheint im Hillerschen Text als ein »feueräugiger Hüne auf irgend einer Inselhöhe«, als ein »kupferner Gott« mit einer »naiv-entsetzlichen« visionären Anschauungskraft (IV, 199). Die mythologisierende Skizze Hillers lobt einerseits die kräftige Bildersprache Heyms, aber andererseits spielt sie auf die Reflexionslosigkeit dieses visionären Dichters an. Da Hiller letztlich noch am herkömmlichen Modell der Erlebnislyrik festhält, kritisiert er, daß Heym weniger persönliche »Gefühle« als rein optische »Gesichte« (IV, 201) gebe. Dennoch bemerkt Hiller zu diesem – zumindest für ihn – Mangel der Heymschen Dichtung:

... Manchmal pfeife ich auf die ganze Geistigkeit; [...] und erinnere mich, daß wir allezumal Sinnengeschöpfe sind; nämlich Augen und Ohren haben, und Anderes, und in der Natur leben, und sterben ... In solchen Stunden wehrt man sich nicht gegen ein Gott-Tier, das, von Glück und Grauen panisch strotzend, herbeirollt und, ohne Metaphysik, auch ohne Selbsthaß, äußert: »Mein Manko ist größter Vorzug; am Ozean steh' ich, der Sonne singend; Geist ist ein Umweg ...«. (IV, 201f.)

Dieser (selbst-)ironische Kommentar zur Abwesenheit der »ganzen Geistigkeit«, wie sie Hiller in den Versen Heyms erkannt zu haben glaubt, erklärt die leicht spöttische Bewunderung der – mit Schulze-Maiziers Wort – »etwas überzüchteten« Mitglieder des »Neuen Clubs« für ihn. Hillers Besprechung spiegelt nämlich die ambivalente Sehnsucht der ästhetischen Moderne nach dem Primitiven und Ursprünglichen wider, welche aus ihrem Bewußtsein von der Grundlagenkrise der bürgerlichen Kultur entstand, auf die die frühexpressionistische Bewegung mit einem künstlerischen und sozialen Erneuerungsanspruch reagierte.

Unter diesem Aspekt erklärt sich die merkwürdige Tatsache, daß die meisten Mitglieder des »Neuen Clubs« in ihren Erinnerungen an Heym seine »Natürlichkeit« und »Naivität« akzentuierten und daß sie sogar seine theatralisch vorgespielte Hemmungslosigkeit als Zeichen für eine un-

gekünstelte Spontaneität beschrieben. Das spezifische Darstellungsverfahren, das auf eine Inszenierung des Natürlichen und somit des Nicht-Inszenierten zielt, diene ihnen dazu, das Bild dieses neuartigen »Dichtergenies«, dessen Autorschaft im Kontext der frühexpressionistischen Kulturkritik auf eine unbewußte bzw. visionäre Instanz vor und außerhalb der rationalen Erkenntniskategorie zurückgeführt wurde, postum in einem neuen Mythos des guten Wilden zu verewigen.²⁶ Eine Passage in Loewensons Gedenkrede auf Heym (1912/1922) zeigt dies deutlich:

Er [Heym] war ein Wilder oberhalb der Kultur, dumm vor Genialität, obszön aus Reinheit, voll schamlos rüder Noblesse, ein Teufel ad majorem dei gloriam.²⁷

IV Zwischen Rollenspiel und Identitätssuche: Georg Heyms künstlerische Selbstreflexion in Wort und *Performance*

Interessant ist nun Heyms äußerst ironische Reaktion auf das von ihm im »Neuen Club« gestaltete Bild als jungem Wilden, das er selbst beim Auftritt in der Berliner Literaturszene mitgeprägt hat. In der Tagebuchaufzeichnung vom 31. Oktober 1910 heißt es:

Hoddis trägt keine Maske, Heym ist maskiert. Ihm beliebt es, als Naturbursche zu erscheinen. Solange er andere braucht, muß er ihnen Gelegenheit geben, sich wenigstens in dieser Hinsicht – Schliff, Intellect – ihm überlegen zu zeigen (da sie mit der Leistung nicht konkurrieren können.) (III, 155)

Die Figur eines »Naturburschen« versteht Heym als eine »Maske«, eine Rolle, die er in seinem literarischen Umfeld mit kühler Berechnung sorgfältig spielt. Und was sich hinter dieser »Maske« versteckt, beschreibt er in der Tagebuchaufzeichnung vom 5. Juli 1910:

Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. Sie meinen, Herr Wolfsohn, Ihnen wäre noch nie jemand so ungebrochen vorgekommen wie ich. Ach nein, lieber Herr, ich bin von dem grauen Elend zerfressen, als wäre

²⁶ Solche primitivistisch-mythologisierende Darstellungsweise bildet eine Tradition in der expressionistischen Biographie. Zum Beispiel bezeichnet Ludwig Meidner 1918 in seiner »Erinnerung an Dresden« seinen jungen Freund Ernst Wilhelm Lotz als einen »sündenlosen« und »edlen« »Heiden«, der die »tiefe Fleischeslust, die sichtbare Schönheit der Leiber, die Labung frenetischer Küsse« lobt. Vgl. Paul Raabe (Hg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten 1965, S. 145–150, hier S. 147.

²⁷ Loewenson (wie Anm. 12), S. 9.

ich ein Tropfstein, in den die Bienen ihre Nester bauen. Ich bin zerblasen wie ein taubes Ei, ich bin wie alter Lumpen, den die Maden und die Motten fressen. Was Sie sehen, ist nur die Maske, die ich mit soviel Geschick trage. Ich bin schlecht aus Unlust, feige aus Mangel an Gefahr. Könnte ich nur einmal den Strick abschneiden, der an meinen Füßen hängt. (III, 138)

Das elende und leidende Ich, das Heym der »Maske« eines »Ungebrochenen« gegenüberstellt, entkommt indes nicht dem inszenatorischen Rollencharakter. Denn seine Beschreibung, wie sie formal an seinen »Club«-Freund John Wolfsohn adressiert ist, setzt einen Zuhörer voraus. Obwohl sich Heym diesem gegenüber, unter Betonung der Wahrhaftigkeit seiner Aussagen, als Dulder zeigt, verrät sein metaphorischer, leicht an Baudelaire anklingender Sprachstil die figurative Bildlichkeit dieses Ich. Besonders dort, wo der Autor die Pose eines Gefangenen einnimmt (»Könnte ich nur einmal den Strick abschneiden, der an meinen Füßen hängt.«), bekommt das leidende Ich schauspielerische Züge. Die demaskierende Selbstdarstellung zielt also nicht darauf, eine authentische Erkenntnis von sich selbst zu liefern, sondern vielmehr auf eine literarische Umgestaltung bzw. Uminszenierung des Ich.

Der rollenspielerische Charakter des autodeskriptiven Schreibens von Heym artikuliert sich vor allem in seinen Briefen. So schreibt er neben den knappen, oft barsch formulierten Briefen an die Freunde des »Neuen Clubs« mehrere überschwengliche Liebesbriefe, in denen er seinen Gesprächspartnerinnen seine Ängste und Träume erzählt. Dabei führt die changierende Verwandlung der Brief-Stile zur Vervielfachung des Ich, wie sie Heym in Tagebuchnotizen vom 9. Oktober 1911 konstatiert:

Ich möchte mal die Diagnose ziehen aus dem was über mich sagen: [...] Guttman, Loewenson, Hiller, Nelly P..., Hedy W..., Hilde K..., Lily F..., Mary P..., Leni F... – Und das würde alles nicht stimmen. (III, 173)

Die ironische Bemerkung über die Unstimmigkeit der Bilder, die die »Club«-Genossen und die Freundinnen von Georg Heym haben, läßt den nüchternen Blick eines Schauspielers spüren, der seine geproben Rollen stets aus einer Distanz betrachtet. Mit dieser distanzierten Haltung zeigt sich Heym in vielfältigen Gestalten, und zwar so, daß er eine bestimmte Rolle, beispielsweise die eines Liebenden, in verschiedenartigen Variationen erprobt.

Zum Thema Liebe äußert sich Heym in einer Tagebuchaufzeichnung vom 5. September 1911 so: »Ich kann keinen bürgerlichen Beruf haben, denn ich habe den, zu lieben.« (III, 162) Liebe als ein gegenbürgerlicher Beruf, diese Einstellung legt nahe, daß für Heym die Figur eines Liebenden, ähnlich wie die eines Revolutionärs, eine gesellschaftskritische Funktion hat. In diesem Bezugsrahmen stellt er jene Rolle bald als ein sexuell aufgeräumter Abenteurer, bald als ein verträumter Liebhaber dar. Wenn er also an David Baumgardt nach Erfurt schreibt: »Infolge gänzlicher Abwesenheit von barem Gelde kann ich nicht kommen. Leider. [...] Außerdem habe ich jetzt – unberufen – eine süße Puppe, die ich mir warm halten muß.« (Brief vom 31. Dezember 1910: IV, 503), so heißt es in einem Brief an Hildegard Krohn aus dem Juni 1911:

Wir wollen unsere Herzen ineinander tauchen, wir wollen eins werden. Wenn wir dieselben Bücher lesen, so werden wir nach und nach denselben Horizont sehen, wir werden dieselbe Liebe für das Schöne haben, wir werden ineinander verfließen. Wir werden in unseren Helden uns selber wieder erkennen. Sei Du meine Alissa und Clara. Dann werden wir noch im Grabe aneinander denken, in der Winternacht. (IV, 507)

Im Unterschied zum frechen Sprechstil in dem Brief davor herrscht hier ein pathetisch-melancholischer Ton. In diesem Text voll tradierter poetischer Topoi (wie das Motiv des Herzens oder die Vorstellung von der Liebesvereinigung im Grab) literarisiert Heym seine Beziehung mit Hildegard Krohn zu einer romantischen Liebesgeschichte, indem er sich seine Freundin als eine Heldin von André Gide bzw. Octave Mirbeau vorstellt. Diese Situierung veranschaulicht die literarische Fiktionalität des zarten, liebenden Georg Heym als Briefschreiber.

Aus den bisherigen Betrachtungen ergibt sich, daß die Briefe für Heym ein passendes Medium für die literarische Selbstinszenierung waren. Seine Briefe, in denen das poetische und autobiographische Schreiben ineinanderzufließen beginnen, stellen eine Art Maskerade dar, also einen Schreibprozeß, in dem das Ich des Autors von einer Rolle in die andere flüchtet. Vor diesem Hintergrund ist es nicht von großem Belang, ob diese oder jene Aussagen in Heyms so unterschiedlichen Briefen wirklich ernsthaft gemeint sind oder ob alles nur eine Pose ist. Alle Briefe sind nämlich so entworfen, daß sie als private Mitteilungen wie authentisch wirken, wobei jedoch eine ironische Brechung immer spürbar bleibt.

Diesen Schreibmodus überträgt Heym auch auf seine Alltagshandlung. Als Beispiel zitiere ich eine Episode, die Loewenson im bereits erwähnten Brief an Grete Tichauer erzählt:

Wenn er [Heym] lyrische Liebesgedichte vorliest und welche können sich nicht das Lachen verhalten, über die Komik seiner (zwar aber genialen) Naivität, dann schmeißt er sie hinterher eigenhändig raus. Der Lyriker: »Na nu man raus hier. Fix, fix! Dalli! Na man fix Sie, sonst: von wejen starke *Hand* und so!«²⁸

In dieser Szene werden zweierlei Dichterexistenzen miteinander dadurch konfrontiert, daß der »Naturbursche« Georg Heym die Figur eines naiven Liebeslyrikers, die derselbe Heym bei der Lesung verkörperte, – zusammen mit denjenigen Leuten aus dem Publikum, die über seinen Vortrag lachten – »eigenhändig rausschmeißt«.

Das Verfahren, durch eine performative Verfremdung eigener lyrischer Texte die eine und andere Künstlergestalt kontrastiv vorzuspielen, verwendet Heym gerne in seiner sublitterarischen Kunstpraxis. Als er im »Neopathetischen Cabaret« – einer Besprechung in der »Münchener Allgemeinen Zeitung« zufolge – sein Aas-Gedicht »Der Schläfer im Walde« »gesund und frisch«, »mit energischer Stimme« den Zuhörern »ins Gesicht geschmettert« habe,²⁹ wurde das in jenem Gedicht evozierte Bild von einem *poète maudit* à la Rimbaud in der Figur eines temperamentvollen Provokateurs aufgelöst. Ähnlich trivialisierte Heym seine Autorschaft als ein Revolutionsdichter ins Kabarettistische, indem er – wie Emmy Hennings in ihrem Brief an Carl Seelig vom Februar 1946 berichtet – sein Sonett über die Französische Revolution im Münchner »Simplizissimus« mit einer Art Indianerschmuck auf dem Kopf vortrug (IV, 89).

Das kabarettistische Rollenspiel des dichterischen Ich findet auch in Heyms Brettliedern statt. Ein markantes Beispiel dafür ist das Gedicht »Das Letthaus. Oder: Die Ballade vom zerbrochenen Herzen«, veröffentlicht in der »Aktion« am 29. Mai 1911. In diesem witzigen Lied besingt das lyrische Ich als »armer Troubadour« seinen Liebeskummer mit einer parodistischen Anspielung auf Rimbauds »Sonett der Vokale«, um schließlich seine angebeteten Mädchen zu bitten: »Schreibt mir doch einmal nach Charlottenburch, / Neue Kantstraße zwölf.«³⁰ Neue Kantstraße

²⁸ Sheppard (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 515, Kursivsetzung im Original.

²⁹ Hans Hentig: Bei den Neopathetischen. In: Anz, Stark (wie Anm. 8), S. 83f., hier S. 83.

³⁰ Die Aktion 1 (1911), Nr. 15 vom 29. Mai, Sp. 459.

12 ist der Wohnsitz der Familie Heym, wo der Dichter seinerzeit auch lebte. Mit dieser Selbstbezugnahme verulkt Heym in dieser »Ballade« nicht nur die Figur eines unglücklich verliebten Dichters, als welcher er wohl damals in seinem Freundeskreis erschien, sondern relativiert vor allem das Bild von einem ernsten, mit Rimbaud vergleichbaren Lyriker, mit welchem er sich sonst mit seinen radikal »fortgeschrittenen« Versen in der »Aktion« identifizierte.

Heyms Selbstdarstellung innerhalb und außerhalb der literarischen Texte ist ein endloser Prozeß des Sich-Verarbeitens und -Infragestellens. Insoweit läßt sie sich in den Kontext der avantgardistischen Experimente mit dem künstlerischen oder künstlichen Ich einbeziehen, wobei dies nicht nur in dem Sinne geschieht, daß einzelne Ich-Figuren unterschiedliche Entwürfe eines gegen die bürgerlich-wilhelminische Lebenspraxis protestierenden Ich darstellen, sondern auch, weil die Formen der Präsentation so konzipiert sind, daß sie die Variabilität des multiplen Ich veranschaulichen. Denn die Pluralität des Ich ist das, was die historischen Avantgardebewegungen im Kontext eines Angriffs gegen das bürgerliche bzw. individual-psychologische Identitätsmodell immer wieder deklarierten. Dabei diente dieses Thema mit seinen Komponenten Maskierung, Kostümierung, Pseudonymbildung³¹ oder Anonymisierung den Künstlern der historischen Avantgarde-Ismen als Modell der künstlerischen Selbstdarstellung.

Georg Ehrenfried Groß alias George Grosz schreibt 1915 an seinen Freund Robert Bell, daß er aus seinem »inneren Vorstellungsleben« drei verschiedene Figuren »herausgefetzt« und ihnen allen verschiedene Namen gegeben habe. Die so entworfenen, irgendwie verdächtig wirkenden, nicht-bürgerlichen »Typen« sind:

1. Grosz. 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist. 3. Der Arzt Dr. William King Thomas, der

³¹ Heym betreibt zwar – anders als einige expressionistische Künstler aus seinem Umkreis wie Hiller, Else Lasker-Schüler oder Mynona – nicht das Experiment mit den Künstlernamen bzw. Pseudonymen, aber in seinen Briefen variiert er gelegentlich seine Unterschrift. So unterzeichnet er seinen Brief bald mit »Georg Heym. mit y. alias Robespierre auf dem Thespiskarren« (Brief an Loewenson vom 30. Mai 1910: III, 203), bald in Französisch »Georges Heym« (Brief an Ernst Rowohlt vom 4. Januar 1912: III, 286) oder er benutzt eine Signatur in dekorativen Großbuchstaben (Brief an Loewenson vom 21. August 1911: III, 262; Abbildung in: Georg Heym: Der Städte Schultern knacken. Bilder Texte Dokumente. Hg. von Nina Schneider. Zürich 1987, S. 122).

mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.³²

Die drei – mit Grosz' Wort – »Doppelgänger« sind so wesensverschieden, daß man sie kaum auf eine einzige Person zurückführen kann. In der Tat kann jede Figur das Recht auf eine selbständige Lebensführung behaupten, indem sie einen eigenen Namen erhält. Unter diesem Gesichtspunkt ist sogar der Künstler »Grosz« nicht identisch mit dem empirischen Ich Georg Ehrenfried Groß.

Wenn Grosz während des Kriegsdiensts auf die Idee rollenspielerischer Persönlichkeitszerlegung kam, so reduziert Hugo Ball die Vorliebe der Dadaisten für das Schauspielerische auf die erschütternden Erlebnisse des Ersten Weltkriegs. In seinem 1927 veröffentlichten Tagebuch »Die Flucht aus der Zeit« heißt es:

Er [Der Dadaist] weiß, daß sich im Widerspruche das Leben behauptet und daß seine Zeit wie keine vorher auf die Vernichtung des Generösen abzielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen, Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt. [...] Da der Bankrott der Ideen das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat, treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe hervor. Da keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem Dambruch gewachsen scheinen, bleibt nur die Blague und die blutige Pose.³³

Ball beantwortet als Dadaist die Auflösung des alten, auf »Ideen« sich stützenden »Menschenbildes« mit verschiedenen Arten von Schauspielerische (Maske, Versteckspiel, Blague, Pose). Denn er weiß, daß nur noch die »düpierende« Imitation dieses zerstörten Idealbildes übrigbleibt, wenn die repräsentativen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft (Kunst, Politik, Religion oder Kirche) dieses nicht mehr zu retten vermögen. Insoweit bewährt sich das dadaistische Masken- bzw. Rollenspiel, das einerseits die Abwesenheit einer bisher als »Geist«, »Subjekt«, »Selbst« oder »transzendentes Ich« charakterisierten Substanz zu Tage zerzt, andererseits als eine Strategie für die Bewältigung dieser Krisensituation.

Vergleicht man das künstlerische Rollenspiel bei Heym, in dem die diffusen Ich-Figuren wechselnd auftreten und einander relativieren, mit den skizzierten Selbstdarstellungsverfahren der dadaistischen Avantgar-

³² George Grosz an Robert Bell, Brief von Ende September 1915. In: George Grosz: Briefe 1913–1959. Hg. von Herbert Knust. Hamburg 1979, S. 30–32, hier S. 31.

³³ Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. Hg. von Bernhard Echte. Zürich 1992, S. 98f.

disten, so erscheinen der Frühexpressionist und die Künstler der historischen Avantgarde durchaus konvergent zu sein. Da Heym im Netzwerk von personellen Kontakten der fortschrittlichen Künstler in Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts indirekt mit der gesamteuropäischen Avantgarde verbunden war,³⁴ können wir aus diesen Parallelerscheinungen seinen spezifischen Beitrag zur Genese und Entwicklung avantgardistischer Praktiken für die künstlerische Selbstreflexion in Wort und Performance folgern. Dennoch ist es nicht zu übersehen, daß Heym in seiner literarischen Selbstthematisierungspraxis das Konzept des multiplen Ich keinesfalls zum Programm macht.

Heym schreibt im Tagebuch, das sonst als Schauplatz seiner dichterischen Maskerade dient: »Eine solche Mischung wie ich ist sicher noch nirgends dagewesen, von rechts wegen müßte das unmittelbar zum Wahnsinn führen.« (III, 168) Diese pathologische Angst vor einer Persönlichkeitszersplitterung führt ihn dazu, disparate Momente seines Ich unter dem Begriff des »Genies« zu vereinigen. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 16. September 1911 heißt es:

Baudelaire: Kennzeichen eines Genies Mischung aus Enthusiasmus, Sensibilität, Melancholie. Nun auf diese 3 Dinger [sic!] bin ich allerdings geacht. Da stelle ich keinen falschen Wechsel drauf aus. (III, 165)

Die Begründung von sich selbst als einem »Genie«, in dem die unterschiedlichsten Charakterzüge vermischt sind: Diese Selbstbeschreibung, die weniger der Spielregel des variablen Ich folgt als vielmehr dem Wunsch nach Identitätsfindung, ist als Heyms Antwort auf jene Selbstzerspaltungsgefahr zu verstehen. Das heißt, zwar stiftet seine Genie-Figur kein harmonisches Persönlichkeitsbild – denn sie ist letztlich eine hybride »Mischung« –, aber sie fungiert dennoch als ein gemeinsamer Nenner heterogener Facetten des Ich.

Heyms Versuch einer definitorischen Selbstsynthese läßt sich letztlich auf das Unbehagen des empirischen Ich des Dichters gegenüber seinem rollenspielerisch wandelbaren künstlerischen Ich³⁵ zurückzuführen. Mit

³⁴ Um einige Indizien für diese Verbindung anzugeben: Heym kannte die spätere Züricher Dadaistin Emmy Hennings persönlich; und zum Kreis der »Aktion«, deren ständiger Mitarbeiter Heym war, gehörten vor dem Ersten Weltkrieg mehrere spätere Berliner Dadaisten wie Franz Jung, Richard Huelsenbeck oder Wieland Herzfelde.

³⁵ Zur Darstellung des Konflikts zwischen künstlerischem und empirischem Ich bei der literarischen Selbstthematisierung in der ästhetischen Moderne s. Panajotis Kondylis: Der

dem unbequemen Gefühl der Nichtübereinstimmung mit sich selbst äußert er – dabei natürlich nicht ohne Selbstironie, weil er sonst gern mit theatralischen Ausdrucksmitteln operiert – einen Abscheu gegen das Schauspielerische. Heym bemerkt nämlich im Zeitraum zwischen März und Juni 1911, anscheinend wider seine immer erhöhte Lust zur theatralischen Selbstdarstellung, in einem Notizbüchlein: »Man kann nicht ewig Kabarettist bleiben.«³⁶

Warum kann man nicht »ewig Kabarettist bleiben«? – Ernst Blass, Heyms Dichterkollege im »Neuen Club«, scheint in seiner Rezension von Heinrich Manns Drama »Schauspielerin« (1911) diese Frage beantwortet zu haben. Dort konzentriert er sich auf die Titelfigur Leonie, wie sie durch ihre Neigung zum »Komödienspielen« fortwährend vom ersehnten »Leben« abgelenkt wird,³⁷ bis sie sich schließlich das Leben nimmt, um dem permanenten selbstverfremdenden Spielprozeß ein Ende zu machen. Anhand dieser Tragödie thematisiert Blass den fundamentalen Widerspruch zwischen der »ewig-schauspielerischen« Natur des Menschen und seinem »Trieb zur Wahrheit«.³⁸

Dem Gegensatzschema zwischen Spielen und Leben, auf dem Blass das tragi-komische Schicksal einer Schauspielerin begründet, liegt die Hoffnung zugrunde, daß es außerhalb des Schauspiels eine andere, authentischere Existenzform geben möge. Dieser Gedanke, der für die Künstler der historischen Avantgarde-Ismen eine bankrott gegangene und allein durch eine artistische Clownerie parodistisch zu ersetzende Illusion war, schlägt sich auch in Heyms zitierter Notizbuch-Aussage nieder. Die von Blass beschriebene Tragödie Leonies repräsentiert also das Grundproblem der Selbstdarstellungspraxis Georg Heyms, die zwischen dem experimentell-selbsterweiternden oder ironisch-selbstthematisierenden Rollenspiel und der identitätsstiftenden Selbstcharakterisierung schwankte.

Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massen-demokratische Postmoderne. Weinheim 1991, S. 77.

³⁶ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Georg Heym-Nachlaß, Inv.-Nr. 24, Bl. 45v.

³⁷ Ernst Blass: Manns »Schauspielerin«. In: Pan 2 (1911/12), Nr. 4, 16. November 1911, S. 123–125, hier S. 123.

³⁸ Blass (wie Anm. 37), S. 123.

Anhang

*Erwin Loewenson an Friedrich Schulze-Maizier*¹

Berlin W 57 / 5. IV. 10
Bülowsstr. 6

Lieber Herr Schulze!

Ich habe mit großen Bedauern gehört, daß Sie zwei Operationen haben über sich ergehen lassen müssen, und mit großer Freude, daß Sie sie bereits gut hinter sich haben und sogar schon wieder fruchtbar, also äußerst gut auf dem Posten sind.

Haben Sie nun schon von unsern nächsten Club-plänen gehört? Hiller hat Ihnen wohl schon mitgeteilt, daß wir nun gesonnen sind, demnächst einen Hölderlin-Abend endgültig steigen zu lassen; es hat sich nun herausgestellt, daß Alessandro Moissi vom Deutschen Theater (den wir zusammen mit Helene Ritscher vom Neuen an Ihre geschätzte Seite stellen wollen) nur bis zum 29. April incl. für uns zu haben ist, da er von dann bis Oktober nicht in Berlin weilt. Ohne² Moissi glauben wir augenblicklich keinen Erfolg mit einem Hölderlinabend zu haben, also müßte er bis zum 29. April stattfinden. Nun möchte ich Sie anfragen, ob Sie für Ihre Gesundheit schon derart garantieren können, daß Sie in der Lage sein werden, bis zum 29. April Ihren Hölderlin-Vortrag fertig zu stellen. Wir können nämlich nicht eher mit Moissi, Ritscher und Coralion³ abschließen, bevor wir dessen nicht ganz sicher sind; bitte antworten Sie auf diese Frage also so schnell wie möglich, denn wir sitzen sonst da

¹ Der Inhaber der Rechte konnte trotz Recherche nicht ermittelt werden. Falls Ansprüche bestehen, bitte mit dem Verlag bzw. der Gesellschaft in Verbindung setzen. Die Briefe befinden sich im Schulze-Maizier-Nachlaß (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.). Herrn Klaus E. Bohnenkamp sei für seine maßgebliche Unterstützung bei der Transkription der Briefe gedankt.

² Die Autorschaft der diversen Unterstreichungen konnte nicht mehr zweifelsfrei unterschieden werden.

³ »Choralion« ist der Name des Saals, in dem der »Neue Club« jenen Hölderlin-Abend zu veranstalten plante. Vgl. Richard Sheppard: Die Schriften des Neuen Clubs. 1908-1914. Bd. 1. Hildesheim 1980, S. 299 und 302.

und bekommen keinen Saal mehr und können keine Reklame mehr machen. –

Ferner will der Club eine Frank-Wedekind-Matiné veranstalten, wozu die Tilla Durieux schon freundlicherweise ihre Mithilfe gratis und franco zugesichert hat (es soll alles ehrenhalber für Wedekind geschehen, der, wie Sie wohl gelesen haben, von seinem Verleger Bruno Cassierer wegen grober Beleidigung verklagt ist und eine größere Freiheitsstrafe erwartet und vor seinem wirtschaftlichen Ruin steht); vielleicht bekommen wir noch Bassermann oder Albert Heine oder Gertrud Eysoldt. Den Vortrag über Tragik und Wedekind mache ich. (Soll schon bis zum 21. IV eventuell bis Anfang Mai fertig sein! Schriftlich!)

Von dem Plan des Clubs, ein

»NEOPATHETISCHES CABARET
für Abenteurer des Geistes«

zu gründen, hat Hiller Ihnen wohl geschrieben. Wahrscheinlich wird dasselbe in einem Privat-Atelier in Halensee stattfinden und sehr ulkig werden; monatlich einmal.

Ich hätte Ihnen gerne noch mehr und ausführlicher geschrieben, habe aber gerade große Eile, da ich zu einem Geburtstag weg muß. Bitte lassen Sie doch (also) bald von sich hören und schreiben Sie, wie es Ihrer Gesundheit und Ihren Gedanken geht, auch was Sie ungefähr sagen wollen über Hölderlin (vielleicht kann man mit Rücksicht darauf das Programm einrichten: überhaupt machen Sie doch Vorschläge, was von Hölderlin vorgetragen werden soll!!)

Leben Sie wohl und kommen Sie bald gesund nach Berlin.

Ihr
Erwin Loewenson

Der ganze Club läßt Sie grüßen.

DER NEUE CLUB⁴

Wilmersdorf I bei Berlin 17. X. 1910.

Motz Str. 42.

Lieber Herr Meicier⁵!

Von der letzten Comitésitzung habe ich Ihnen noch mitzuteilen, daß uns Ihr Schreiben vorgelesen wurde und daß wir es bedauert haben, Sie in München zu wissen. Selbstverständlich liegt keinerlei Grund vor, deshalb aus dem Club auszutreten; wir freuen uns, daß Sie Ihre Beziehungen zu uns trotz kleiner persönlicher Konflikte nicht abgebrochen haben. Hoffentlich machen Sie bald Ihren Doktor und kommen dann wieder nach Berlin zurück. Was die auswärtige Mitgliedschaft anlangt, so <ist> der Beitrag auf die Hälfte des gewöhnlichen herabgesetzt worden; das ergibt 4,50 M pro Semester. Die auswärtigen Mitglieder werden dafür von Zeit zu Zeit von den laufenden Veranstaltungen in Kenntnis gesetzt.

Bitte schreiben Sie uns Ihre Münchener Adresse (und legen Sie möglichst ein paar Manuskripte von Ihnen bei). Grüßen Sie Herrn Baumgart [sic]⁶.

Ich soll Sie von Allen grüßen, und schließe mich selber dem an:

Ihr Erwin Loewenson

Lieber Meicier,

wie wärs, wenn Sie u. Herr Baumgart [sic] in München eine Filiale des N.C. – nach Ihrem Geschmack – aufmachten<?> Ein paar Leute müßten sich doch auch da finden.

⁴ Gedruckter Briefkopf.

⁵ Diese Schreibung benutzt Erwin Loewenson in diesem und den weiteren Briefen an Schulze-Maizier.

⁶ Gemeint ist David Baumgardt, Mitglied des »Neuen Clubs« und Freund Georg Heyms.

Inzwischen hab ich hier Wedekind kennen gelernt, was ganz ulkig war (doch möchte ich meine denkwürdigen Eindrücke von ihm nicht gern aufs Papier setzen; nicht sowohl weil ich ihn einmal im Oberhemde und einmal im Nachthemde gesprochen habe, sondern weil er seine Dramen nicht versteht; aber nicht weitersagen!!)

Ferner hat sich hier eine Theatergesellschaft »Pan« gegründet (Sie haben es wohl selbst gelesen?) und machen [sic] die Neue Bühne. Paul Cassierer, Meyer-Gräfe, Wilhelm Herzog, beide Manns, Wedekind, beide Walsers.

Schauspieler: Durieux, Moissi, Wegener, usw. Kleines Theater. Stücke: die Wedekind-Trilogie. Einakter von H. Mann. und noch zwei andre (Essig u. Georg Büchner, glaub ich). Dazu eine neue Theaterzeitschrift: »Pan« (Paul Cassierer u. Wilh. Herzog). Also unser Plan. Ich finde die Sache erfreulich. Sparen wir Mühe, Zeit, Geld u. Blamage. So gut wie die hätten wir doch keine Bühne machen können, vorläufig. Und vielleicht kommt bei der Zeitschrift sogar etwas für uns dabei heraus. Meinen Sie nicht?

Besten Gruß!

Erwin Loewenson an Friedrich Schulze-Maizier

21 III. 1911

Lieber Meicier! Besten Dank für Ihren Brief! Endlich einmal eine Lebensregung. Schämen Sie sich.

Na. Natürlich entspreche ich vollkommen dem Ideal von Loewenson, das Sie währenddem im Herzen trugen. Weiß auch nicht, warum ich selbst über soviel Phantasie hätte verfügen sollen.

Den Punkt Hiller haben Sie recht gut erfaßt (ich meine, so wie wir ihn faßten). Alles das was Sie schrieben und noch recht viel mehr hat er selbst zu hören bekommen. Aber es scheint mir trotzallem, daß Ihr

Urteil, Meicier, über ihn etwas haßgetrübt ist. Wer sich mit großer Mühe und zu seinem größten Stolz bis zur Schuldienner-Pose durchgerungen hat, den darf man nicht mirnichts dirnichts mit dem Prädikat »Oberkellner« abtun. Was ihm »recht« ist, muß uns »billig« sein. So will es sein Schicksal

II: das Neue Pathos; Herr und Mensch: sehn Sie, Sie werden mich festlegen wollen und dann sagen, ich hätte es »festgelegt«. Also los. »Oberflächlichkeit aus Tiefe« oder so was is nich. Außerdem wenn das Nietzsche sagt, klingt u. bedeutet es ganz (etwas) andres. Sie werden doch wissen, was Pathos ist. Eine Definition werden Sie schon selber finden.

Das Wesen der Religiosität jedenfalls ist, wenn man so tut (& ist), als ob's außer einem selbst keinen Menschen mehr gibt. Posenlosigkeit bis zur Entzündung, meinetwegen; Unbarmherzigkeit vor sich selber im Denken. [Darin (darin) ist zB Kant durchaus Neopathetiker (der Imperativkant freilich wird schon soziologisch, Demokrat, Rundschieler,⁷ Inhaltlich -); wenn nicht Kants ganze Unbarmherzigkeit eine Angst-Erscheinung ist, notabene; man kann noch ehrlicher sein.]

In diesem Aspekt nun gibt es viel Gipfel voll göttlicher Witze. Über das Erdenschauspiel. Über das ganze gotthafte Daseins-Orchester.

Lieber: nennen Sie das bitte nicht Oberflächlichkeit aus Tiefe.

Und wenn Sie schon Dionysos' Schatten zitieren, so wählen Sie wenigsten<s> den richtigen, nicht den ewig-propädeutischen. Es ist Ihr größter Charakterfehler, daß Sie Nietzsche von unten nach oben gelesen haben, anstatt von rückwärts zu seinen Anfängen hin. Nietzsche ist platterweg nicht zu begreifen, wenn man nicht mit dem Ausgereiftesten seiner Begriffe beginnt. Im Willen zur Macht u im Ecce homo liegen die Andeutungen, was mit den breiten Ausführungen über Dionysischeit in früheren Werken anzufangen ist. Und da werden Sie schauen, Köstlicher, daß »Menschheitsprojekte« garnichts aber garnichts Unnietzschesches sind [Woraus natürlich noch lange nicht folgt, daß wir (momentan) geringere Intensitäten uns zu dergleichen erheben dürfen.] Sie werden mit Staunen wahrnehmen, daß man wenig von Dionysos weiß, wenn man als erstes Merkmal an das dionysische »Lachen«⁸ denkt. Das »Überquellen« des Dionysiers (in dieser zweiten letzten Potenz) ist nicht

⁷ Lesung unsicher.

⁸ Lesung unsicher.

solch ein Kraftkrachen und tanzendes Posaunentum (wie in den ersten Conzeptionen); es ist mehr .., ich möchte sagen: mehr transzendental, diesseits der Schwelle, – den Aspekt ermöglichend –. Und ich glaube mich mit Nietzsche recht unterhalten zu haben, wenn ich, seinem frühen u. späten Sprachgebrauch zuwider – das Apollinische einen (gleichsam) Unterbegriff des Dionysischen nenne [Vgl. Sie hierzu Taschenausgabe X No. 798 das Apollinische: die künstlerische Gewalt des Sehens, Verknüpfens, Dichtens, und (799 schon nur: »Tempo-Verschiedenheit«] und Götzendämmerung »Streifzüge...« No. 9. (auch 10 u. a.)...] Insofern ist Dionysier-sein die Bedingung des Neopathetikers, hängen Sie mich auf. Das ungeheure Weltwohlgefühl meinerwegen ist eine Folge davon. Nicht das Wesen. Neopathetisch ist das compromittierende Adjektivum für ein Ideal, unter heutigen Zuständen. Wieder die Welt welthaft sehen: dies etwa als Reaktion genesener Organismen.

Warum für mich beispielsweise von den heute Lebenden Wedekind der typische Neopathetiker ist, wird Ihnen nunmehr klar sein...: weil er voller Unheimlichkeit und Bewunderung durch Alltäglichkeiten ins Dasein sieht; weil vor ihm alles mächtig ist in Verrücktheit und metaphysisch verheißend. Und weil sein Blick beinahe ebenso groß ist u. bannend.

Kennen Sie S. Friedländer [»Sturm« und »Mynona« (»Friedrich Nietzsche, eine intellektuale Biographie«)]?

Heil uns, Meicier.

Und nun wagen sie es nocheinmal »Desperation« zu verlangen. Hund, ich sage Unbarmherzigkeit, Aufrichtigkeit des Denkens vor sich selber, blutigste Horizonte, (Hund): wenn Sie dergleichen meinen: basta.

Aber ausgerechnet »desperat«, bestes Scheusal, ist umgekehrtes Caféhaus. Ohne Widerrede: Caféhaus von hinten, im Janern.

Wie man denn sowas überhaupt mehr mit geschlossenen Augen ansehen muß, und so findet man manches an unbegreiflichen Orten wieder. Davon nachher noch ein mehreres, glaub ich.

Wie Sie zitternd erkennen, ist meine Stellung sehr unsoziologisch. War es stets so, bis auf die Periode, wo ich gesellschaftliche Expansion aus Psychotherapeutik gebrauchte; was, im Großen, jetzt vollendet zu sein scheint. Nun aber, gebenedeiter: Sie schreiben, mit 12 Jahren haben Sie bereits im Sozialphänomen den Gegner gewittert. Ich schon, bevor ich zur Schule ging (was sich unzweideutig geäußert hat). Infolgedessen hab

ich's mir längst an den Schuhsohlen abgelaufen. Sie halten noch immer die Fahne hoch. Immer noch, immer noch. Ohne Ermüdung; halten Sie wirklich Ihre Lebensarbeit nicht für ein kostbareres Kapitel, ... Meicier? Ich empfehle Ihnen kollegialisch die Schuhsohlen. Nicht aus Resignation, Erschöpftheit, Philisterium oder was weiß ich; sondern aus Vorhandensein von Wichtigerem.

Sie sind doch soziologischer als ich: denn Sie sind der Teufel zu solch einem Antiteufel. (Nenne mir deinen Antiteufel, und ...)

Und das »bißchen bieder« das wir alle noch sind, müssen Sie näher erklären. Mit den Soiréen haben Sie ja recht. Aber sagen Sie nicht, Sie seien der desperatere Moralist, der größere Nihilist, der Kühnere. Machen Sie Vorschläge, wie Sie sich das mögliche Ideal des neuen Neuen Club denken. Ich erwarte so was von Ihnen.

Nun, lieber Meicier, komme ich zu einer sehr gefährlichen Sache. Ich will Sie nämlich verprügeln. Und zwar Ihr Ding an sich: Friedrich Schulze.

Daß Sie sich gesund fühlen, freut mich aufs Tüchtigste. Daß Sie aber ein anderer Kerl sein könnten, steht für mich fest.

Warum, sagen Sie mir, beißt Ihr Noumenon sich andauernd die Lippen blutig? Sie umgeben sich mit Ichformeln, daß es ein Schrecken ist. Sie können schon fast nicht mehr heraus. Sie verstellen sich die Freiheit ins Ungesehene, Mann. Die Mathematik Ihres Selbst saugt Sie auf.

Wissen Sie woran Hiller zugrundeging (denn als Noumenon taugte er was)? weil er aus der Zwangsjacke der Ichformulation nicht mehr über sich herauswachsen konnte.

Es ist die Angstflucht der Heutigen ins Überbewußte, ins Wortklare, Verkehrfähige; die Décadence-Flucht aus dem (Noumenon)-Centrum der wahrsten Realität. [Denn man existiert in realeren und in weniger realeren Schichten (Mit »Intensität« aber hat das nur accidentiell was zu tun)]]Je soziologischer ich mich darbierte, um so weniger existent empfinde ich mich; wenn ich rede, bin ich direkt imaginär ... (Vielleicht, weil die Sprache die Verkehrsform oberster Schichten ist) Ich bin unwahr und jeder Tonfall klingt verlogen aus mir ...] Hiller ging zugrunde, weil er sich aus Realitätsangst in die Ichformuliersucht der obersten Schichten gehetzt hat, geschraubt hat: ins »Heimliche«, Klare, Unmystisch=Stupid=Primitive, ins Pillengedrehte. (»Das Göttlichste«, sagt er, »ist Pillendrehen«)

Vor dem Gerichtshof des mittelsten Mittelpunkts empfinde ich es als Pose, als unsauber, als soziologisch, als Flucht, als autobarmherzig u. unehrlich, wenn ich meine »Constellation stilisiere«... Das Hineinwachsen in eigene Gebärde, Meicier, das tut nur ein Kranker, der Gegenmaßregeln ergreift; ich tat es mit verblüffendem Erfolg. Aber jetzt empfände ich es nekrankhaft, neopathologisch.

Es ist nicht nur eine gräßliche Simplifizierung seiner selbst, sondern ein Vergewaltigen seiner vielleicht grandiosesten Möglichkeiten und Inspirationen. (Nur kein Kreidenker sein müssen.)

Und somit empfände ich es auch ... ich möchte fast sagen ... lächerlich, wenn ich Lust hätte, ein »Phänomen« zu sein. Diese Festgelegtheit, ich schwör es Ihnen, wenn ich sie bei anderen sah, zB sogar bei van Hoddiss, hat mich häufig entzückt, aber in realeren Momenten hab ich niemand darum beneidet.

Friedrich Schulze, ich warne Sie; sagen Sie das Phänomeicier.

Die Pose vor sich selbst, die fix, starr, real wird: aber Sie wissen ja, warum Hiller erledigt wurde. Weil die Pose vor sich selbst für noch schlimmer erachtet wurde als die Pose vor Andern. (Viele Worte darf man nicht mehr bejahend gebrauchen).

P.S. Misantie ist nur möglich
wo'n Phaenomen möglich ist.
Klar?

Was Sie von Heym geschrieben ist wohl alles ganz richtig. (Ich schrieb ihm kürzlich eine schmerzhafteste Privatkritik, wegen Leierns, Monotonens u. skrupellosester Reimtechnik). Aber, Herr und Mensch, gerade daß der »Mensch« Heym nichts von dem »Unterbewußtsein«, dem »Noumenon« Heym versteht: darin beruht ja gerade das wundervolle Phaenomen Heym! Daß das Substrat seinem Phaenomenon weit entfernt ist, gar kein Phaenomenon hat: das ist grade das Köstliche(an seiner grotesken Komik)! Das, wodurch Heym mir sympathisch ist. Er ist (wie Unger sagt) »naiv wie ein Sopha«: und hat solche Visionen! Ich liebe Heym schon deswegen, weil er meine Theorie bestätigt, daß ein synthetisches Genie völlig unintelligent sein kann. So, nur so, hab ich mir in angst-erfüllten Kinderträumen, ein polterndes Dichtergenie vorgestellt. Zum

Haarsträuben unanalytisch, ganz ungehemmtes Unterbewußtsein; die Oberschicht Mensch ohne Zusammenhang. (Weil das unheimlich und Naturgesetz ist, Meicier; weil das die psychologische Regel signalisiert; weil das Geniekunde in concreto bedeutet.)

Herrlich, Meicier, daß Sie das nicht verstehen können. Die Welt wäre um eine Polarität ärmer sonst. Schon um Ihretwillen muß Heym so bleiben! Sie beide – »vis à vis« – ergeben eine Aesthetik!

Nun aber noch ein sehr ernstes Wort, Meicier. Meine Warnung belegend. Sie graben sich sehr leicht irgendwo ein. Beweis: Ihr Sprech- u. Schreibstil. Natürlich wissen Sie das; dennoch möchte ich es Ihnen mal von außen zeigen.

Es schadet nichts, wenn man sagt: »der widerwärtigste Fall Mensch«, »die kolossalste Curiosität des neueren Europa«, »München (das völlig indiskutabel ist)«, »die Verkörperung alles dessen, was am NC fatal ist« »daß irgendwo ein gehöriges Stück plastisch-visuelles Talent in ihm steckt,« »Man weicht aber nicht aus.« (Bedeutung dieses Tonfalls)

alles so was ist annehmbar und schadet dem autosponanten Organismus nichts. Vorsehen aber muß man sich schon, wenn einem ärgeres passiert, wie zB: »an welcher Stelle ich auch Sie angreife, Sie kennen meinen Verdacht, daß ...«

oder »Ich halte ...

halte ... erblicke ... <>, »aber ich werde grob, ich werde wehmütig, wenn ...« oder: »Glauben Sie mir, ein Literarhistoriker ist Manches gewohnt, – aber ich habe Heym für die colossalste Curiosität des neueren Europa erklären müssen. Eine wahre Monstrosität per defectum.

Herrlicher, ich bin nicht flach genug um den Wert des originalen Sprechstils zu überschätzen: lediglich als Symptom der Leichtigkeit Ihres Sinnübergleitens in geliebte Ideen sollen Sie's ansehen. Wegen der Ich-Gefahr, – was?

Damit wohl ohne Zusammenhang: Ich teilte Hiller mit, er sei ein Formelfatzke. Ich brauch wohl nicht zu betonen, daß ich Sie für bedeutend tiefer halte als Hiller; aber ich muß Ihnen sagen, daß Ihre Lunge freier, auch gesünder atmen würde, wenn Sie selbst überraschend wertvolle Formeln nicht mehr nötig haben werden. Ihre Force wird sich einer Schicht tiefer bemächtigen müssen.

Es wäre schön, wenn auf diesem Wege Ihre Erkenntnis* läge, daß »Alles Stimulierte irgendwie verlogen« ist: lassen Sie sich eine Schicht tiefer, stummer, bodenloser ins Blindere fallen.

Ich bin sehr neugierig ob Sie dies so verstehen werden, wie ichs meinte.

*) [Wenn sie auch ruhig zugeben dürften, daß Nietzsche hier genau dasselbe wie Sie meint.]

Mit Glück und Werk und oh Zarathustra.

Nun wahrlich genug des grausamen Spiels. Ihre Aphorismen <nachträglich:> Aphorismen sind bei Wolfsohn wie ich höre. Sie müssen sich also schon bis zu seiner Wiederkunft gedulden. Dann werde ich für sofortige Erledigung sorgen. Besten Gruß! werde ich mir die größte Mühe geben aufzutreiben, trotz abgebrochenen Verkehrs mit Hiller, trotz Wolfsohns (Dr. u. Refer) Verreistheit nach Paris (auf 14 Tage wohl nur), trotz sonstigen Sonstigkeiten. Abfälle (oder Besseres) für Geld -? Ja, Erlauchter, der »Sturm« zahlt kein Knöpfchen, und ich selber weiß auch keine Redaktion, habe zu keiner augenblicklich Beziehungen. Aber es kann im Laufe des Jahres noch werden.

Ihren Roman habe ich leider trotz mehrfachen Bemühungen nicht zu Gesicht kriegen können. Ich bin neugierig. – hätten wir denn einen Hölderlin-Abend ohne Sie machen sollen, oder was meinen Sie? Ach lassen Sie doch endlich schon die olle verhillerte Generalversammlung!

Was liegt denn am Zu-Wortkommen vor unserm bejammernswürdigen Cabaret-Publikum; fragen Sie Baumgardt: meist mach ich überhaupt nicht mit. Nur gezwungen (1 Mal bisher). Also bitte, ich möchte wirklich positive Vorschläge aus der Ferne, wie man ein besseres Publikum heranlotsen kann und wie man am besten u. wohin man das Cabaret u den Club und das Pathos entbiedert. Möglichst viel positive realmögliche Vorschläge bitte. Sie können sehr extravagant u. arrogant sein.

Viele Grüße an Baumgardt, (er muß wieder nach Berlin kommen!) Ihr Erwin Loewenson

3 IV 1911

Lieber Meicier! Ganz fix. Wenn ich Ihnen nicht ganz fix antworte (auf Ihren erfreulich langen Brief), komm ich aus meinem Rhythmus raus. Denn über Existenzformen kann ich nicht mehr diskutieren. Bin froh genug aus dem Stadium herauszusein. Ich war der größte Ich-Constellator mit Erfolg; aber es ist nur ein In-Schwung-Setzen; hinterher schadets wie HillerKurt. Wers nicht nötig hat, wer nicht phantasielos ist, mache sich nicht automatisch phantasielos. Simplifiziere sich nicht. Das Pathos der Unbefangenheit reicht nur für zwei Monate; mir nur, ich hab es auch mal gehabt (als Pathos mein ich; als Ethos ist's Ehrensache), bin zwei Million Hemmungen los geworden. Aber von der Unbefangenheit allein kann man nicht leben so wenig wie von der Ungehemmtheit allein. Man muß auf Objekte los gehn. Wenigstens im Lebensstil unkantisch verfahren. Sie, Hiller und ich früher (aber auch andre; eine ganze Kunstrichtung ist so; zB Hofmannsthal): Transzendentalisten des Erlebnisses; in jenem Sinn: »nicht Erkenntnisse sondern die Erkenntnisart«; so: nicht Erlebnisse sondern die Erlebnisart; zu erleben was ein Erlebnis ist ... (-Symptom und neue Ursache von Erlebnislosigkeit.). Gott, wie hab ichs erfahren, was décadence heißt; wodurch sie entsteht tausendmal tausend: durch diese, immer mal wieder durch diese Reihen-Selbstbeobachtung. (Das Ethos der Phänomenalität ist weiter nisch⁹, warten Sie ab.) – Nein, Sie haben mich falsch verstanden; an der KranzlerEcke wie jetzt: Schopenhauer könnte man so was nicht sagen: »Constellation zum Dasein«: da ist man ganz Objekt: [synthetisch (im Kantschen Sinn)], geht aber nicht bewußt vom eignen Biologischen aus <ergänzt> wo so? (– daß dies alles Psychische reguliert, als Schiene, naturgesetzmäßig, tut nichts zur Sache -): wer aber bewußt vom eignen Biologischen au<s>geht, der (hm ja) der kommt gar nicht erst zum »Dasein«! (wenn's keine Schmußphrase sein soll (Hillersch) sondern eine Inhalts-Angabe!). Die transzendente

⁹ Lesung unsicher.

Erlebnis-Methode kommt über den ersten Ring nicht hinaus; denken Sie mal, wie will man zum Dasein kommen, wenn man von Categorien des Erlebnisses ausgeht, wie etwa: Sensationismus, Ethizismus; gewiß, zu allen Dingen kann man sich konstellieren, durch Categorienanlegung (die ja immer alles umfassen sollen): aber sind »alle Dinge« – das Dasein? Eine »Inhalts-Angabe« schrieb ich eben (in Eile); keine Festnaglung bitte: die Kategorie geht nur auf alle Inhalte neben einander, der Philosoph (Constellation zum Dasein; Typ: Schopenhauer) auch auf die Inhalte über einander (Schichten-Angabe). Man kommt so nicht vorwärts, Sie, ... Und nun gar das Geiße selber. Die Selbstbespielung der eigenen Innenform. Das Ausbaunwollen von innen.

Mensch, wenn Ihnen Ihr Genie lieb ist, und Sie über Intensität zu verfügen haben, benutzen Sie diese nur, von Sich »abzusehn«!! (Nicht Schopenhauersch-objektivisch –, ohne Willen – u Intensität!) Senden Sie sich hinaus! »In die Dinge«. Es gelingt Ihnen, die krankhafte Selbstbeobachtung eines Tages zu vergessen. Ein bißchen Hypnotiseur Ihres Unterbewußtseins werden Sie doch sein?

– – Intensität, davor soll ich schon Respekt haben? Na, Gutester, für so anspruchslos hätt ich Sie nicht gehalten. Intensität die sich in fauler Oberschicht mausig macht, ist Décadence, Herrlicher! Intensität ohne substrat-standesgemäße Reaktion darauf (Conzeption, Produktion, Handlungen) Typus: Hiller.

Glauben Sie, ich werde mich fürchten, die Meiciergefahr an der Hil- lergefahr zu messen? Seidne Handschuhe ziehn wir Mediziner nicht an, Sie,! Daß der »Kräfteverbrauch dabei nämlich ziemlich enorm« ist – das ist es eben! – Und Sie tun als ob Sie mir werweiß welche Schuld auf den Kopf zusagen, daß ich einen wesentlichen Tatbestand Ihrer selbst: »könnte es beinahe scheinen, gar zu gern trocken gelegt, erloschen gemacht« hätte. Sie merken doch alles, Mensch! Wozu setz ich mich denn hin, puste und schreibe 20 Seiten? Allerdings wollt ich das! Aber pfpofe ich Ihnen damit Hemmungen auf (wie es Hiller so gern tat)? Ich dachte, ich hebe damit Ihre Cardinalhemmung auf!

Ich lasse etwas erstarren? Nein keineswegs, will nur die Möglichkeit der Erstarrung einfrieren lassen. Aber das mit der Erstarrung haben Sie auch nicht begriffen. Ich redete von dem phaenomenologischen Endziel (ist doch wohl: ein Phaenomen zu werden?). Sie können froh sein, noch

kein Phaenomen zu sein. Es wäre aber eventuell logisch nicht ausgeschlossen, daß jemand durch Ich-Zwangsjacke in das Ich-Ideal faktisch hinübergleitet und dann im Habitus [ja in der (letzten reduzierbaren) Form seiner Assoziationen und [...möglichkeiten]] stereotyp bleibt. Mann, wenn ich immer noch nicht wissen sollte: was verstehen Sie unter einem »Phänomen«? (Ist das Westentaschentechnik?)

Ich habe präzisiert, daß man gewisse Dinge nicht präzisieren darf; dürfte das, denn: Präzisieren und Präzisieren ist zweierlei.

Nun noch ein paar Kleinigkeiten, die weniger wichtig sind. Die »Unterschicht« läßt sich nicht durch Tranceabluchsung (bei der was herauskommt?!) gleichsam wie Badewasser heraufholen. Auch nicht (o Meier, wie wundervoll) durch Besaufung. Am wenigsten durch die Frühzigarette des Überwachen.

Sondern Abhebung der Hemmungen und dann einfaches Anfangen.

Daß Sie eine »Metaphysik der Lust« vorhaben, scheint mir ein trefflicher Weg zu sein; denn das gibt eine Brücke aus dem momentanen Stadium hinüber.

—

Alles was Sie gegen die Clubmöglichkeit gesagt haben, nehm ich Ihnen nicht übel. Denn Sie gehen von Voraussetzungen aus, die Ihnen, wie Sie glauben, gestatten, einen der im Neuen Club drinist, mit »Ihr« anzureden. Von »Ihr, Euch u Euer« wimmelt es förmlich. Glauben Sie im Ernst, daß von Identitäten in dem Umfang, wie Sie es tun, geredet werden kann? (bei uns)? Ich möchte mir das, offengesagt, verbitten!!

Urteile, die gefällt werden, bitte ich immer nur dem Faller in die Schuhe zu schieben. Nicht »Uns«. (Welcher Schurke hat gewagt, Ihnen als N.C »zuzugeben, daß Sie von Allen die stärkste Intention auf Totalität hätten«? Ich kann Ihren Dank nicht (geschweige denn »offiziell«) annehmen.)

Überhaupt: Sie sind derjenige, der schon nicht mehr anders sehen kann als nur »Offizielles«, die »Gruppe«. Es ist eine Zwangsvorstellung, die Sie nur mit Hiller noch teilen. Wirklich, dem ist so. Ein »neoclubliches Ethos« – gibts garnicht! – gibts garnicht!! Das Neue Pathos –

und die Niveaupolitik (der Psychohygienik) die wir treiben ...

: nun will ich Ihnen mal was verraten.

Ewas sehr Persönliches.

Genau mit derselben Entschiedenheit wie ich es ablehne, ein Phänomen selbst werden zu wollen, brauche ich Phänomene ringsherum als Lebensmittel. Ich hab Ihnen gesagt: so tun als ob kein Mensch außer einem selbst existiert. Aber das gilt nur von Menschen, die den Wert einer Hemmung für einen selbst haben. Solange ich noch nicht imstande bin eine neue Welt aus meiner Unterschicht erstehen zu lassen, brauche ich Menschen, auf die zu reagieren den Wert einer Enthemmung für mich bedeutet. Ich schließe an. (Ich hab das alles in einem neulich im Cabaret vorgelesenen Dialog »über Sympathie« auseinandergesetzt) Freilich erkennt meine Einfühlung in jedem Menschen, den ich liebe, ein Phänomen (und noch etwas mehr als das) (ein Kunstwerk, eine Inspiration) Ich lungere nach Menschen.

Und zu diesem Zweck war es nötig so einen Brennpunkt zu schaffen wie den kommenden Neuen Club. Und »Niveaupolitik« zu treiben. (als Zündstoff. Als bengalisches Licht. Weiter nichts, garnichts.)

—

Und zu diesem Zweck ist's mir Wurscht, ob alle Jahr einmal eine Generalversammlung stattfindet oder nicht. Damit die zusammenbleiben, die die Möglichkeit des Kommenden sind und sie schon jetzt compromittieren; weiß ich selbst.

Überhaupt: was Sie alles für wichtig halten –! (Reden Sie doch nicht.) Viel wichtiger nämlich als die Alternative ob man das Soziologische bieder mitmachen darf oder ob man es nicht darf – viel wichtiger ist die Einsicht, daß diese ganze Polarität und Alternative unwichtig ist! Das lassen Sie sich von mir gesagt sein. Die ganze Perspektive ist mir zu soziologisch.

(»Das von einem N. Cer zu hören«: aber vgl. bitte oben! Wie Sie Schlange sich immer in den Schwanz beißen müssen!)

—

»Wir« wollen kein »Club sein«. »Wir« sind kein Club. Sondern ich (zB ich) habe einen Club. Den ich je nach Bedarf werde benutzen können. (Sehr egoistisch? Vorläufig haben Andre mehr davon als ich). Das »neueclubliche Ethos« mache ich. (ZB ich. Jeder Andre mag versuchen desgleichen zu tun.). Das Neue Pathos ist meine Sache. Ich halte damit keine Fahne einer Gemeinschaft hoch. Aber ich werbe damit; nicht »Mitglieder« zur »gedeihlichen Entwicklung der Vereinigung«; sondern zweibe-

nige Symbole, die auf mein Unterbewußtsein inspirativ wirken. Was die Andern tun, schadet mir nichts; vorläufig; als Hiller offen schädlich wurde, mußte er gehen.

Golo Gangi, befragt, was das Gemeinere sei, ein Club sein zu wollen oder ein Ich, enthält sich nicht zu antworten: wiewohl er kein Club sein wolle, hält er es für gemeiner ein »Ich« sein zu wollen«. Seien Sie doch nicht so entsetzlich deutsch! Heym ist ja Asiat gegen Sie!

—

Angriff über Angriff! (Oder wollen Sie das nicht?) Über Existenzformen zu sprechen verflacht. [Das hat, jawohl, Meicier, das hat selbst Nietzsche geschadet!] Auf Seite 9 Ihres Briefes schrieb ich an die Seite (als ich mir Striche zur Beantwortung machte) [– auf Seite 9 präzisieren Sie nach längerer Auseinandersetzung: »das Recht, ja die Pflicht, neue, scharfe, dreiste Perspektiven zu eröffnen«]: »Gutes Beispiel«: schrieb ich an den Rand. »die Langweiligkeit, Selbstverständlichkeitenerzeugung, Simplifiziertheit der LebensformenPräzisierungen« Ich möchte Ihnen die Seite direkt abschreiben, um Ihnen zu zeigen, *was* man schreibt, wenn man auf diese Schwingung eingestellt ist. Ich habe das neulich – (als Trost) – selbst mal zu hören bekommen, von einem mir maßlos neuen Menschen, der zu den Intelligentesten überhaupt gehört: einem Mädels, 19 Jahre alt: aber der Neue Club kann sich schämen. Ich habe mich maßlos geschämt. Es ist ungefähr dieselbe Schule, dieselbe Art zu denken, u darüber seitenlang zu meditieren, gewesen, aber noch nicht mal so schlimm! Der Brief in dem die Andeutung drinstand, kam gleichzeitig mit Hillers letztem Japsen an, nachdem er dreifach getötet war (erst dann kam die öffentliche Abrechnung). So etwas provoziert mehr Klarheit, als alles Selbstmurksen. Darum schreib ich's Ihnen auch.

Und nun, daß Sie die Nietzsche-Stil-Absorbierung garnicht verstanden haben, finde ich (ehrlich!) reizend. Glaubten Sie, ich wollte schlechte Stilstellen anmerken? Bin ich ein Hochdrucksnob? Daß Ihr Sprech- und Schreibstil vollständig vernietzscht ist – bitte lesen Sie nach, in welchem Zusammenhang mir das bedeutungsvoll schien. –

—

Lieber Meicier, aber ich danke Ihnen für Ihren Brief. Ich hätte auch vieles Gute schreiben können, was mich besonders gefreut hat. Nun, nehmen Sie das Übrige, das nicht durch Vorstehendes schon mit erledigt

ist. Bei der neuesten Heym-formel habe ich laut gejammt vor Lachen (morgens im Bett). Gewiß, das stimmt köstlich: aber jetzt kann ich ihn – als Phaenomen – noch besser leiden. – Übrigens habe ich Berliner Caféhäusler noch nicht kapiert, was Desperation nun auf Thüringisch bedeutet: wirklich, ich möchte darüber Bescheid haben.

Schreiben Sie aber nicht wieder so gereizt!: Hilfe! wie wird erst Ihre Antwort auf diesen Brief ausfallen? Bitte antworten Sie wieder, schicken Sie doch ein Stückchen Roman oder so etwas.

Vielen Gruß teils an Sie teils auch an Baumgardt.

Ihr Erwin Loewenson.