

»Als er den Mond vom Himmel geschmettert«  
Intertextuelle Apokalyptik in Georg Heyms  
»Der Krieg« (1911)

Expressionistischer Katastrophen-Hype

Apokalypsen hatten im Expressionismus Konjunktur. Eine der bekanntesten Anthologien expressionistischer Dichtung trägt nicht zufällig den Titel »Menschheitsdämmerung«.<sup>1</sup> Mit der Vorliebe der jungen Avantgarde-Autoren für Auslöschungsvisionen und Weltuntergangsfantasien hat sich die Forschung seit langem befasst.<sup>2</sup> Die apokalyptischen Entwürfe der Expressionisten sind moderne Apokalypsen, die sich der biblisch-theologischen Ikonographie nur noch zeichenhaft bedienen und sie mit neuen, teils sozialen, teils anti-christlichen Gehalten füllen.<sup>3</sup> Überdies sind es häufig Untergangsvisionen, welche die Tragik des Endes durch komisch-groteske Strategien – wie in Jakob van Hoddis' »Weltende« (1911) – aushöhlen.<sup>4</sup> Die Stufe der eschatologischen Erlösung nach dem Weltuntergang ist meist innerweltlich vorgestellt und bleibt oft gänzlich aus, so dass sich die Apokalyptik der Avantgarde nicht selten als »Ende ohne nachfolgende Erneuerung« präsentiert.<sup>5</sup>

Die Ursachen für die Ausbreitung von Weltuntergangsszenarien um die Zeitenwende zum 20. Jahrhundert sind vielfältig und lassen sich auf ein verbreitetes, sowohl systemisches als auch generationsspezifisches Krisenbewusstsein zurückführen. Das Endzeitgefühl generierte

<sup>1</sup> Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Hg. von Kurt Pinthus. Berlin 1920.

<sup>2</sup> Ein instruktiver Forschungsüberblick findet sich bei Angela Zawodny, »[...] erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag.« Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik. Diss. Köln 1999, S. 10–24.

<sup>3</sup> Vgl. Christoph Eykmann, Weltende und Jüngstes Gericht als Motive im Expressionismus. In: Ders., Denk- und Stilformen des Expressionismus. München 1974, S. 44–62, hier S. 54.

<sup>4</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 61.

offenbar zum einen aus dem klaffenden Gegensatz zwischen der explosionsartigen Urbanisierung und rasanten Wirtschaftsentwicklung, die das Kaiserreich erfasst hatten, und der überlebten ständischen Ordnung, die angesichts dieser rasanten Modernisierungsprozesse morsch und dem Zusammenbruch nahe schien.<sup>6</sup> Ihrerseits schürte die psychologische Rebellion der jungen Autoren gegen die väterliche Autorität und die bürgerliche Familie ödipale Vernichtungsphantasien.<sup>7</sup>

### Heyms Kriegsapokalyptik

Eine spezifische Ausprägung erfuhr die expressionistische Weltuntergangstopik bei Georg Heym. Dies bezeugt der bekannte Tagebucheintrag vom 6. Juli 1910, in dem der junge Dichter seiner existenziellen Frustration Luft macht. Der seit Jahrzehnten herrschende Frieden erscheint dort als unheilvolle Lethargie und Lähmung vitaler Energien. Er ruft bei Heym den Wunsch nach einem kathartischen Aufstand oder einem revitalisierenden Krieg hervor, der schlummernde Lebenskräfte wieder freisetzen könne:

Ach, es ist furchtbar. Schlimmer kann es auch 1820 nicht gewesen sein. Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. [...] Geschähe doch einmal etwas. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut. Ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg

<sup>6</sup> David Roberts, »Menschheitsdämmerung«: Ideologie, Utopie, Eschatologie. In: Expressionismus und Kulturkrise. Hg. von Bernd Hüppauf. Heidelberg 1983, S. 85–103, hier S. 95.

<sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Schömel, »Selbstmörder gehen nachts in grossen Horden...« Die Zukunft als Katastrophe in frühexpressionistischer Lyrik. In: Text und Kontext 12, 1984, H. 2, S. 244–265. »In der Boheme, im Kreis marginalisierter Intellektueller trifft die Rebellion gegen kleinfamiliäre Marter zusammen mit den Reflexen des beginnenden Niedergangs der optimistischen bürgerlichen Verstandeskultur« (ebd., S. 249).

begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.<sup>8</sup>

Diese im Tagebuch festgehaltene Kriegssehnsucht lieferte die Grundlage für die apokalyptische Poetik, die Heym in seiner vielinterpretierten Dichtung »Der Krieg« entwarf. Der erst postum publizierte Text entstand zwischen dem 4. und dem 10. September 1911.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Georg Heym, Zweites Tagebuch. 23. Mai 1907 bis 5. Mai 1910. In: Ders., Dichtungen und Schriften. Tagebücher, Träume, Briefe. Hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 3. Hamburg 1960, S. 138f. Die Fortsetzung dieser Notiz lautet: »Was haben wir auch für eine jammervolle Regierung, einen Kaiser, der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte. Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten, denn als Männer, die das Vertrauen des Volkes tragen sollen« (ebd., S. 139).

<sup>9</sup> Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*. Handschriften und Dokumente; Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption. Hg. von Günter Dammann, Karl Ludwig Schneider und Joachim Schöberl. Heidelberg 1978, S. 17. Zum Folgenden vgl. ebd., S. 24–39. Der erste Entwurf umfasst sechs vollständige Strophen und eine siebte, noch unvollständige Strophe. Er wurde daraufhin nachträglich mehrfach bearbeitet, vor allem Strophe drei bis fünf wurden außerordentlich variantenreich verändert. Die zweite Handschrift besteht aus drei Strophen, die vermutlich als Teilentwurf zur Erweiterung des ersten Teils des Gedichts konzipiert wurden und inhaltlich den Strophen zwei bis sieben des ersten Entwurfs entsprechen. Die im Folgenden abgedruckte dritte Fassung, die in »Umbra vitae« publiziert wurde und Gegenstand der Untersuchung sein wird, ist eine Zusammenstellung der ersten beiden Handschriften. Zwei Strophen des zweiten Entwurfs wurden hier zu den sieben Strophen des ersten hinzugefügt. Die erste Strophe ist in allen drei Fassungen thematisch die gleiche, die zweite und dritte Strophe der dritten Fassung entsprechen denen der zweiten; es folgen Strophe zwei bis fünf der ersten Fassung, hier als Strophen vier bis sieben; Strophe acht und neun sind im dritten Entwurf neu, während die beiden letzten Strophen der ersten Handschrift auch den Abschluss der dritten Fassung darstellen. Im Vergleich der Fassungen untereinander zeichnet sich eine Tendenz zur Abstraktion und zur Erstarrung ab. Mit jeder neuen Fassung werden die Handlungsträger abstrakter und allgemeiner. So ersetzt Heym im zweiten Entwurf die konkrete Figur des »Negers«, der den Krieg personifiziert, durch ein anonymes »er«. Gleichzeitig erzeugt er durch die Aussparung von Bewegungsverbren eine »Szenerie der panischen Lähmung, die Städte und deren Bewohner erfaßt« (Günter Dammann, Erläuterungen zur Entstehung von »Der Krieg I« und »Über hohe Türme...«. In: Ders. u.a. (Hg.), Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, S. 33–39, hier 36).

Der Krieg I  
(Entwurf)

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.  
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,  
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

- 5 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. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.

- 10 Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.  
In der Ferne wimmert ein Geläute dünn  
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an  
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.

- 15 Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,  
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,  
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.  
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,

- 20 Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall  
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.  
Über Toren, wo die Wächter liegen quer,  
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

- 25 In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein  
Einen 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  
 30 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 Laub gekrallt.  
 35 Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht  
 In die Bäume, daß das Feuer brause recht.
- Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,  
 Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.  
 Aber riesig über glühenden Trümmern steht  
 40 Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,
- Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,  
 In des toten Dunkels kalten Wüstenein,  
 Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,  
 Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Georg Heym, Der Krieg I. In: Ders., Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 1: Lyrik. Bearb. von Karl Ludwig Schneider und Gunter Martens. Hamburg/München 1964, S. 346–347. Über Entstehung und Wirkungsgeschichte des Textes informiert der bereits erwähnte Band von Günter Dammann, Karl Ludwig Schneider und Joachim Schöberl (Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* [wie Anm. 9]), der allerdings Verhaerens intertextuelle Prätexte außer Betracht lässt. Gerhard Lemkes Nachweis angeblicher biblischer Quellen (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg«. Die Quelle und die Rezeption. In: *Wirkendes Wort* 24, 1974, H. 5, S. 319–324) bleibt spekulativ und ist auch methodologisch problematisch, weil er bei der Quellenerschließung die konkrete sprachlich-stilistische Faktur des Gedichts außer Acht lässt. Über die Geschichte der Forschung informiert der ausführliche Überblick von Joachim Schöberl (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« und die Geschichte seiner Deutung. In: Dammann u.a. [Hg.], Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« [wie Anm. 9], S. 72–107). Aus der Forschungsliteratur seien vor allem folgende Beiträge erwähnt: Fritz Martini, Georg Heym: »Der Krieg«. In: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen*, Bd. 2. Hg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1956, S. 425–449; Friedrich Leiner, Georg Heym: »Der Krieg«. In: *Interpretationen moderner Lyrik. Anlässlich der Germanistenverbandstagung* hg. von der Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband. 6. Aufl. Frankfurt a.M./Berlin/Regensburg 1959, S. 40–47; Kurt Mautz, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Frankfurt a. M./Bonn 1961, S. 40–78; Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart u.a. 1971, S. 244–257; Uwe Wandrey, *Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik*. Hamburg 1972, S. 129–132 und S. 221–224; Marianne Kesting, *Das Warten hat ein Ende*. In:

Formal setzt sich Heyms Dichtung aus elf vierzeiligen paargereimten Strophen mit ausschließlich männlichen Kadenzten zusammen. Das meist sechshebige<sup>11</sup> trochäische Metrum trägt in seiner klobigen Schwerfälligkeit dazu bei, den harten Eindruck des Martialischen und Kriegerischen zu evozieren.<sup>12</sup> Sequenzieren lässt sich der Text in vier semantische Makroabschnitte: das Aufwachen des Kriegsdämons aus dem langen Schlaf in der ersten Strophe; in der zweiten und dritten Strophe die panische Angst, welche die Stadtbevölkerung in ihren Bann zieht; der Ausbruch des Krieges, der durch den wilden, vitalen Tanz des riesigen Dämons symbolisiert wird, und der darauffolgende Brand, der in den Strophen sechs bis neun zerstörerische Energien freisetzt und die gesamte Stadt in Schutt und Asche legt; schließlich die präteritale Retrospektive auf die ausradierte Stadt in den beiden Abschlussstrophen sowie die Charakterisierung des Krieges als gerechte Auslöschung einer korrupten Welt.

### Die historische Folie

Dass sich Heyms Kriegsgedicht indessen nicht in einem brachialen Vitalismus erschöpft, sondern zugleich einen subtilen kulturkritischen Diskurs entfaltet, belegt sein Entstehungskontext. Lange Zeit als prophetische Antizipation des Ersten Weltkriegs gedeutet,<sup>13</sup> entstand »Der Krieg« im historischen Horizont der zweiten Marokkokrise, die gerade

Poesie der Apokalypse. Hg. von Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991, S. 169–186, sowie Christa Karpenstein-Eßbach, Georg Heym: »Der Krieg«. In: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild. Hg. von Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u.a. unter Mitarb. von Sandra Beck. Würzburg 2009, S. 273–280.

<sup>11</sup> Abweichungen in der Hebungsanzahl lassen sich in den Versen 10, 31, 32, 34, 38 und 40 beobachten. In den Versen 31 und 32 etwa wird das gewaltige Auflodern der Flammen gerade durch eine Erweiterung des Metrums auf sieben bzw. acht Hebungen umschrieben. In V. 38 dagegen fängt gerade die Verkürzung des Verses auf fünf Hebungen das Versinken der Stadt in den Abgrund metrisch ein.

<sup>12</sup> Friedrich Leiner (Georg Heym: »Der Krieg« [wie Anm. 10], S. 43) fühlte sich an einen »hämmernden Marschtakt« erinnert.

<sup>13</sup> So attestierten Zeitgenossen wie Anselm Ruest und Paul Zech Heym eine dichterische »Gabe der Prophezeiung« (Dammann u.a. [Hg.], Georg Heym, Dokumente [wie Anm. 9], S. 124f. und S. 132f.).

1911 ihren Höhepunkt erreichte.<sup>14</sup> Auslöser der Eskalation war Frankreichs Besetzung der Festungen Fes und Rabat im Frühjahr 1911, die auf Bitte des frankreichfreundlich eingestellten Sultans Mulay Hafid erfolgte. Diese militärische Intervention verletzte das deutsch-französische Abkommen von 1909 und bedrohte die Interessen des Deutschen Reichs, das daraufhin als Drohgebärde am 1. Juli 1911 das deutsche Kriegsschiff Panther in den Hafen des marokkanischen Agadir entsandte. Die deutsche Aktion hatte zum Ziel, Frankreich zur Abtretung von Französisch-Kongo als Gegenleistung für die Akzeptanz der französischen Herrschaft über Marokko zu bewegen. Infolge der Krisenzuspitzung breitete sich in der deutschen Presse Panik vor einer eventuellen Invasion französischer Kolonialtruppen aus. Frankreichs Drängen auf den Besitz Marokkos wurde als Versuch gewertet, die französische Armee durch schwarze Truppen für einen Krieg gegen Deutschland zu verstärken. Tatsächlich hatte der im Sudan stationierte General Charles Mangin nur ein Jahr zuvor in seinem Buch »La force noire« aufgrund des demographischen Defizits Frankreichs gegenüber Deutschland für die Rekrutierung und den Einsatz afrikanischer Kolonialverbände im Kriegsfall eindringlich plädiert – ein Plan, der schon 1910 in Angriff genommen wurde.<sup>15</sup> Katastrophenszenarien vom Untergang der deutschen Kultur durch eine schwarze Invasion breiteten sich in der deutschnationalen Presse aus.<sup>16</sup>

Relevant ist diese historisch-kontextuelle Rekonstruktion für die adäquate Beschreibung der ästhetischen Strategie, die Heyms Text

<sup>14</sup> Als erster wies Bernd W. Seiler auf den historischen Hintergrund der Marokkokrise hin (Ders., Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar. München 1972, S. 31f.). Dazu auch Karl Ludwig Schneider, Georg Heyms Gedicht »Der Krieg I« und die Marokko-Krise von 1911. In: Dammann u.a. (Hg.), Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« (wie Anm. 9), S. 40–51, sowie die Dokumentation zur »Marokko-Panik«, ebd., S. 52–71.

<sup>15</sup> Charles Mangin, *La force noire*. Paris 1910. In der Tat dienten im Ersten Weltkrieg auf französischer Seite rund 170.000 sog. *Tirailleurs Sénégalais*, die bevorzugt zum Sturm auf feindliche Stellungen eingesetzt wurden. Über dieses traurige und wenig bekannte Kapitel der französischen Kolonialgeschichte informiert die ausgezeichnete Studie von Myron Echenberg, *Colonial Conscripts. The Tirailleurs Sénégalais in French West Africa, 1857–1960*. Portsmouth 1991.

<sup>16</sup> So titelte die deutschnationale »Rheinisch-Westfälische Zeitung« vom 23. Juli 1911, Nr. 808: »Nordafrikanische Wilde gegen das deutsche Volk«.

in Gang setzt. Das zugleich makabre und sarkastische Spiel, das er entfaltet, zielt mit provokatorischer Absicht auf die Brückierung des bürgerlichen Lesers ab, dessen Ängste er nicht nur in Erfüllung gehen lässt, sondern gar mit schwarzem Humor hyperbolisch überbietet. Auf diese Kontextualität spielt bereits die Charakterisierung des Kriegsdämons als tanzender »Neger« an.<sup>17</sup> Sie stand vor allem in den Entwürfen im Mittelpunkt und bleibt, wiewohl abgeschwächt, auch in der Endfassung klar erkennbar, etwa an der »schwarzen Hand« (V. 4), am »schwarzen Haupt« (V. 15), an dem Kriegstanz (V. 13) sowie an der »Schädelkette« (V. 16), die auch in der deutschen Weltkriegspropaganda die »Kannibalen« der französischen Kolonialarmee charakterisieren wird.<sup>18</sup> Vor dem Hintergrund der damals geführten Angstkampagne (»Französische Negerheere gegen das deutsche Volk«)<sup>19</sup> und an deren gelegentliche Ironisierung<sup>20</sup> anknüpfend malt Heyms Text gerade den »schwarzen Mann« an die Wand, deutet ihn jedoch zugleich provozierend um. Das Schreckbild der deutschen Tagespresse verwandelt sich in einen biblischen Vernichtungsende, der den Untergang einer offenbar morschen und korrupten Welt einläutet.<sup>21</sup> Somit zelebriert

<sup>17</sup> In der ersten Textstufe (1.1 H) ist von einem riesigen »Negerhaupt« die Rede – »Und sein Negerhaupt ragt riesig in die Nacht« (V. 3) –, in der dritten Textstufe (3–2 H) lässt Heym den »großen Neger« »tanzen«: »Und der große Neger hebt zu tanzen an | Auf den Bergen schreit er« (Dammann u.a. [Hg.], Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* [wie Anm. 9], S. 23 und S. 28).

<sup>18</sup> Vgl. etwa das Titelblatt der satirischen Zeitschrift »Kladderadatsch« vom 23. Juli 1916, das einen senegalesischen Infanterieschützen als Kannibalen zeigt, der um den Hals einen Schädel des Feindes anstelle des Tornisters trägt.

<sup>19</sup> So eine Schlagzeile der »Rheinisch-Westfälischen Zeitung« (zit. nach: Dammann u.a. [Hg.], Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« [wie Anm. 9], S. 66).

<sup>20</sup> So mokierte sich die Zeitschrift »Pan«, zu deren Lesern auch Heym zählte, über die Hetzkampagne der rechtsnationalen Presse in einem Beitrag zum Thema »Schwarze Truppen«: »Diesmal ist es im eigentlichen Sinne der »schwarze Mann«, vor dem wir uns fürchten sollen [...] Wenn Frankreich Marokko nimmt, gewinnt es [...] ein ungeheures Menschenreservoir, aus dem geschickte Drillmeister in 15–20 Jahren unzählige Heerscharen pechkohlrabentintenwichenschwarzer Kriegshelden von unwiderstehlicher Bravour hervorzubringen werden. Einer der Bangemacher rechnet zwei Neger »unter Umständen« gleich fünf Europäern und sieht schon alle Schrecken sich über Deutschland ergießen [...]« (Janus, Schwarze Truppen. In: Pan 1, H. 22, 16. September 1911, S. 729–731, hier S. 729).

<sup>21</sup> Die kulturkritische Dimension der Apokalypse bei Heym betont zu Recht Karl Ludwig Schneider: »Heyms Bilder des Krieges dokumentieren weniger die inhumane Lust an der Zerstörung schlechthin, als vielmehr den Wunsch nach der Vernichtung

»Der Krieg« nicht nur den frühexpressionistischen Vitalismus, sondern liefert zugleich auch eine karnevaleske Persiflage der Ängste der Wilhelminischen Gesellschaft, welche Heym in einer kulturkritischen Auslöschungsfantasie virtuell untergehen lässt.

### Heyms Dialog mit Verhaeren

Es ist wenig bekannt, dass Heyms apokalyptische Poetik auf intertextueller Ebene von Émile Verhaeren (1855–1916) wesentlich profitierte.<sup>22</sup> Seine Popularität verdankte Verhaeren in nicht geringem Maße der Vermittlungstätigkeit des unermüdlichen Stefan Zweig. Dieser hatte den belgischen Dichter im August 1902 in Brüssel persönlich kennengelernt.<sup>23</sup> In dieser Zeit entstanden Zweigs erste Verhaeren-Übertragungen, die 1904 im Berliner Verlag Schuster & Loeffler als »Ausgewählte Gedichte« in einer Auflage von 350 Exemplaren erschienen. Mitte April 1904 veröffentlichte Zweig im »Literarischen Echo« auch sein erstes, eher sachlich-informatives Porträt des Belgiers.<sup>24</sup> Im März 1910 brachte der Leipziger Insel-Verlag die zweite Auflage der »Ausgewählten Gedichte«, die übersetzten Dramen »Das Kloster«, »Helenas Heimkehr« und »Philipp II« sowie Zweigs enthusiastische Verhaeren-Biographie heraus.<sup>25</sup> Als mustergültig charakterisiert Zweig insbeson-

einer Ordnung, die versagt hatte« (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg I« [wie Anm. 14], S. 51).

<sup>22</sup> Dass der belgische Dichter lange Zeit von der Germanistik vernachlässigt wurde, dürfte wohl mit seiner antideutschen Publizistik, insbesondere seinem Pamphlet »La Belgique sanglante« (1915) zusammenhängen, das er nach dem deutschen Überfall auf das neutrale Belgien verfasste und das ihn zu einer *damnatio memoriae* verurteilte. Vor dem Krieg allerdings wurde Verhaeren auch in Deutschland als prominenter Vertreter der Lyrik der Moderne gefeiert.

<sup>23</sup> Vgl. Robert Dumont, Stefan Zweig et la France. Paris 1967, S. 31f.

<sup>24</sup> Stefan Zweig, Emile Verhaeren. In: Das literarische Echo 6, 1903/1904, Sp. 972–978.

<sup>25</sup> Stefan Zweig, Emile Verhaeren. Leipzig 1910. Dazu Clara Bolle, Emile Verhaeren [1910]. In: Stefan Zweig-Handbuch. Hg. von Arturo Larcatti, Klemens Revoldner und Martina Wörgötter. Berlin/Boston 2018, S. 450–455. Zeitgleich erschien im Pariser Verlag Mercure de France eine französische Übertragung von Zweigs Biographie. 1914 kam auch eine englische Übersetzung bei Houghton-Mifflin, Boston–New York, heraus. Zweig feiert u.a. Verhaerens dichterische Zeitgenossenschaft, d.h. seine Abwendung vom rückwärtsgewandten Ästhetismus und seine poetische Entdeckung von Großstadt und Tech-

dere die Sammlung »Les Villes Tentaculaires« (1895), welche die moderne Großstadt mit ihrer Anarchie, ihren Konglomeraten von Wohnungen und Fabriken und ihrem pulsierenden labyrinthischen Leben besingt.<sup>26</sup> Dass Verhaerens Werk auch im Frühexpressionismus wertgeschätzt wurde, bezeugt bereits die Anzahl der in den Avantgardezeitschriften publizierten Übersetzungen.<sup>27</sup> Von den zeitgenössischen

nologie: »Er ist nicht nur der Dichter, sondern auch der Prediger unserer Zeit. Als Erster hat er sie als *schön* empfunden, nicht aber wie die Schönfärber, die geflissentlich das Dunkle wegretuschieren und das Helle verstärken, sondern er hat sie [...] nach ursprünglicher hartnäckigster Ablehnung endlich als notwendig begriffen und den Begriff ihrer Notwendigkeit, ihrer Absicht zur Schönheit gewandelt« (Stefan Zweig, Emile Verhaeren. Leipzig 1910, S. 9).

<sup>26</sup> Mit seiner Begeisterung stand Zweig übrigens nicht allein. In seiner Anthologie über »Die belgische Lyrik« von 1902 hatte sich Otto Hauser dazu hinreißen lassen, den Belgier als den »gewaltigste[n] Lyriker, der jemals in französischer Sprache schrieb«, zu bezeichnen (Die belgische Lyrik von 1880–1900. Eine Studie und Übersetzungen von Otto Hauser. Großenhain 1902, S. 14; vgl. auch Otto Hauser, Das junge Belgien. In: Aus fremden Zungen 11, 1901, S. 909–911). 1905 feierte er ihn aufgrund seiner freien Rhythmen als einen »Walt Whitman seines Idioms« (Otto Hauser, Die belgische Dichterplejade. In: Literarische Warte 6, 1905, S. 648–660 und S. 707–715, hier S. 656). Seinerseits zögerte Johannes Schlaf in seiner Verhaeren-Monographie von 1905 nicht, ihn als »den [...] größten Dichter des zeitgenössischen Europa« zu porträtieren (Johannes Schlaf, Emile Verhaeren. Berlin/Leipzig o. J. [1905], S. 14).

<sup>27</sup> Zahlreiche expressionistische Zeitschriften veröffentlichten Verhaeren-Übersetzungen, darunter »Die Aktion«, »Die Bücherkiste«, »Neue Blätter«, »Das Neue Pathos«, »Der Ruf« und »Die Weißen Blätter«. Vgl. Emile Verhaeren, Fromm. Nachdichtung von Hermann Hendrich. In: Die Aktion 3, 1913, H. 4, Sp. 591f.; Der Auszug (1908). Freie Nachdichtung von Theodor Däubler. In: Ebd. 6, 1916, H. 5/6, Sp. 53–56; Revolte. (Aus: »Die Verführung der Städte«). In: Ebd. 6, 1916, H. 49/50, Sp. 659–661; Paul Verlaine. Übers. von Jean-Jacques [d.i. Hans Jacob]. In: Ebd. 1, 1911, H. 25, Sp. 783f.; Ein aktuelles Vorwort. (Aus der Zeitschrift: »Demain«). Übers. von Recha Rothschild [Vorwort]. In: Die Bücherkiste 2, 1920, H. 1/2, S. 3f.; Die Tat. Dt. von Stefan Zweig. In: Neue Blätter 1, 1912, H. 6, S. 41f.; Begeisterung. Übers. von Paul Zech. In: Das Neue Pathos 1, 1913, H. 1, S. 7f.; Abseits. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 1, 1913, H. 5/6, S. 31; Die Nachmittagsstunden. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 2, 1914, H. 1, S. 9–11; Der Hafen. Übers. von Paul Zech. In: Ebd., S. 53f.; Die Arbeit. Übers. von Stefan Zweig. In: Der Ruf 1, 1912, H. 2, S. 6f.; Die Abendstunden. Nachdichtung von Paul Zech. In: Die Weißen Blätter 1, 1913, H. 3, S. 234–236; Die lichten Stunden. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 1, 1914, H. 11/12, S. 1205–1208; Gedichte. Übers. von Ludwig Scharf. In: Ebd. 4, 1917, H. 1, S. 1–14. Erwähnenswert ist auch die Übersetzung der Sammlung »Les blés mouvants« (1912) durch Paul Zech. Sie wurde angeblich bereits 1914 fertig gestellt, allerdings aufgrund von Verhaerens antideutschem Pamphlet »La Belgique sanglante« (1915) nicht gedruckt und erschien schließlich mitten im Krieg als Hommage für den 1916 verstorbenen Dichter (Die wogende Saat. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig 1917).

französischen Dichtern erreichte dort außer ihm einzig Verlaine eine vergleichbare Popularität.

Heyms Dialog mit Verhaeren entzündete sich offenbar an dessen Anarchismus.<sup>28</sup> Verhaerens Lyrik stellt oft den Untergang alter, überkommener Ordnungen als Katharsis und Regeneration dar. Gerade diese anarchistische Dimension erklärt das Interesse Heyms, der ebenfalls starke Sympathien für den Anarchismus hegte.<sup>29</sup> Anlässlich der Reichstagswahl von 1912 wünschte er sich als Ausweg aus der allgemeinen Stagnation gerade den anarchistischen belgischen Dichter oder Wedekind als Reichskanzler.<sup>30</sup>

Vor allem eine Dichtung hat in Heyms »Krieg« markante Spuren hinterlassen: »La Révolte«<sup>31</sup> aus der Sammlung »Les Villes tentaculai-

<sup>28</sup> Zu Verhaerens anarchistischen Tendenzen vgl. David Gullentops, Utopie und Anarchismus in der Lyrik Émile Verhaerens. In: *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900: Deutschland, Flandern und die Niederlande*. Hg. von Jaap Grave, Peter Sprenkel und Hans Vandevoorde. Würzburg 2005, S. 172–188. In Verhaerens Verlag Edmond Deman erschien Émile Royers Broschüre »Plaidoirie pour l'anarchiste Jules Moineau« (1894), die das Verteidigungsplädoyer von Émile Royer im Prozess gegen den Anarchisten Moineau enthielt. Er wurde 1892 wegen eines Dynamitattentats in Lüttich zu einer langjährigen Freiheitsstrafe verurteilt, allerdings bereits 1901 aus der Haft entlassen. Verhaeren publizierte in der anarchistischen Zeitschrift »L'En dehors« (dort erschien 1892 seine Besprechung der Werke des Malers Constantin Meunier). In der Wohnung des mit ihm befreundeten Henry van de Velde nahm er an Treffen von Intellektuellen und Künstlern teil, die mit dem Anarchismus sympathisierten, wie etwa Georges Eekhoud, Francis Vielé-Griffin, Felix Fénéon, Henri-Edmond Cross und Maximilien Luce (vgl. Gullentops, Utopie, S. 175).

<sup>29</sup> In »Der fünfte Oktober«, einer 1911 entstandenen Novelle über die Französische Revolution aus dem Novellenbuch »Der Dieb« (1913), verarbeitete Heym Peter Kropotkins Abhandlung »Die französische Revolution«, die 1909 von Gustav Landauer übersetzt worden war. Dazu Hermann Korte, Georg Heym. Stuttgart 1982, S. 73.

<sup>30</sup> »Worauf kommt es an? Es kommt darauf an, daß Leute, wie meinerwegen zum Beispiel Wedekind [oder Verhaeren] (irgendwelche Namen. Man versteht aber was ich will) auch die politische Macht bekommen. Wird das möglich sein, wird man noch einmal dem Genie das Recht zuweisen, auch das Leben der Nationen zu bestimmen?« (Georg Heym, Dichtungen und Schriften [wie Anm. 10], Bd. 2, S. 178). Verhaerens Name ist von Heym nachträglich gestrichen worden.

<sup>31</sup> Émile Verhaeren, *La Révolte*. In: *Les Villes tentaculaires*. Brüssel 1895, S. S. 72–78. Verhaerens Einfluss auf Heyms Gedicht wurde bisher nur von Christian Challot konstatiert, aber nicht wirklich analytisch und textnah untersucht (Émile Verhaeren et Georg Heym, *poètes des grandes métropoles*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire* 77, 1999, H. 3, S. 751–764, hier S. 760–764). Die Vermittlerrolle Zweigs wird von Challot nicht erkannt. Zu Heym und Verhaeren vgl. auch Challots Beitrag, Émile Verhaeren – Georg Heym. *Essais de lecture comparée à la lumière de l'expressionnisme allemand*. In:

res«, die dem expressionistischen Dichter vermutlich in Zweigs Nachdichtung von 1910 zusammen mit anderen Verhaeren-Gedichten vorlag.<sup>32</sup> Dass es sich um einen für die junge Dichtergeneration relevanten Text handelt, davon zeugen bereits die in expressionistischen Blättern erschienenen Nachdichtungen.<sup>33</sup> In Zweigs Übertragung<sup>34</sup> setzt sich »Die Revolte« aus fünfzehn freirhythmischen und reimlosen Strophen

Textyles. *Revue des lettres belges de langue française* 11, 1994, S. 171–185. Die lange Vernachlässigung von Heyms Verhaeren-Rezeption dürfte nicht zuletzt mit einem Zeugnis Paul Zechs zusammenhängen, demzufolge Heym vor allem Rimbaud und Baudelaire schätzte, den belgischen Dichter dagegen nur peripher rezipierte (Brief Paul Zechs an Carl Seelig vom 16. März 1946. In: Georg Heym, *Dichtungen und Schriften* (wie Anm. 10), Bd. 6: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. München 1968, S. 98). Dagegen findet man bereits in zeitgenössischen Rezensionen einige Hinweise auf Heyms mutmaßliche Auseinandersetzung mit dem belgischen Dichter (vgl. Georg Heym, *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. Hg. von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burckhardt. Darmstadt 1968, etwa S. 195, S. 224, S. 317). Schon 1911 stellte Anselm Ruest Parallelen zwischen Heym und Verhaeren her.

<sup>32</sup> Emile Verhaeren, *Die Revolte*. In: Ders., *Ausgewählte Gedichte*. Nachdichtung von Stefan Zweig. Leipzig 1910, S. 73–77.

<sup>33</sup> Übertragen wurde Verhaerens »Révolte« von einem anonymen Übersetzer in der »Aktion« zum Anlass von Verhaerens Tod im Jahre 1916 und ein Jahr später von Theodor Däubler (vgl.: Émile Verhaeren, *Revolte*. [Aus: »Die Verführung der Städte«]. In: *Die Aktion* 6, 9. Dezember 1916, H. 49/50, Sp. 659–661 sowie Ders., *Der Aufruhr*. In: *Der Hahn*. Übertragungen aus dem Französischen von Theodor Däubler. Berlin-Wilmersdorf 1917, S. 57–62. Däublers Version ist ein Verhaeren-Porträt von André Rouveyre vorangestellt).

<sup>34</sup> Alles spricht dafür, dass Heym Verhaeren in Zweigs Nachdichtung las. Daher wird im Folgenden darauf verzichtet, die französische Originalfassung extensiv einzubeziehen. Zweigs Übertragung entfernt sich schon allein durch den Reim von einer auf strenge semantische Äquivalenz bedachten Übersetzung, obwohl Zweig das ursprüngliche Reimschema veränderte. In seiner Nachbemerkung (»Bemerkung des Übersetzers«) benennt Zweig die ihn leitenden Übersetzungskriterien, nämlich »die Erhaltung des Rhythmus« und »die sinngemäße Identität der Vergleiche« (Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte* [wie Anm. 32], S. 142). Ferner verteidigt er dort seine »Verwendung unreiner Reime und zahlreicher Assonanzen« mit der Absicht, »die Freiheit Verhaerens gegenüber dem französischen Verse auch im Deutschen zu verdeutlichen« (ebd.). Auffallend ist ferner seine Akzentuierung von Verhaerens sozialpolitischer Kritik (»betrogene Mengen«, »Blutsteuer«, »verlachte Gesetze«, V. 95–100) sowie eine Expressivitätssteigerung (»La toux des canons« wird zum »hustenden Schrei«, V. 14), die oft auch durch Pejorativa erkaufte wird. Das Befremden, das bei Verhaeren den Leichen entgegengebracht wird (»chairs baroques«, eigenartiges Fleisch), verwandelt sich bei Zweig in Abscheu (»eklem Entsetzen«, V. 80). Die Massen (»foules«) werden zum »Pöbel« (V. 23), »rage« wird zum »Wahnsinn« (V. 24), das »cœur dans un combat« zum »Herz[en] in bitterster Qual« (V. 87). So gesehen lieferte Zweig der jungen Dichtergeneration einen bereits expressiv intensivierten Verhaeren.

zusammen; das Gedicht schildert das zügellose und ungestüme Wüten einer Revolte, bei der eine Stadt in Brand gesetzt und zugrunde gerichtet wird.<sup>35</sup> Der Text liefert ein Konzentrat von Verhaerens anarchistischer Poetik, welche die Beseitigung des alten, ungerechten Gesellschaftssystems zur Bedingung eines möglichen Neuanfangs erklärt. So wird die alte Zeitrechnung außer Kraft gesetzt (»le temps normal n'existant plus«, V. 20). Die »échevins d'or« (V. 62), die korrupten Gemeinderäte, werden abgesetzt, rückständige Gesetze verbrannt, angehäuften Reichtümer geplündert, Kirchenheiligtümer zerstört (Heiligenbilder, Hostien und Tabernakel, V. 80–85). Über allem greift das personifizierte Feuer um sich, als Sinnbild für die revolutionären Ideen und ihre vernichtende Dynamik:

### Die Revolte

Die Straße, in einem gurgelnden Schaum  
 Von Köpfen und Körpern und Schulterblättern,  
 Daraus sich verzweigende Arme klettern,  
 Scheint selbst emporzufliegen

5 In den wahnsinnstobenden Traum.

Die Straße wie Gold,  
 Die purpurnes Abendleuchten durchrollt. –

### Der Tod

Erhebt sich auf donnernden Glockentürmen,

10 Der Tod, wie er aus Träumen droht

Mit Schwertern und Sensen und Feuerstürmen,  
 Mit Köpfen, die an den blutenden Stangen  
 Wie jählings geknickte Mohnblüten hangen.

<sup>35</sup> Auch das Gedicht »Le Sonneur« (Emile Verhaeren, Der Glöckner. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 45–47), das ebenfalls einen Brand schildert, der sich des Glockenturms bemächtigt und dann die gesamte Stadt einäschert, hat bei Heym Spuren hinterlassen, wie sich zeigen wird.

- Dumpfer Kanonen hustender Schrei,  
 15 Stumpfer Kanonen schluckendes Gröhlen  
 Zählen allein das Stöhnen, die Tränen  
 Der Stunde, die sich zu Tode hetzt.  
 Verweisungen, die leer an den Wegen gähnen  
 Wie Augen in ihren trostlosen Höhlen,  
 20 Schmetterten längst die Steine entzwei.  
 Die Zeit der Ordnung ist aufgelassen  
 Für diese fiebergepeitschten Massen,  
 Für diesen Pöbel, den nichts mehr entsetzt.
- Der Wahnsinn stürmt aus der Erde empor  
 25 Und türmt sich auf hochgeschütteten Quadern,  
 Die helle Wut mit. schmetterndem Chor  
 Und neuem Blut in den quellenden Adern.  
 Todblaß aufkeuchend  
 Und schreckenhaft  
 30 Erhebt die Gier sich auf den Standarten,  
 In dieser Minute mehr erreichend  
 Als eines Jahrhunderts lastende Kraft  
 In hundert Jahren mit tragem Erwarten.
- All das, was seit endlosen Zeiten  
 35 Die verwegensten Stirnen an Schrecken geboren  
 Und in den Schoß der Zukunft gesenkt,  
 Was in den allergeheimsten Gebeten  
 Die Blicke glühend heraufbeschworen  
 Und im dunkelsten Traum  
 40 Die wildesten Menschheitsseelen  
 Erflehten,  
 Ergießt sich im tausendarmigen Schaum  
 Dieser dürstenden Meuten,  
 Die Haß mit wahllosem Wüten vermählen.

- 45 Das Fest des Blutes ists, das sich gestaltet,  
Auf Schrecknis die Fahne des Festes entfaltet. –  
Über die Toten  
Stampfen die Trunknen und Blutüberlohten  
Den Soldaten entgegen.
- 50 Die wissen nicht Recht und Schuld mehr zu wägen  
Und schießen verzweifelt, stumpf und gelassen  
Gegen die endlos anbrausenden Massen  
Des Volkes, das gierig begehrt, daß sein Haupt  
Das blutige Krongold des Sieges umlaubt.
- 55 – Töten, um zu verjüngen, zu schaffen!  
Selbst wie der unersättliche Weltgeist sein  
Und rücksichtslos sein Ziel sich erraffen  
Durch einer Minute erschreckenden Schein:  
Töten – oder sterben, um frei zu sein!
- 60 Auf dem dunklen Grunde des Abends schwelen  
Die Brücken und Häuser in blutigen Farben,  
Bis in die Tiefen glüht in den Kanälen  
Der Abglanz der feurig knisternden Garben.  
Aufstrebende Türme, von Rauschgold umflirrt,
- 65 Durchschneiden das Dämmern, das endlos wird. –  
Die Feuerarme öffnen die ruchlosen Hände  
Und streuen ins Dunkel auffunkelnde Brände  
Und die Dächer springen in kohlendem Schein  
Aufkrachend hoch in die Wolken hinein.

70 Drüben knattert es, Schuß für Schuß.  
 Der Tod mit geschmeidigem Finger geht  
 Entlang der Mauern und schießt und läßt  
 In fliegender Eile aus den schweren Gewehren,  
 Und mit titanischen Gesten mäht  
 75 Er Körper hin gleich schaukelnden Ähren.  
 Reihen sinken mit einzigem Schrei,  
 Und auf sie wuchtet die Stille wie Blei.  
 Über nackter Leiber zerschossenen Fetzen  
 Beginnt nun wie höhnischer Mummenschanz  
 80 Über röchelnden Ruf und eklem Entsetzen  
 Der Laternen phantastischer, spiegelnder Tanz.  
 Die Glockenrufe, die sich stoßen und streiten,  
 Brummen und summen schwarz und schwer  
 Ihr ängstliches Greinen hinaus in die Weiten,  
 85 Die grau wie das Meer. –  
 Dröhnend und stöhnend ruft die Glocke zum Sturm  
 Wie ein Herz in bitterster Qual,  
 Bis mit einem Mal  
 Die Glocke, die eben in traurigem Grimme  
 90 Gebrummt und gesummt,  
 Gleich einer erstickenden Stimme  
 In ihrem eingeäscherten Turme  
 Verstummt.

- In die Stadtpaläste, wo der Hohe Rat
- 95 Die Gemeinde bemeistert und betrogener Mengen  
 Blutsteuer einschlürfte wie goldene Saat,  
 Ergießt sich der Strom. – Die Schlösser zersprengen,  
 Und die Türen sinken, von Hacken zerspalten.  
 Gierig entreißt man den eisernen Schränken
- 100 Den gereihten Stoß von verlachten Gesetzen.  
 Eine Fackel frißt sie mit feuriger Zunge  
 Und speit in schwarzen, verkohlenden Fetzen  
 Weithin ihr verruchtes Gedenken. –  
 In den Kellern beginnt Raub und Diebstahl zu walten,
- 105 Während von Fenstern und Dachgestühlen  
 Mit wildem Schwunge  
 Es niedersaust von Menschengestalten,  
 Die fallend die Luft mit den Armen durchwühlen.
- Auch in den Kirchen stürmt Rasen und Hohn.
- 110 Glasfenster mit der Jungfrau auf himmlischem Thron  
 Bedecken den Boden, in Scherben zerschellt,  
 Wie Stoppeln ein trostloses Ackerfeld.  
 Verstümmelt und schief, mit zermartertem Rumpf  
 Hängt des Heilands Gestalt am Kreuzesstumpf.
- 115 Mit Fluchen verschüttet und mit lästernden Stößen  
 Vergossen das Öl aus den goldnen Gefäßen.  
 Die Heiligen peitscht man, und frevelnder Raub  
 Läßt nicht die Hostien am Altar ruhen,  
 Man streut sie zu Boden wie schneeigen Staub,
- 120 Damit sie zerkrünten unter stampfenden Schuhen.

- Alle Greuel des Mordes, der Schrecknis steigen  
 Wie Fackeln empor zu dem Sternenreigen.  
 Mit dem Flachland, durchflogen von Scharlachflammen,  
 Glüht nun die rasende Stadt zusammen,  
 125 Die Stadt, von Abendfernen umhöht,  
 Die sich selbst mit feuriger Krone krönt.  
 Die Nacht und diese lohende Glut  
 Umpressen das Leben mit ihrer Wut  
 So eng, daß die Erde zu zittern scheint  
 130 Und das Land sich in feurigem Glast zu verzehren,  
 Und mit den kälteren Himmelssphären  
 Auflodernd der Wahnwitz sich nun vereint!  
 – Töten, um zu verjüngen, zu schaffen  
 Oder sich selbst im Kampfe zu fällen!  
 135 Bändigen – oder die Stirn sich zerschellen!  
 Ob grün oder blutrot der Frühling tagt,  
 Ist es nicht doch  
 In der Tage mühsam keuchendem Joch  
 Die *gleiche* Triebkraft, die uns vorwärts jagt! –<sup>36</sup>

Verhaerens triumphale Inszenierung anarchistischer Zerstörungswut dürfte auf den rebellischen Expressionisten ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Konstatieren lässt sich der Einfluss der »Révolte« auf Heyms »Krieg« auf unterschiedlichen Ebenen. Von Verhaerens strophisch und rhythmisch völlig anders dimensionierter Dichtung entnahm Heym zum einen den motivisch-situativen Rahmen seines Textes, die Vision vom Untergang einer Stadt in einem verwüstenden Flammenmeer. Zum anderen verrät auch die Metaphorik seiner Dichtung die Spuren einer durchaus systematischen und minutiösen Exzerpiertechnik, welche auch weitere Gedichte aus der Zweig-Anthologie sowie andere lyrische Texte miteinbezogen hat.

Der Dialog mit Verhaeren prägt bereits die Eröffnungstrophe, in der sich der riesige Kriegsdämon aus der Tiefe (»unten aus Gewölben tief«, V. 2) erhebt, wie die gravitatische Anapher »Aufgestanden« unter-

<sup>36</sup> Emile Verhaeren, Die Revolte (wie Anm. 32), S. 73–77.

streicht. Heyms Allegorie vom aufgestandenen Krieg ist offensichtlich Verhaerens Personifikation des sich erhebenden Todes nachempfunden (»Der Tod | Erhebt sich auf donnernden Glockentürmen, | Der Tod, wie er aus Träumen droht«, V. 8–10), wobei die psychische Tiefe der dort evozierten Todesträume durch die Gewölbemetaphorik spatia-  
liert wird (»aus Gewölben tief«). Die tiefen Gewölbe des Unbewussten metaphorisieren den Schrecktraum der »schwarzen Gefahr«, aus dem das Gespenst des Krieges bei Heym erwächst. Verpflichtet ist die Auferstehungsszene zugleich der erwachenden Mitternacht im »Nachtwandler-Lied« aus Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, dem Heym das Reimpaar »schliefe«/»tief« entnimmt.<sup>37</sup> Anstelle von »erwachen« (Nietzsche) oder »sich erheben« (Verhaeren) wählt Heym allerdings das Verb »aufstehen«, was eine manifeste blasphemische Anspielung auf die Osterbotschaft beinhaltet, im Sinne einer paradoxen Auferstehung des Todes. Auch das Reimwort »unerkannt« von V. 3 besitzt offenbar eine biblische Grundierung (»Er war in der Welt, und die Welt ist durch ihn geworden, und die Welt hat ihn nicht erkannt«, Joh. 1, 10) und lässt den Krieg als den *neuen* Messias erscheinen, der den christlichen ablöst. Die hyperbolische Metapher vom »Zerdrücken« des »Mondes« (V. 4) durch den Kriegsdämon erinnert ihrerseits erneut an Verhaeren, der in »Le Vent« in einer ähnlich fulminanten und rabiaten Verbmetapher den zerstörungslustigen Novemberwind den »Mond« »vom Himmel schmettern« lässt.<sup>38</sup>

Ungeachtet der intertextuellen Korrespondenzen zeigt der allegorische Todesdämon bei Heym indes eine grundsätzlich andere Dimensionierung. Während er bei Verhaeren explizit als »der Tod« auftritt, heißt der Kriegsriese bei Heym bis zuletzt immer nur »er«, was nicht

<sup>37</sup> »O Mensch! Gieb Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / Ich schlief, ich schlief –, / Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – / Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht.« (Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Aufl., Bd. 4. München/Berlin/New York 1993, S. 404).

<sup>38</sup> »Saht ihr ihn damals in jener Nacht, | Als er den Mond vom Himmel geschmettert | Und die Dörfer, vom Schläfe erwacht, | Vor seiner Macht | Wie erschreckte Tiere geze-  
tert?« (Émile Verhaeren, Novemberwind. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 49). Vgl. aber auch: »Der Glöckner schmettert mit schauernder Hand | Seine Angst weithin in das endlose Land« (in: Ebd., S. 45).

nur seine Unheimlichkeit steigert, sondern auch sein Unerkanntsein unterstreicht (»groß und unerkannt«, V. 2). Diese Unbestimmtheit wird durch die unpersönlichen »Es«-Konstruktionen in V. 5, 8 und 9 noch gesteigert. Die unheimliche Wirkung des unerkannten »Er« ist ein ebenso unbekanntes und verstörendes »Es«: »In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht« (V. 9). In »La Révolte« ist der Todesdämon ferner nur Reflex und Spiegelung der Massen der Aufständischen. Das Volk ist Hauptträger und Motor des Aufruhrs. Bei Heym dagegen wird das Zerstörungswerk enthumanisiert und zugleich verabsolutiert. Die Menschen verkommen zu Heizmaterial, mit dem der sinistre Kriegsdämon den Stadtbrand nährt. Dem Kriegsriesen wird auch das Privileg der direkten Rede zugestanden, Heym lässt ihn in der vierten Strophe seine Krieger zusammenrufen.<sup>39</sup> Die menschliche Perspektivierung spielt dagegen eine völlig untergeordnete Rolle. So entfallen im »Krieg« auch die personifizierten Emotionen der Bedrängnis, Angst, Hoffnung, Wut und Freude, die in »La Révolte« immer wieder evoziert werden.<sup>40</sup> Auch der städtische Raum, den beim belgischen Dichter die revolutionäre Masse erobert, steht bei Heym nicht im Vordergrund. Die Bewegungsrichtung »von unten nach oben«, welche bei Verhaeren die soziale Revolution versinnbildlicht, kehrt Heym zu einer apokalyptischen Dynamik »von oben nach unten« um. Seine kulturpessimistisch-apolitische Vision erteilt Verhaerens Revolutionsoptimismus eine klare Absage. Dem entspricht auch eine grundsätzlich andere Blickführung. Verhaerens Leser befinden sich mitten im Geschehen, quasi an der Seite der Revolutionäre. Seine Todesallegorie erhebt sich sofort zwischen den Menschen, in und nicht außerhalb der Stadt. Im »Krieg« nimmt der Rezipient dagegen die Position des Riesen ein: Er schaut ebenso von oben auf die Stadt herab, kann aber den Menschen nicht näherkommen. Dies geht mit der Distanz einher, die zu Beginn zwischen der Stadt und dem Riesen besteht, der sich in den Bergen erhebt und erst im Laufe des Gedichts auf die Stadt zukommt.

<sup>39</sup> »Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an« (V. 14).

<sup>40</sup> Challot spricht in Bezug auf Heym zu Recht von »animalisation et chosification« des Menschlichen (Challot, Émile Verhaeren – Georg Heym [wie Anm. 31], S. 764).

In den nächsten beiden Strophen knüpft Heym an die Einleitungstrophe der »Révolte« an, lässt allerdings die urbane Geschäftigkeit, die dort mit protofuturistischer Dynamik geschildert wird,<sup>41</sup> in tödlicher Stille erstarren. Noch ist der Krieg von den Städten entfernt, doch sorgt die plötzlich eintretende frostige Stille, die durch die f- (»fällt«, »Frost«, »fremden«) und st-Alliteration (»stockt«, »still«) betont wird, für eine ominöse Vorahnung der bevorstehenden Katastrophe. Syntaktisch wird die sich ausbreitende Panik durch den zerhackten, atemlosen Duktus wiedergegeben: »Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß« (V. 8), »Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht« (V. 10). Der Unterschied dieser erstarrten Stille zu Verhaerens Dynamismus hindert Heym jedoch nicht daran, weitere Bilder von seiner Vorlage punktuell zu verwerten. Dazu zählen etwa die in der Ferne läutenden Glocken (»In der Ferne wimmert ein Geläute dünn«, Verhaeren: »Die Glockenrufe, die sich stoßen und streiten, | Brummen und summen schwarz und schwer | Ihr ängstliches Greinen hinaus in die Weiten«, V. 82–84),<sup>42</sup> das Detail der Schulter in den Gassen (»ihre Schulter«, Verhaeren: »Schulterblätter«, V. 2) und das leichenähnliche Erblassen (»Ein Gesicht erbleicht«, Verhaeren: »Todblaß«, V. 28). Die Ratlosigkeit der Stadtbevölkerung angesichts der plötzlich ausgebrochenen, fremden Dunkelheit (V. 8: »Und *keiner weiß*«) hat ebenfalls bei Verhaeren/Zweig eine Parallele, nämlich im Gedicht »Die Auswanderer« (»Le Départ«): »Aus Schicksalen, die *keiner weiß*«.<sup>43</sup> Auch die humoristische Synekdoche von den »zitternden Bärten« in V. 12 könnte sich aus der ironischen Transformation einer Verhaeren-Stelle ergeben haben. In »Novemberwind« sind es »die Eiseneimer«, die »klappern und zittern«.<sup>44</sup>

Nach dieser Einleitung beschreibt der Mittelteil den Ausbruch des Krieges sowie das dadurch ausgelöste Feuer, das die Stadt vernichtet.

<sup>41</sup> »Die Straße, in einem gurgelnden Schaum | Von Köpfen und Körpern und Schulterblättern, | Daraus sich verzweigende Arme klettern, | Scheint selbst emporzufliegen | In den wahnsinnstobenden Traum. | Die Straße wie Gold, | Die purpurnes Abendleuchten durchrollt. – « (Émile Verhaeren, *Die Revolte* [wie Anm. 32], S. 73).

<sup>42</sup> Vgl. auch: »[...] Entfesselt im Abendgrunde der Sturm | Sein tolles *Geläute*« (Émile Verhaeren, *Der Glöckner*. In: Ebd., S. 45, Hervorhebung M.Z.).

<sup>43</sup> Émile Verhaeren, *Die Auswanderer*. In: Ebd., S. 61 (Hervorhebung M.Z.).

<sup>44</sup> Émile Verhaeren, *Der Novemberwind*. In: Ebd., S. 48.

Vor allem der alles verwüstende Brand steht im Mittelpunkt. Zwar ruft Heyms Kriegsdämon seine »Krieger« (V. 14) zusammen, in der sechsten Strophe ist vom »Waffenschall« und den getöteten Wachen die Rede. Die Kriegssituation bleibt allerdings nebulös und nicht recht greifbar. Wie die leitmotivische Evokation von Feuer, Flammen und Fackeln belegt, wird die zerstörerische Dynamik vorrangig als Brand gestaltet. Darin liegt eine weitere bedeutsame Affinität zum belgischen Dichter, bei dem der Fokus neben dem Aufstand ebenfalls gerade auf dem verheerenden Feuer liegt, das die gesamte Stadt mitsamt ihrer Umgebung auslöscht.

Die vierte Strophe leitet den dionysischen Kriegstanz ein, dessen ekstatische Wucht durch die nachdrücklichen sch-Alliterationen unterstrichen wird (»schreit«, »schallet«, »schwarze«, »schwenkt«, »Schädeln«). In »La Révolte« findet sich bereits nicht nur das Tanzmotiv,<sup>45</sup> sondern auch die makabre Zierde der Schädel, die bei Verhaeren an den blutenden Stangen des Todes hängen<sup>46</sup> und bei Heym den Krieg als blutrünstigen Kannibalen charakterisieren.

Die Evokation der Dämmerung in der fünften Strophe, in V. 17, lässt den Kriegsriesen als eine Gestalt erscheinen, die der Stadt zunächst Dunkelheit bringt. Er »tritt« »die letzte Glut« »aus« und wird dadurch mit dem Anbruch der Nacht analog gesetzt. Zugleich bereitet er sich allerdings auch vor, in die Stadt die *neue* Glut des Krieges zu bringen. Die Zeitbestimmung »Wo der Tag flieht« in V. 18 dient in dieser Hinsicht als Scharnier, das vom Erlöschen der Sonnenglut zum Entfachen der neuen Glut der Zerstörung überleitet: »Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut, | Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.« (V. 17f.) Der wohl ebenfalls von Verhaeren angeregte Vergleich des riesigen Kriegsdämons mit einem Turm,<sup>47</sup> den auch die

<sup>45</sup> Dort ist vom wilden »Tanz« »der Laternen« in der zehnten Strophe die Rede.

<sup>46</sup> »Der Tod | [...] Mit Köpfen, die an den blutenden Stangen | Wie jählings geknickte Mohnblüten hangen« (Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 73, V. 8–13). Heyms Hyperbel »tausend Schädel« (V. 16) klingt wie eine Überbietung. Von Verhaeren/Zweig übernimmt Heym übrigens auch das Reimwort »hangen« bzw. »hängen«: »Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt« (V. 16).

<sup>47</sup> Wie bereits gezeigt, erhebt sich bei Verhaeren der Tod »auf donnernden Glockentürmen« (V. 9) und wird somit selbst zu einer turmähnlichen riesigen Gestalt. Ferner werden in der »Révolte« weiterhin Türme evoziert, die zur Stadt gehören und im Original

t-Alliteration (»Turm«, »tritt«, »Tag«) unterstützt, betont in der fünften Strophe erneut die vertikale Zerstörungsachse. Das Bild der Blutströme in V. 17 spielt auf die Vision der sieben Plagen der Endzeit aus der Offenbarung des Johannes an, namentlich auf die dritte Plage: die Verwandlung aller Gewässer in Blut.<sup>48</sup> Zugleich zeigt sich in den nächsten beiden Versen eine Progression der Blickführung von oben nach unten, vom türmenden Riesen zu den »im Schilf«, also vor den Stadtmauern ausgestreckten Leichen. Der Reim »gestreckt«/»bedeckt« sowie die Evokation der weißen Farbe, welche weiße Todeslaken assoziiert, scheinen der deutsch-jüdischen Dichterin Gertrud Simon Marx (1851–1916) entlehnt worden zu sein, die bei Heym einige Spuren hinterlassen hat.<sup>49</sup>

»riesige Schatten« (»ombres démesurées«, V. 56) werfen. Zweig übersetzt die Stelle nicht wörtlich (»Aufstrebende Türme«, V. 64). Im »Glöckner« ist der Turm von der Glut wie ein Trichter ausgehöhlt (»Der Turm | Ist nun ein einziger Glutentrichter« (Émile Verhaeren, *Der Glöckner* [wie Anm. 35], S. 46). Aus dem »Glöckner« könnte Heym übrigens auch das Reimpaar »Glut«/»Blut« übernommen haben: »Die nächtige Stadt steht trunken in *Glut*, | Die Mienen der rasch gesammelten Massen | Erfüllen mit Schreck und Schrei alle Gassen, | Und auf den Mauern, die jählings blinken, | Trinken | Die schwarzen Quadern das flammende *Blut*« (ebd., S. 45).

<sup>48</sup> »Und der dritte [Engel] goss aus seine Schale in die Wasserströme und in die Wasserquellen; und es wurde Blut« (Offb 16, 4). Dem entspricht im Buch Exodus die erste Landplage: »Und der Herr sprach zu Mose: Das Herz des Pharao ist hart; er weigert sich, das Volk ziehen zu lassen. Geh hin zum Pharao morgen früh. Siehe, er wird ans Wasser gehen; so tritt ihm entgegen am Ufer des Nils und nimm den Stab in deine Hand, der zur Schlange wurde, und sprich zu ihm: Der Herr, der Gott der Hebräer, hat mich zu dir gesandt und lässt dir sagen: Lass mein Volk ziehen, dass es mir diene in der Wüste. Aber du hast bisher nicht hören wollen. Darum spricht der Herr: Daran sollst du erfahren, dass ich der Herr bin: Siehe, ich will mit dem Stabe, den ich in meiner Hand habe, auf das Wasser schlagen, das im Nil ist, und es soll in Blut verwandelt werden. Die Fische im Strom werden sterben, und der Strom wird stinken. Und die Ägypter wird es ekelnd, das Wasser aus dem Nil zu trinken. Und der Herr sprach zu Mose: Sage Aaron: Nimm deinen Stab und recke deine Hand aus über die Wasser in Ägypten, über ihre Ströme und Kanäle und Sümpfe und über alle Wasserstellen, dass sie zu Blut werden, und es sei Blut in ganz Ägyptenland, selbst in den hölzernen und steinernen Gefäßen. Mose und Aaron taten, wie ihnen der Herr geboten hatte. Da hob er den Stab und schlug ins Wasser, das im Nil war, vor dem Pharao und seinen Großen. Und alles Wasser im Strom wurde in Blut verwandelt. Und die Fische im Strom starben und der Strom wurde stinkend, sodass die Ägypter das Wasser aus dem Nil nicht trinken konnten; und es war Blut in ganz Ägyptenland. [...]« (2. Mose 7, 14–25).

<sup>49</sup> Um die Leichenszene auszumalen, dürfte Heym auf Gertrud Simon Marx' Gedicht »Bevor ich ahnte [...]« zurückgegriffen haben, das der Trauer einer Mutter über ihre frühverstorbene Tochter gilt: »Dann lag sie still und regungslos | Dahingestreckt, | Von

In der sechsten Strophe nähert sich der Kriegsriese immer mehr und dringt schließlich in die Stadt ein. Zunächst steht er über den brennenden »Mauern«, dann über »Gassen«, »Toren« und »Brücken«. Die Eroberung der Stadt durch den Feind in der sechsten Strophe erinnert an die von Verhaeren geschilderte Stadteinnahme durch die Aufständischen. Die Wächter, die über Toren quer liegen (vgl. V. 23), ähneln den Soldaten, die in der »Révolte« Recht und Unrecht nicht mehr unterscheiden können und als Wachinstanz daher ebenso außer Kraft gesetzt sind (V. 46–48).<sup>50</sup> Das Emportürmen des Kriegsdämons malt Heym durch eine vierfache »Über«-Anapher aus, die aus Verhaeren übernommen und erweitert wurde.<sup>51</sup>

In der nächsten Binnensequenz, die aus der siebenten, achten und neunten Strophe besteht, transferiert Heym – in Kontrapunkt zum belgischen Dichter – die zerstörerische Vitalität von den aufständischen Massen ganz auf den apokalyptischen Kriegsdämon selbst.<sup>52</sup> Wie einen Hund jagt er die Flammen in der Nacht, als Heizer nährt er mit den

einem Laken weiß und groß | Nur leicht bedeckt« (Gedichte. Berlin 1907, »Bevor ich ahnte«, S. 43f., hier S. 43, V. 5–8, Hervorhebung M.Z.), Heym: »Zahllos sind die Leichen schon im Schilf *gestreckt*, | Von den Todes starken Vögeln *weiß bedeckt*« (V. 19–20). Diesen Prätext verwandelt Heym in das vitalistische Bild der weißen starken Vögel des Todes. Gerade der intertextuelle Bezug zu Marx erklärt, warum die Vögel des Todes überraschenderweise »weiß« sind, denn sie werden weißen Todeslaken analog gesetzt. Das Bild von den »wimmelnden Menschen« aus Marx' Gedicht kehrt bei Heym in der achten Strophe wieder, und zwar mit demselben Reim – Marx: »Von Menschen wimmelt's um mich her« (ebd., V. 9), Heym: »Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her« (V. 31). V. 11 bei Marx (»Dann wurd' es plötzlich still und leer«) hat offenbar die Vorlage für V. 8 bei Heym geliefert: »Es wird still« (V. 8). Auch Heyms Bild vom raschen Flug des Tags (»Wo der Tag flieht«, V. 18) geht offenbar auf Marx' Gedicht zurück (»Die trüben, stillen Tage gehn | Dahin geschwind«, V. 25f.).

<sup>50</sup> »Über die Toten | Stampfen die Trunknen und Blutüberlohten | Den Soldaten entgegen. | Die wissen nicht Recht und Schuld mehr zu wägen | Und schießen verzweifelt, stumpf und gelassen, | Gegen die endlos anbrausenden Massen« (Émile Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 74, V. 47–52).

<sup>51</sup> Verhaeren: »Über nackter Leiber zerschossenen Fetzen | [...] Über röchelnden Ruf und eklem Entsetzen«, V. 78, V. 80), Heym: »Über runder Mauern blauem Flammenschwall | Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall. | Über Toren, wo die Wächter liegen quer, | Über Brücken, die von Bergen Toter schwer« (V. 21–24, Hervorhebung M.Z.).

<sup>52</sup> Dies betont zu Recht auch Challot: »Heym transfère sa vitalité [d.i. die der Stadt] à un anti-héros, à ce démon radicalement destructeur, thanatique dont il affirme la totale domination sur les villes.« (Émile Verhaeren – Georg Heym [wie Anm. 31], S. 763f.).

Leichenbergen der Stadt ein gigantisches Feuer (so wie er bei Verhaeren »mit titanischen Gesten« Menschenkörper »gleich schaukelnden Ähren« »hinmäh«t, V. 74–75) und zündet mit seiner Stange auch die umgebenden Wälder an. Zum anderen wird auch der Brand selbst personifiziert. Er erscheint in metaphorischer Umschreibung als »roter Hund« mit mehreren Mäulern (offensichtlich ist die Anspielung auf den dreimäuligen Höllenhund Cerberus),<sup>53</sup> die in der Ferne entfachten Feuer werden zu »Vulkanen«, »roten Zipfelmützen« sowie »gelben Fledermäusen«, die in das Waldlaub »gekrallt« sind. Unterstrichen wird die zerstörerische Wut der Flammen in der achten und neunten Strophe durch die markanten f(l)-Alliterationen (»Fegt«, »Feuerhaufen«, »Flamme«, »Flammen«, »fressen«, »Fledermäuse«). Die Und-Anaphern von V. 29, 31 und 33 ihrerseits malen die unaufhaltsame Ausbreitung des Feuers aus.

Trotz seiner profilierten allegorischen Rahmung, die auf eine Entpolitisierung und Enthistorisierung der Zerstörungsvision hinausläuft, profitiert Heym auffallend von Verhaerens Vitalismus. Auch bei ihm setzt die Revolte ein unerhörtes Energiepotential frei, das gerade durch den ausgeprägten Verbalstil unterstrichen wird. Im Gedicht dominieren Verben, welche Bewegung oder Gewalt zum Inhalt haben, wie »zerdrücken«, »zittern«, »tanzen«, »schwenken«, »austreten«, »fliehen«. Hinzu kommen Partizipialformen wie »flackend«, »brennend«, »glühenden«. Wenn Heym die Zerstörungsdynamik durch Aktionsverben wie »springen« (V. 27), »jagen« (V. 25) und »fressen« (V. 33) umschreibt, folgt er darin Verhaeren/Zweig. So »springen« auch in »La Révolte« die brennenden Dächer aufkrachend hoch in den Himmel hinein.<sup>54</sup> Es ist die Triebkraft des Aufstands, die – so heißt es wörtlich – »uns vorwärts« »jagt«,<sup>55</sup> und auch bei Verhaeren »frißt« eine Fackel die Gesetzbücher »mit feuriger Zunge«.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> »[...] Cerberus, dess Schrein die Seelen peinert« (Dante, Die göttliche Komödie. Hg. von Carl Ludwig Kannegiesser, Bd. 1. Amsterdam 1809, S. 42).

<sup>54</sup> »Und die Dächer springen in kohlendem Schein | Aufkrachend hoch in die Wolken hinein« (Émile Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 75, V. 68f.).

<sup>55</sup> »Die gleiche Triebkraft, die uns vorwärts jagt! –« (ebd., S. 77, V. 139).

<sup>56</sup> »Eine Fackel frißt sie [die Gesetzbücher] mit feuriger Zunge« (ebd., S. 76, V. 101).

Gleichzeitig kombiniert Heym »La Révolte« auch mit anderen, bisher ebenfalls übersehenen Prätexten. Vor allem Eduard Mörikes »Feuerreiter«, Theodor Körners »Bergmannsleben« und Ludwig Uhlands »Taillefer«-Ballade scheinen bei ihm Spuren hinterlassen zu haben. Mörikes »Feuerreiter« entnommen sind das Reimwort »querfeldein«<sup>57</sup> sowie die metaphorische Umschreibung der Brände durch »rote Zipfelmützen« (V. 29).<sup>58</sup> An Körners »Bergmannsleben«, das die bergmännische Arbeit unter Tage verherrlicht, angelehnt sind bei Heym in der siebenten Strophe das Reimpaar »Welt«/»erhell« (V. 27/28) sowie einzelne Lexeme – das »Dunkel«, die »Nacht« und der Gott »Vulkan«, der entmythologisiert zur Metapher für die in der Stadt ausgelösten, Vulkanausbrüchen gleichenden Brände wird.<sup>59</sup> An Uhland erinnert die Charakterisierung des Kriegsdämons als Köhlerknecht, der wie Taillefer das Feuer ordentlich schürt, sowie der Reim »Knecht«/»recht«.<sup>60</sup>

Wenn bei Verhaeren auf die Darstellung des Aufstands in den V. 121–132 eine Übersicht über die glühende Stadt und ihr Umland folgt, die den Text abschließt, so findet sich auch im Epilog von Heyms Dichtung ein – extrem verknappter – panoramatischer Über-

<sup>57</sup> Vgl. Heym: »In die Nacht er jagt das Feuer *querfeldein*« (V. 25), Mörike: »*Querfeldein!* Durch Qualm und Schwüle | Rennt er schon und ist am Ort!« (Eduard Mörike, Der Feuerreiter. In: Ders., Mörikes Werke in vier Teilen. Hg. und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von August Leffson, Bd. 1: Gedichte – Idylle vom Bodensee. Berlin u.a. 1908, S. 27–28, hier S. 28, V. 15–16, Hervorhebungen M.Z.).

<sup>58</sup> Vgl.: »Sehet ihr am Fensterlein | Dort die rote Mütze wieder? | Nicht geheuer muß es sein | Denn er geht schon auf und nieder« (ebd., S. 27, V. 1–4).

<sup>59</sup> Vgl. Heym: »Aus dem *Dunkel* springt der *Nächte* schwarze *Welt*, | Von *Vulkanen* furchtbar ist ihr Rand *erhell*« (V. 27/28), und Körner: »In das ew'ge *Dunkel* nieder | Steigt der Knappe, der Gebieter | Einer unterird'schen *Welt*. | Er, der stillen *Nacht* Gefährte, | Atmet tief im Schoß der Erde, | Den kein Himmelslicht *erhell*. | [...] | Selbst *Vulkan*, der Eisenbänd'ger, | Reicht uns seine Götterhand« (Theodor Körners sämtliche Werke in vier Teilen. Neue vervollständigte und kritisch durchgesehene Ausgabe. Hg. von Eugen Wildenow, Bd. 1. Leipzig 1903, S. 42–44, hier 42f., V. 1–6 und 27–28). Auch bei Körner sind übrigens die unterirdischen Flammen blau. Vgl. Heym: »Über runder Mauern *blauem* Flammenschwall« (V. 21), Körner: »Und aus *blauen* Flammen steigen | Geister in die graue Nacht« (S. 42, V. 12f., Hervorhebungen M.Z.).

<sup>60</sup> Vgl. Heym: »Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht | In die Bäume, daß *das Feuer brause recht*« (V. 35–36), und Uhland: »Der Herzog sprach: »Ich hab' einen guten *Knecht*, | Den Taillefer; der dienet mir fromm und *recht*, | Er treibt mein Rad und *schüret mein Feuer* gut [...]« (Uhlands Gedichte und Dramen. Erster Teil. Stuttgart 1885, S. 182–184, hier 182, V. 9–11, Hervorhebung M.Z.).

blick über die feuersversengte Stadt (V. 37–38). Zugleich weist diese Schlusssequenz, welche die beiden letzten Strophen umfasst, den wohl frappierendsten Unterschied zu »La Révolte« auf. Der Aufstand erscheint bei Verhaeren nicht bloß als Untergang, sondern als extremer Akt der Selbstbestimmung der Stadt, so dass der Brand ihr schließlich zur »Krone« (V. 126) wird.<sup>61</sup> Dies erklärt, warum »alle Greuel des Mordes« am Ende durch die Flammen »zu dem Sternenreigen« »steigen« und somit eine Verbindung zwischen Erde und Himmel etablieren (»De haut en bas«, V. 55). Im französischen Original wird diese Apotheose der Revolte noch deutlicher durch die Homophonie zwischen »désastres« (V. 86f.) und »des astres«. Schließlich steht das ganze Land im Gold und Rot der Flammen und die Stadt bricht auf (»La ville entière éclate«, V. 88). Erst der Untergang kann den Neubeginn einläuten.<sup>62</sup> Zerstörung und Regeneration bedingen einander: »Töten, um zu verjüngen, zu schaffen!«, lautet bei Verhaeren/Zweig der zweimal wiederholte zentrale Vers.<sup>63</sup>

Bei Heym tritt anstelle der Apotheose die Apokalypse. Die Zerstörung ist endgültig. Pessimismus und Nihilismus dominieren. Von der Stadt ist nur noch im Präteritum die Rede: Sie »versank« in gelbem Rauch (V. 37). Wer immer noch über den glühenden Trümmern »steht«, ist einzig der Kriegsdämon. Er dreht seine Fackel »dreimal« und lässt damit »Pech und Feuer« »auf Gomorrh« (V. 44) regnen.<sup>64</sup> Die letzte syntaktische Periode des Gedichts gilt dem über dem Schlachtfeld thronenden Kriegsriesen und umfasst die Verse 39–44. Sie erstreckt sich mit einem kühnen Strophenenjambement über nicht weniger als sechs Verse und besitzt im Text eine absolute Ausnahme-

<sup>61</sup> »Mit dem Flachland, durchflogen von Scharlachflammen, | Glüht nun die rasende Stadt zusammen, | Die Stadt, von Abendfernern umhöhnt, | Die sich selbst mit feuriger Krone krönt« (Verhaeren, *Die Revolte* [wie Anm. 32], S. 77, V. 123–126).

<sup>62</sup> Michel Biron bemerkt über »Les villes tentaculaires«, dass sie »s'anéantiront bientôt elles-mêmes avant de renaître sous la forme utopique« (Michel Biron, *La traversée des discours crépusculaires dans »Les Villes tentaculaires«*. In: *Textyles* 11, 1994, S. 89–97, hier S. 91).

<sup>63</sup> Verhaeren, *Die Revolte* [wie Anm. 32], S. 74, V. 55 sowie S. 77, V. 133.

<sup>64</sup> »Da ließ der HERR Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war« (1. Mose 19. 24f.).

stellung. Diese außergewöhnliche Amplitude veranschaulicht durch die weit ausladende Syntax auf eindrucksvolle Weise den bedingungslosen und uneingeschränkten Triumph, den der Krieg über die ausgelöschte Menschheit feiert.

In »La Révolte« »krönt sich« die Stadt, bei Heym »wirft« sie »sich« »in des Abgrunds Bauch«. Die komisch-groteske Metapher vom Abgrund als »Bauch« könnte indessen ebenfalls von Verhaeren angeregt worden sein. In seinem Sonett »Cuisson du pain« (»Das Brotbacken«) tauchen die Mägde das Brot in den »*Bauch*« eines flammenden Ofens.<sup>65</sup> Aus demselben Sonett übrigens stammt auch der Vergleich der Flammen mit tollgehetzten Hunden, der Heyms Evokation des Cerberus präfiguriert.<sup>66</sup> Zugleich bestätigt sich in der Abschlusstrophe Heyms eklektizistische Kombination von Verhaerens Anarchismus mit Reminiszenzen aus der deutschen Dichtungstradition. Es mag sicherlich überraschen, dass die öde Landschaft, die sich in der Abschlusstrophe auftut, an die verwüstete Szenerie angelehnt ist, die der von Schiller besprochene Dichter Friedrich von Matthison in »Der Genfer See« entwirft. Dort lässt Gott die paradiesische Seeidylle aus dem finsternen Chaos entstehen.<sup>67</sup> Heym kehrt die Sequenz um und entlehnt aus der dreizehnten Strophe, die auch Schiller in seiner Rezension zitiert, den Reim »Schein«/»Wüstenein« sowie die ausgebrannten »Trümmer«, die er in V. 30 nennt.<sup>68</sup> Die w-Alliterationen unterstreichen das sich darbie-

<sup>65</sup> »Und nun, da ringsum schon die schwarzen Schorne rauchten, | Faßten die Mägde je zu zweit das Brett und tauchten | Rasch in des Ofens Bauch das teigig-weiche Brot« (Émile Verhaeren, Das Brotbacken. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 7, V. 9–11).

<sup>66</sup> »Jäh schlugen aus der Lohe da die lechzendheißen | Glutungen hoch – wie Hunde tollgehetzt und rot | Aufspringen, um ihr Antlitz wütend zu zerbeißen« (ebd., S. 7, V. 12–14).

<sup>67</sup> »Da hieß, aus dieses Chaos alter Nacht, | Der Herr, so weit des Lemans Fluthen wallten, | Voll sanfter Anmuth, voll erhabner Pracht, | Sich zauberisch dies Paradies entfalten« (Friedrich von Matthison, Der Genfer See. In: Ders., Gedichte von Matthison. Fünfte vermehrte Aufl. Zürich 1802, S. 5–15, hier S. 9, V. 53–56).

<sup>68</sup> Vgl. Heym: »Über sturmzerfetzter Wolken *Widerschein*, | In des toten Dunkels kalten *Wüstenein*« (V. 41–42) und »Aber riesig über *glühenden Trümmern*« (V. 39), sowie Matthison: »Als senkte sich sein zweifelhafter *Schein* | Auf eines Weltalls *ausgebrannte Trümmer*, | So goß der Mond auf diese *Wüstenein* | Voll trüber Nebeldämm' rung seine Schimmer!« (Der Genfer See. In: Ebd., S. 8, V. 49–52, Hervorhebung M.Z.).

tende Bild der Verwüstung (»*Wolken*«, »*Widerschein*«, »*Wüstenein*«, »*weit*«).

Die Dreierzahl, die auch die d-Alliteration (»*Der*«, »*dreimal*«, »*dreht*«) bekräftigt,<sup>69</sup> sowie auch die Evokation der korrupten Stadt, die unter einem Regen aus Feuer und Schwefel begraben wurde, lassen den Krieg als Geißel Gottes erscheinen. Doch zieht die Apokalypse letztlich Gott selbst mit in den Abgrund. Erscheint bereits im Incipit der Kriegsdämon als neuer Messias, der durch seine eigene Auferstehung den Platz des Auferstandenen usurpiert, so fällt auch Gott in den Vorstufen des Gedichts dem Weltuntergang zum Opfer. In einer aufgrund ihrer blasphemischen Radikalität später verworfenen Variante macht der Kriegsgott den christlichen Gott wie einen »Raben« »hüpfen« und »peitscht« ihn aus seinem Himmel hinaus:

[...] welcher Gott wie [...] einen Raben hüpfen macht[,]  
und ihn | peitscht | durch [...] gestorbne(r) Himmel Nacht,  
| schlägt |  
feurig treibt<sup>70</sup>

Auch bei Verhaeren führt die Revolte zum Zusammenbruch des alten Glaubens. So werden die Heiligen genauso wie in Heyms Entwurf von der Menge »gepeitscht«.<sup>71</sup> Gott ist nicht mehr Auslöser der Apokalypse, sondern fällt – als morscher Überrest einer überlebten Kultur – ihr selbst zum Opfer.

Vollstrecker des Jüngsten Gerichts ist das Schreckbild, das die untergegangene Welt selbst beschworen hat. Heym lässt sie an sich selbst zugrunde gehen. Indem er deren Ängste vor einer französischen Revanche beim Wort nimmt und ins Hyperbolische treibt, hält er der Wilhelminischen Gesellschaft den Spiegel vor. Die herausfordernde Bejahung der zur Läuterung umgedeuteten Schreckensvision ist Teil einer wohl-

<sup>69</sup> In der Offenbarung des Johannes ruft ein Adler nach der vierten Posaune dreimal »Wehe« (Offb 8, 13). Drei Engel kündigen das Jüngste Gericht, den Fall Babylons und die Bestrafung derer, die das Tier anbeten (Offb 14, 6–13).

<sup>70</sup> Dammann (Hg.), Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* (wie Anm. 9), S. 30f. (3. 7 H, I 3, V. 43f.).

<sup>71</sup> »Die Heiligen *peitscht man*, und frevelnder Raub | Läßt nicht die Hostien am Altar ruhen, | Man streut sie zu Boden wie schneeigen Staub, | Damit sie zerkrünten unter stampfenden Schuhen« (Verhaeren: Die Revolte [wie Anm. 32], S. 76, Hervorhebung M.Z.).

kalkulierten Provokationspoetik, die auf den größtmöglichen Schock des bürgerlichen Lesers abzielt. In poetologischer Hinsicht schließlich reklamiert der emphatisch inszenierte Untergang für den Expressionismus einen absoluten poetologischen Neuanfang, den die dichte intertextuelle Referentialität andererseits als fiktionale Gründungsnarrative der Avantgarde durchschaubar werden lässt.

## Bilanz

Die Wahrnehmung von Heyms Gedicht »Der Krieg« als komplexes intertextuelles Gefüge und die analytische Freilegung seiner immanenten Dialogizität haben eine wesentliche Neuperspektivierung des Texts ermöglicht. Sie haben den Blick für dessen von der bisherigen Forschung vernachlässigte Literarizität geschärft und zudem die Traditionen, an die er anknüpft, profiliert. Heyms apokalyptische Poetik fand offenbar an Verhaerens anarchistischer Apokalypse ihr Schema. Wie deutlich wurde, profitiert »Der Krieg« von »La Révolte« auf unterschiedlichen Ebenen. Nach Verhaeren modelliert ist nicht nur die Grundsituation vom ruinösen Stadtbrand, sondern auch die Ästhetisierung der Zerstörung und ihre vitalistische Aufwertung als dionysisch-ekstatischer Zustand, der schlummernde Lebenskräfte freizusetzen vermag. Dem belgischen Dichter vielfach verpflichtet ist zudem Heyms Metaphorik. Ein Geflecht potentieller intertextueller Beziehungen wurde freigelegt, das hauptsächlich Verhaerens »Révolte« gilt, darüber hinaus aber auch andere Texte aus der Zweig-Anthologie (vor allem »Le Vent«, »Le Sonneur« und »Cuisson du pain«) tangiert.

Heym überschreibt seine Vorlage im Sinne einer sarkastischen Abrechnung mit dem Zweiten Kaiserreich, die den politisch progressiven Gehalt von Verhaerens Text kulturpessimistisch korrigiert. Die soziale Revolte wird zu einer zerstörerischen Kriegsvision. Die Palingenesie, die Verhaerens Aufstand grundiert, wird durch einen apokalyptischen Untergang abgelöst, auf den keine chiliastische Erneuerung folgt. Heym erteilt im »Krieg« dem optimistisch-sozialistischen Impetus des belgischen Dichters eine Absage und füllt seine Vorlage mit einer entschieden nihilistischen Dimension. In intertextueller Hinsicht verbindet er seine Hauptquelle mit weiteren kongenialen Assistenztexten aus

der deutschen Dichtungstradition (von Friedrich von Matthison über Ludwig Uhland, Theodor Körner, Eduard Mörike bis hin zu Nietzsche und der jüdischen Dichterin Gertrud Simon Marx). Deren selektiver Einsatz, um einzelne Sequenzen auszumalen (den Schlaf des Kriegsgotts, die aufgetürmten Totenberge, die ästhetischen Wirkungen des Brands, die sich nach der Apokalypse darbietende Todeslandschaft), gewährt einen Einblick in Heyms eklektizistische Lektüre- und Dichtungstechnik.

Die intensive Dialogizität, die sich zwischen ihm und Verhaeren entfaltet, bezeugt, dass dem belgischen Dichter ein zentraler und bislang verkannter Platz im ausländischen Kanon der Frühexpressionisten gebührt. Ebenso deutlich profilierte sich die ebenfalls unterschätzte Vermittlerrolle Stefan Zweigs. Bisher in der Avantgardeforschung eher randständig wahrgenommen, dürfte die Bedeutung seiner Übersetzungstätigkeit als Katalysator der expressionistischen Poetik in Wirklichkeit kaum zu überschätzen sein. Schließlich konnte die Untersuchung belegen, dass die Poetik des Expressionismus, selbst in dessen Frühphase, vom literarischen Ausland entscheidende Impulse erhielt. Dies lässt den internationalen, europäischen Horizont als unabdingbaren Rahmen für eine neue und präzisere literarhistorische Würdigung der deutschen Avantgarde erscheinen.

