

Franziska Thiel (Universität de Fribourg, CH)

Die Großstadt als apokalyptischer Raum in der frühexpressionistischen Lyrik und Bildenden Kunst

Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Apokalypse eine prominente Form der künstlerischen Artikulation. Ihre immanente Zerstörungsgewalt schlägt sich nicht nur sozial und politisch nieder, sondern auch ideengeschichtlich und ästhetisch, wobei Negation, Abkehr von mimetischen Darstellungen sowie Abstraktion und Destruktion gängige Darstellungsmittel sind. Besonders in der Zeit um den Ersten Weltkrieg lässt sich dabei eine „Hochkonjunktur apokalyptischer Bildlichkeit und Tonlagen“¹ erkennen. Doch was verstehen wir eigentlich unter *Apokalypse*? Im allgemeinen Sprachgebrauch wie auch in den Künsten operieren wir mit einem Begriff, der aus dem letzten Buch der Bibel stammt, welches seinen Namen aus dem ersten Wort im griech. Original erhielt: ἀποκάλυψις, was mit *Enthüllung* oder *Offenbarung* übersetzt wird. Als Gattungsbezeichnung *Apokalyptik* wird der Begriff auf religiöse Schriften angewandt, die geheimes Wissen über die Geschichte und Zukunft der Welt und deren Ende offenbaren.² Obwohl sich apokalyptische Schriften schon im Alten Testament finden, ist die *Johannesoffenbarung* aus dem Neuen Testament Namensgeberin dieser literarischen Gattung und hat die europäische Geisteshaltung maßgeblich beeinflusst.

Die *Johannesoffenbarung* ist geprägt durch ein dichtes Handlungs- und Bildgeflecht. Mit einer Fülle an Bildfolgen werden die Schrecken der kommenden Endzeit, das Weltgericht und die Errichtung eines kommenden Heils dargestellt. Die *Apokalypse* enthält Motive, die zum kulturellen Gemeingut avancierten. So verbinden wir mit apokalyptischen Szenarien beispielsweise folgende Beschreibung aus der *Offenbarung*: „da ward ein großes Erdbeben, und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und

¹ Gerhard R. Kaiser: „Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung“. In: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 7–31, S. 17.

² Vgl. Hans Conzelmann und Andreas Lindemann: *Arbeitsbuch zum Neuen Testament*. 14. Aufl., Stuttgart: UTB 2004 (1975), S. 44 f.

der Mond ward wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde“ (Offb 6,12–13).³

Ferner sind die apokalyptischen Reiter sowie Plagen, Sintflut und Finsternis Motive, die wir mit Zerstörung und Weltuntergang assoziieren. Zudem findet sich in der *Apokalypse* ein steter Dualismus zwischen Alt und Neu, Ende und Anfang, Gut und Böse, den wir auf qualitativer, moralischer sowie personaler und bildlicher Ebene auch in der expressionistischen Kunst finden.

Eine weitere Besonderheit der *Offenbarung* liegt in ihrer Klangqualität: Zum einen findet sich eine Rhythmisierung durch formelhaftes Sprechen und Wiederholungen, zum anderen wird eine bestimmte Klangqualität über die Evokation zahlreicher Naturgeräusche wie Blitz und Donner erreicht. Dabei herrscht in der *Offenbarung* eine enorme Polyphonie, die mitunter durch Dissonanzen geprägt ist.

Die *Apokalypse* fungiert als Impulsgeberin auch für die literarische Produktion nicht zuletzt wegen ihres visionären Charakters. Hierbei handelt es sich im Kern um die Erlösung der Gläubigen, das kommende Reich Gottes als Neuanfang für die auserwählte Menschheit. Doch finden die Schreckens- und Untergangsvisionen eine stärkere künstlerische Bearbeitung. Dies liegt nicht zuletzt an der Besonderheit dieser Visionen: Obwohl es sich bei den Visionen des Johannes um angeblich individuell geschaut handelt, wirken sie kollektiv und global.

Wegen dieser Qualitäten verfügt die neutestamentliche *Apokalypse* auch in einer säkularisierten Welt über eine enorme Anziehungskraft und Wirkungsmächtigkeit. In der Moderne wird dies besonders in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stadt deutlich: Der Ort der *Apokalypse* ist hier die Großstadt. Die Stadt als zentraler apokalyptischer Raum nimmt bereits in der Bibel eine exponierte Stellung ein: so etwa in der *Genesis* mit ‚Sodom und Gomorra‘, in der *Johannesoffenbarung* mit der ‚großen Hure Babylon‘ als wesentlichem Ort der Sünde, der vernichtet wird (Offb. 18,21). Zudem findet sich in der neutestamentlichen *Apokalypse* das kommende Heil Gottes in Form des neuen Jerusalem. Somit steht die *Stadt* schon in der *Apokalypse* sowohl im Fokus als auch im Spannungsverhältnis zum Weltuntergang und behält diese Stellung auch in der ‚apokalyptischen Kunst‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei.

Angezogen von den Reizen und Möglichkeiten, gleichfalls abgestoßen von Anonymität und Vereinzeln des Menschen, greifen auch expressionistische Künstler das Motiv der Stadt in Verbindung mit einer apokalyptischen Grundhaltung auf, wobei die Stadt zur topographischen Metapher für Bedrohung und Untergang avanciert. Religiöse Vorstellungen der *Apokalypse* werden in der Moderne immer wieder ins Zentrum künstlerischer Produktion gestellt. Aufgrund realer Ereignisse erreichen Untergangsvor-

³ Die folgenden Textbeispiele aus der *Johannesoffenbarung* sowie andere Bibelzitate sind entnommen aus: *Die Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*. Köln: Neumann & Göbel 2009.

stellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals ein globales Ausmaß und spätestens mit dem Ersten Weltkrieg kann die Bedrohung von Welt und Menschheit nicht mehr als eingrenzbares Ereignis wahrgenommen werden, und auch der Ursprung apokalyptischer Ängste liegt nun nicht mehr in religiösen Untergangsfantasmen, „sondern im Prozess der Zivilisation selbst“.⁴

Es ist kein neuer Befund, dass apokalyptische Darstellungen im Expressionismus Konjunktur haben und sich trotz der Heterogenität in der sprachlichen Gestaltung inhaltliche Gemeinsamkeiten erkennen lassen. Diese können sich zuweilen im antithetischen Verhältnis befinden wie beispielsweise Dissoziationserfahrungen und Erlösungshoffnung, Protest gegen das vermeintlich Etablierte *versus* dynamische Hinwendung zum Neuen. Die „Zerstörung des degenerierten Alten sowie [der] Ausblick auf eine bessere Welt“⁵ sind nicht nur expressionistische Vorstellungen, sondern und vor allem zentrale Referenzpunkte religiöser apokalyptischer Texte wie der *Johannesoffenbarung*: „die Apokalypse [bietet sich] zur avantgardistischen Zivilisationskritik geradezu an.“⁶

Die Botschaft der *Johannesoffenbarung* deckt sich mit expressionistischen Forderungen nach einem Untergang mit darauf folgendem Neuanfang und enthüllt bereits das der expressionistischen Kunst inhärente apokalyptische Potential.⁷

Wie sich das Verhältnis von moderner Großstadt und gefährdetem Bewusstsein in der frühexpressionistischen Kunst – der erste[n] wirkliche[n] Großstadtkunst in Deutschland überhaupt⁸ – widerspiegelt, soll im Folgenden an dem Gedicht „Der Krieg“ (1911) von Georg Heym und Bildern von Ludwig Meidner aufgezeigt werden. Dabei soll gezeigt werden, dass die moderne Großstadt als apokalyptischer Raum gestaltet wird. Die Beispiele aus Literatur und Malerei verdeutlichen apokalyptische Ängste zu Beginn der Moderne anhand der Stadt. Jedes für sich zeigt eindrücklich den Untergang, und in der Zusammenschau markieren sie mit ihren expressiven Bild- und Sprachräumen die Genese der modernen, säkularisierten Apokalypse-Vorstellung, die eng an den urbanen Raum gebunden ist.

⁴ Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 9.

⁵ Angelika Zawodny: „[...] erbau ich täglich euch den jüngsten Tag.“ *Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik*. [Diss.] Köln 1999, S. 9.

⁶ Ebd.

⁷ Einen fundierten Überblick über den Konnex von Expressionismus und Apokalypse gibt Zawodny: *Spuren der Apokalypse*, S. 10–24.

⁸ Jost Hermand: „Das Bild der ‚großen Stadt‘ im Expressionismus“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 61–79, S. 66.

Die Großstadt als apokalyptischer Raum

Spätestens seit Charles Baudelaires Lyriksammlungen *Les Fleurs du Mal* (1857) und *Le Spleen de Paris* (1869) ist die Großstadt nicht mehr nur Kulisse für die künstlerische Produktion, sondern auch Metapher für die moderne Gesellschaft. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts avancierten in Mitteleuropa vor allem London und Paris zu *den* repräsentativen Orten für Modernitätserfahrungen. Besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind Verstädterung und Urbanisierung zentrale Zeichen für Modernität. Die Vergrößerung der Städte „als Folge des modernen industriellen Produktionssystems“⁹ brachte neue Bauten wie Fabriken oder Einkaufszentren hervor und führte zur Verdichtung des städtischen Raumes.¹⁰ Und wie mit jeder Fortentwicklung auch Verlust einhergehen kann, traten zum technischen Fortschritt und zur urbanen Beschleunigung Anonymität, Identitätsverlust, Verwirrung und Überreizung der Stadtbewohner. So ist das Bewusstsein der Moderne auch immer „vom Bewußtsein ihrer Gefährdung [durchzogen]“.¹¹

Über „die moderne Kartographie der Großstadt“, so Klaus R. Scherpe, herrscht mittlerweile „ein gewisser Konsens“¹²: Künstler der Moderne fügen aus dem materiellen Großstadtd Geschehen die Diskurse zusammen, die „die Großstadt auf neue, dem Stand der Vergesellschaftung und der Technik angemessene Weise erzählbar“¹³ macht und ein zentrales Motiv der Moderne – die Gefährdung in der Stadt – verhandelt.

Wie Walter Benjamin in seiner *Berliner Chronik* (ab 1932) respektive in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* vermittelt, ist die Großstadt der Ort, in dem kulturelle Widersprüche am deutlichsten auftreten und kritisiert werden können. Die Stadt erscheint in Benjamins Schriften als Schauplatz kultureller Traditionen und Innovationen.¹⁴ Sie vereint sowohl

⁹ My-Hyun Ahn: „Städtische Räume und Architektur in der (post-)modernen Literatur“. In: Andreas Kramer und Jan Röhnert (Hg.): *Literatur – Universalie und Kulturenspezifikum*. Göttingen: Universitätsverlag 2010, S. 90–100, S. 93.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 92.

¹¹ Karlheinz Stierle: „Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago“. In: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München: Wilhelm Fink 1992, S. 101–129, S. 101.

¹² Klaus R. Scherpe: „Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 7–13, S. 8.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Walter Benjamin: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. Suhrkamp 1991, S. 235–304; und Ders.: „Berliner Chronik“. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Ben-*

individuelle Erinnerungen als auch kollektive Erfahrungen. Im Zusammenhang mit moderner Großstadterfahrung kennzeichnet Benjamin mit dem *Chock*-Begriff zudem die ‚taktile Qualität‘ der Kunst in der Moderne: „Chocks können z.B. durch harte Schnitte [...] oder ungewöhnliche Sprachformen [...] erzeugt werden.“¹⁵ Der Soziologe Georg Simmel hält 1903 in dem Vortrag *Die Großstädte und das Geistesleben* die Großstädte „nicht nur“ für „Orte eines besonderen ‚Geisteslebens‘“, sondern auch für „dessen tiefere[n] Grund“.¹⁶ In Großstädten wird unablässig die Wahrnehmung angesprochen, die Vielzahl von sinnlichen Eindrücken führt zur „Steigerung des Nervenlebens“.¹⁷ Ausgehend von Simmel kann die Großstadt neben der Auffassung von Städten als realen Orten mit geografischen Angaben, räumlichen und sozialen Charakterzügen, einer bestimmten Architektur, Gerüchen und Geschmack, zudem als eine Geisteshaltung verstanden werden.¹⁸ Die Stadt als Abstraktion ist ein Konstrukt, das in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Moderne und Großstadt zum Topos ästhetischer Produktion avanciert. Dem Motiv der modernen Großstadt ist dabei eine Art ‚Doppelstruktur‘ inhärent: die Stadt als realer Ort und Abstraktion, wobei sich beides bedingt. In der individuellen Stadterfahrung wird die reale Stadt als das ‚Ding an sich‘ nicht erfahrbar und andererseits ist die „alltägliche Realität der Stadt immer ein Raum [...], der schon durch symbolische Mechanismen konstituiert und strukturiert ist.“¹⁹

Des Weiteren ist die moderne Großstadt mit einer naturbezogenen Metaphorik belegt: Das Dickicht der Städte, Häusermeere oder Steinwüste zeigen den „Umschlag von höchster Zivilisation in tiefste Wildnis und Öde“ an.²⁰ Die modernen Stadtbewohner reagieren auf die unnatürlich neue Landschaft, auf die Anonymität, die Präsenz von fremden Massen und der

jamin. Gesammelte Schriften. Bd.VI: Fragmente. Autobiographische Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 465–519.

¹⁵ Dettlev Schöttker: „Kommentar“. In: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 99–248, S. 211–212.

¹⁶ Angelika Corbineau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 11.

¹⁷ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmel: Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 7.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 116–131, S. 116.

¹⁸ Vgl. James Donald: *Vorstellungswelten moderner Urbanität.* Wien: Löcker 2005, S. 23–25.

¹⁹ Ebd., S. 25.

²⁰ Lothar Müller: „Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne.* Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 14–36, S. 15. Lothar verweist im Zuge dessen auf den literarischen ‚locus classicus‘, Guy de Maupassants Novelle *La Nuit* (1887): „Maupassants Alpträum von Paris als leerer Todeslandschaft, die ins Stumm-Anorganische erstarrt, ist das schwarze Nachtstück zur metaphorischen Verknüpfung von Großstadt und Natur“, ebd.

steten Dynamik im Raum. James Donald spricht von einem Angstzustand, „der in der Stadtlandschaft und in der Menge externalisiert und verkörpert wird.“²¹ Diese Parameter sind nicht explizit ‚expressionistisch‘, doch finden sie sich in expressionistischen Großstadt-Darstellungen und koalieren zuweilen mit dezidiert apokalyptischem Schreiben.

Die Stadt als urbaner Raum dient zur Darstellung persönlicher Erfahrungen und des individuell Geschauten, weniger zur Ortsbeschreibung. In der Stadt kommt es zur ‚Verinnerlichung‘ des Betrachters: Nach Raymond Williams gäbe es keine Stadt mehr, „nur noch den Mann, der sie durchstreift“,²² mit urbanem Blick, fragmentarisch, isoliert wahrnehmend und, wie Benjamins *Chock*-Begriff impliziert, mit einer neuen Struktur der Sprache. Auf diese Weise kann gleichsam ein neuer (apokalyptischer) Sprachraum erschaffen werden.

Viele deutschsprachige Expressionisten wählten die moderne Großstadt als Sujet und verknüpften es mit Visionen des Untergangs. Neben Georg Heym haben sich besonders Johannes R. Becher und Jakob van Hoddis in ihren lyrischen Visionen mit apokalyptischen Großstadtszenarien befasst und sind exponierte Dichter der Gedichtsammlung von Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung* (1919). Angelika Corbineau-Hoffmann resümiert zur Verbindung von Großstadtlyrik und *Apokalypse*, dass die Lyrik durch die Darstellung der Großstadt einen neuen „so gar nicht mehr ‚lyrischen‘ Ton“²³ gewinne. Aufgrund der neuen Lebenssituation, bedingt durch die Technisierung der Gesellschaft, entstehen nun in der Kunst neue prägnante Bilder des Schreckens, die „insofern auch von einem moralischen Impetus getragen [sind].“²⁴

Schon im Vorwort der Expressionismus-Anthologie von Pinthus wird die Lyrik der *Menschheitsdämmerung* mit Vergleichen charakterisiert, die unter anderem an die Klangmetaphorik der *Johannesoffenbarung* erinnern, wenn Pinthus festhält, dass die expressionistische Lyrik wie „Posaunen der Erweckung“ oder „Paukenschläge des Zusammensturzes“ klinge.²⁵ Aus den „lärmenden Dissonanzen“ sollen die Leser „die Motive und Themen der wildesten wüstesten Zeit der Weltgeschichte“²⁶ heraushören.

²¹ James Donald: Vorstellungswelten, S. 16.

²² Raymond Williams: *The Country and the City* (1973); zitiert nach James Donald: Vorstellungswelten, S. 18.

²³ Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte, S. 136.

²⁴ Ebd.

²⁵ Kurt Pinthus: „Zuvor“. In: Kurt Pinthus (Hg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. 34. Aufl., Reinbeck: Rowohlt 2006 (1920), S. 22–32, S. 23.

²⁶ Ebd.

Der apokalyptische Raum in Georg Heyms „Der Krieg“ (1911)

Georg Heyms (1887–1912) Gedichte „Der Gott der Stadt“ (1910), „Die Stadt der Qual“ (1911), „Umbra Vitae“ (1911) und „Der Krieg“ (1911) greifen die apokalyptische Grundstimmung anhand der untergehenden Stadt auf.²⁷ Anders als zum Beispiel Jakob van Hoddis in seinem bekannten Gedicht „Weltende“ (1911) kreierte Heym in seinen Gedichten nicht mit grotesken Mitteln apokalyptische Szenarien, doch auch er erahnte die „Qualen des Krieges [...] und die Zerstörung der Städte“.²⁸ Seine ‚apokalyptische‘ Lyrik ist durch die Verwandlung antiker Mythen, eindringliche Personifikationen und eine dämonisierende Metaphernsprache gekennzeichnet. So auch „Der Krieg“.²⁹

Georg Heym: Der Krieg I (*Entwurf*)

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

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 Schultern leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erleuchtet.
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.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Ketten 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,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

²⁷ Als Beispiel sei hier die erste Strophe von „Umbra Vitae“ zitiert: „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen / Und sehen auf die großen Himmelszeichen, / Wo die Kometen mit den Feuernasen / Um die gezackten Türme drohend schleichen.“ Das Gedicht ist auch bekannt als „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ...“. Georg Heym: „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ...“. In: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik*. Hamburg und München: Heinrich Ellermann 1964, S. 440.

²⁸ Claire Jung: „Erinnerung an Georg Heym und seine Freunde“. In: Paul Raabe (Hg.): *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Olten und Freiburg i.Br.: Walter 1965, S. 44–50, S. 48.

²⁹ Georg Heym: Der Krieg (September 1911). In: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik*. Hamburg und München: Heinrich Ellermann 1964, S. 346–347.

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.>

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
 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.
 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
 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.

Schon der erste Leseindruck kolportiert die Besonderheit, den ambivalenten Effekt, des Gedichtes: Auf der einen Seite wird die düstere Stimmung, das Grauen vor dem Untergang als apokalyptischer Ton transportiert und auf der anderen Seite lässt sich auch ein stilles Drängen auf den Untergang einer Welt erkennen, den diese verdient, was nicht zuletzt mit der finalen Szene der biblischen Stadt Gomorra deutlich wird, die der Sünde anheim gefallen ist und von Gott unter Feuer begraben wird. Für Heym wird die moderne Großstadt zu dieser sündhaften Stadt und aus dieser Ambivalenz speist sich auch die Dynamik des sprachlich-bildhaften Ausdrucks.

Reim und Metrik erzeugen einen ‚bleiernen‘, gleichförmigen Rhythmus,³⁰ der mit der Schwere des auferstandenen Krieges korreliert. Der Krieg erscheint in Heyms Gedicht als Personifikation, doch nimmt der ‚Kriegsdämon‘ keine kompakte figürliche oder gar menschliche Gestalt an, sondern bleibt vielmehr unheimlich „und unbekannt“ (V.3). Charakteristisch für Heym ist dabei die explizite Verbindung des personifizierten Krieges mit der modernen Stadt, aus ihren Gewölben ist er aufgestanden, steht nun groß und unbekannt über den Mauern und Brücken der Stadt.³¹ Diese Verbindung wird auch perspektivisch dargestellt durch die Stadtbeobachtung ‚von oben‘. Literarische Großstadt-Texte mit solch einem erhöhten Standpunkt ‚implizieren damit auch, sich gleichsam über die Dinge zu

³⁰ Es handelt sich um 11 Strophen mit je 4 Versen, die durchweg Paarreim aufweisen und aus sechshebigen Trochäen bestehen.

³¹ Vgl. auch Heyms Gedicht „Der Gott der Stadt“ (1910): „Auf einem Häuserblocke sitzt er breit. / Die Winde lagern schwarz um seine Stirn. / Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit / Die letzten Häuser in das Land verirren.“ Georg Heym: „Der Gott der Stadt“. In: Karl Ludwig Schneider: Georg Heym, S. 192.

stellen und aus einer Perspektive höherer Ordnung das Geschehen zu sehen. So könnte sich herausstellen, dass die Schilderung der Stadt immer mehr meint als das Faktische und Sichtbare, dass sie Reflexionen mit einschließt und Bedeutung zu setzen sucht“.³²

In Heyms Gedicht finden sich apokalyptische Szenarien, die direkt der *Johannesoffenbarung* entnommen sein könnten: Der Mond wird von einer schwarzen Hand zerdrückt, der Himmel verdunkelt sich und „sturmerzerfetz[e] Wolken“ (V.41) hängen herab. Die apokalyptische Bildqualität zeigt sich des Weiteren in den Feuern, die die gesamte Natur zerstören, Flüsse sind „voll Blut“ (V.18), eine Stadt versinkt im Abgrund und es regnet Pech und Feuer wie in der *Johannesoffenbarung* (Offb. 16). Auch der bereits erwähnte Dualismus, hier in Form von oben und unten, findet sich im Gedicht in fast jeder Strophe. Der hier beschriebene Untergang ist ebenso beherrscht von Misstönen und Polyphonie: Abendlärm, Geschrei, laute Ketten schallen.

Auch die Farbsprache deutet auf Untergang hin. Die Farbbezeichnungen haben hier – wie für Heym typisch – weniger deskriptive Funktion als vielmehr metaphorische: Das dominierende Wortfeld ‚Schwarz‘ – „fremde Dunkelheit“ (V.6), „schwarzes Haupt“ (V.15), „tote[s] Dunke[l]“ (V.42) – gibt den Grundton des Gedichtes vor, transportiert den „metaphorischen Charakter des unfaßlichen Grauens, des Gestaltlosen“³³ und steht für Tod und Absterben. Auch das aus der *Johannesoffenbarung* bekannte und gefährliche Rot prägt mit den inhärenten Assoziationen von Gewalt und Zerstörung das Gedicht.

Doch findet sich ein zentraler Unterschied zur *Johannesoffenbarung*: Das Böse, hier der Krieg, hat sich befreit und kommt über die Erde, nur diesmal gibt es keinen Kampf der Gerechten, sondern der Krieg siegt, ohne Hoffnung auf Erlösung. Denn anders als in der *Johannesoffenbarung* kommt nach „Frost und Schatten“ (V.6) „[k]eine Antwort“ (V.10), vielmehr verewigt sich nach Feuerregen „der Nächte schwarze Welt“ (V.27). Im Gedicht wird der traditionelle Trostcharakter apokalyptischer Texte daher vollständig negiert.

Außer dem direkten Verweis auf Gomorra fehlt es dem Gedicht an dezidiert religiösen Bildern, was diesen apokalyptischen Text trotz Rekurs auf die *Johannesoffenbarung* als moderne säkularisierte Apokalypse ausweist.³⁴ Das Moment des Glaubens ist verschwunden und nicht von Bedeutung, denn das Sündhafte der Stadt ist nicht Gotteslästerung oder lasterhafte Ausschweifung, sondern die Stadt (als Welt) an sich.

³² Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte, S. 14.

³³ Kurt Mautz: *Georg Heym: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt a.M.: Athenaeum 1987, S. 45.

³⁴ Der Typus der modernen säkularisierten Apokalypse, der nur das endzeitliche Moment der Apokalypse aufweist, kann nach Klaus Vondung als ‚kupierte Apokalypse‘ bezeichnet werden. Vgl. Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: dtv 1988, S. 12.

Heyms Gedicht zeichnet sich durch eine „merkwürdig unbeteiligt[e] Distanz“³⁵ aus. In „Der Krieg“ ist das dominante Subjekt die Personifikation des Krieges als gefährliche und unbekannte Gestalt; kein greifbares identifikationsstiftendes Subjekt, denn von den Menschen bleibt schemenhaft nur das bleiche Gesicht. Dieser *Selbst*-Verlust, diese Anonymisierung, findet sich auch in apokalyptischen Darstellungen der Bildenden Kunst. Der Maler Ludwig Meidner verbindet in seinen *Apokalyptischen Landschaften* – wie die Literaten – die Großstadt als apokalyptischen Raum mit dem Phänomen der Moderne, dem Verlust des Subjekts als Untergang.

Der apokalyptische Raum in Ludwig Meidners *Apokalyptischen Landschaften*

Ludwig Meidner (1884–1966) gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des urbanen Expressionismus, der in seinen Werken die Brüchigkeit und Konflikte der modernen Welt reflektiert, bevor der große Bruch – der Erste Weltkrieg – alles veränderte.

Zwischen 1912 und 1916 schuf Meidner etwa zwei Dutzend Ölgemälde, die dezidiert den Themenkomplex Stadt–Landschaft–Untergang verhandeln und unter der Bezeichnung *Apokalyptische Landschaften* bekannt wurden.³⁶ So entstanden 1912 seine früheste apokalyptische Landschaft, *Apokalyptische Vision*, und im direkten Konnex von Großstadt und Untergang die Gemälde *Brennende Stadt* (1912) und *Brennendes (Fabrik-) Gebäude* (1912), die zu Paradigmen expressionistischer Großstadtmalerei wurden. Meidners Blick ist dabei geprägt von einem antithetischen Spannungsverhältnis von Großstadtfaszination und vorausgeahntem Zivilisationszusammenbruch.

Besonders die *Apokalyptische Landschaft 1912, 1913¹* und *1913²* zeichnen sich dadurch aus, dass es nicht bloß Darstellungen der Großstadt als Ort des Untergangs sind, sondern es werden aufgrund des visionären Charakters der Darstellungen apokalyptische Räume evoziert, in denen ein „ausgewogene[s] Verhältnis von Form und Inhalt die Angst des Individuums vor dem Untergang“³⁷ verdeutlicht. Zudem lassen diese Bilder erahnen, dass die Untergangsvisionen nicht auf die Großstadt als geografischen Ort beschränkt bleiben, sondern eine globale Dimension beinhalten,

³⁵ Vgl. Michael Becker: „Ludwig Meidner und die frühexpressionistische Großstadtlyrik“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1.* Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S. 57–69, S. 62.

³⁶ Vgl. Angelika Schmid: „Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘ (1912–1916): ‚Mahnende Rufe‘ des Künstlers Ludwig Meidner“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1.* Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S.84–95, S. 84.

³⁷ Angelika Schmid: Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘, S. 86.

die sich, wie in „Der Krieg“, als zentrale Metaphern der Zivilisationskritik erschließen:³⁸



Abb. 1: Apokalyptische Landschaft 1912



Abb. 2: Apokalyptische Landschaft 1913¹ Abb. 3: Apokalyptische Landschaft 1913²

Die Motive der auseinander brechenden Welt und des Untergangs strukturieren die immer neuen und unterschiedlichen Szenarien und Endzeitkonstellationen und geben so die verbindende Gemeinsamkeit: vollständige Zerstörung ohne Rettung. Dabei zeichnen sich die Bilder vor allem

³⁸ Im Folgenden AL abgekürzt. AL 1912: Privatbesitz, AL 1913¹: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, AL 1913²: Privatbesitz. Alle drei Bilder dieser Seite entnommen aus Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung. Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990.* München: Prestel 1990, S. 35, 87, 10. © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, 2014.

durch eine beunruhigende Bildsprache aus, die unter anderem durch Friedrich Nietzsches Schriften sowie die zeitgenössische Kunst geprägt ist.

Meidner scheint in *AL 1913¹* an Friedrich Nietzsches Vorstellungen von einer „Feuersäule“ anzuknüpfen, in der „alles Anbrüchige, Anrühige, Lusterne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische“ der „großen Stadt“ „verbrannt wird“³⁹, doch wichtiger ist noch der direkte Bezug auf die apokalyptischen Texte der Bibel: die *Johannesoffenbarung* sowie die alttestamentlichen Bücher *Daniel* oder *Jeremia*.⁴⁰ So erscheint in *AL 1912* ein sternloser Himmel „und von ihm ging aus ein langer feuriger Strahl“ (Dan 7,10). In *AL 1913²* sticht ein gelb-rotes Gestirn, vermutlich der Mond, hervor, der „ward wie Blut“ (Offb 6,12) und mit Jeremia gesprochen: „Ich sah die Berge an, und siehe, die bebten, und alle Hügel zitterten“ (Jer 4,23). In *AL 1913¹* sind es die vom Himmel stürzenden Sterne respektive Kometen, die an fallende Sterne erinnern, die „brannte[n] wie eine Fackel“ (Offb 8,10). In expressiver Pinselführung wird auf dem Gemälde die zusammenstürzende Stadtansichten gezeigt: „Ich sah, und siehe, das Gefilde war eine Wüste; und alle Städte darin waren zerbrochen vor dem Herrn und vor seinem grimmigen Zorn.“ (Jer 4,26).

Man kann Meidners apokalyptische Bilder nicht im Sinne einer Bibelillustration sehen, doch finden sich interessante intertextuelle und intermediale Bezüge zur apokalyptischen Schreibweise der alt- und neutestamentlichen Texte und zur zeitgenössischen Dichtung.

Zusammenschau

Im Gedicht und in den Bildern ist der apokalyptische Raum *Großstadt* durch „eine dynamische Simultaneität des visuellen Ausdrucks [geprägt], die mit den Ausdrucksweisen überkommener visueller Gewohnheiten nicht erfaßt werden kann.“⁴¹ Die Stadt zeichnet sich durch ein optisches und akustisches Durcheinander aus, sodass die grelle Elektrizität als Aufblitzen der künstlichen Lichter, die durchgehende Geräuschkulisse als Dissonanz erscheint. Ganz im Sinne von Benjamins *Chock*-Begriff steigern

³⁹ Friedrich Nietzsche: „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885)“. In: Karl Schlechta (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. München: Carl Hanser 1966, S. 275–561, S. 425–427.

⁴⁰ Zu Meidners Hinwendung zur jüdischen Tradition in seinen Bildern und seinem Bekenntnis zum orthodoxen Judentum siehe: Ljuba Berankova und Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 1996.

⁴¹ Georgy Kepes: „Sprache des Sehens“ (1944); zitiert nach Heinz Brüggemann: „Großstadt und neues Sehen. Ludwig Meidners ‚Anleitung zum Malen von Großstadtbildern‘ im Kontext der ästhetischen Moderne Europas“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1*. Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S. 48–56, S. 48.

technische Errungenschaften wie Bahn und Auto das Tempo der Wahrnehmung und zwingen die Menschen zum flüchtigen, bruchstückhaften Versuch, die Umwelt zu fassen. Dies wird in Literatur und Malerei durch Fragmentierung, einen expressiven Ausdruck und Polyperspektivität umgesetzt. Bei Meidner geht die neue Wahrnehmung der Großstadt mit neuen bildnerischen Raumkonzeptionen einher: „Phänomene der Überblendung und Durchdringung fester Körper, wie sie die Wahrnehmung in der Geschwindigkeit ermöglicht, Phänomene der Reflektion und der mehrfachen Brechung und Spiegelung [...], die Wirkungen des künstlichen Lichts in der Großstadtnacht“.⁴² Dies alles findet sich bedrohlich verdichtet in den *Apokalyptischen Landschaften*, die in ihrer Gedrängtheit ein totalitäres Zerstörungspotential entfalten. Für die dynamische Erfassung des apokalyptischen Bildraums seiner Großstadtlandschaften arbeitet Meidner mit Lichtfetzen, einer Vielzahl von Blickpunkten und kurzen Linien oder zersplitterten Diagonalen.⁴³

Wenn bereits zu Beginn konstatiert wurde, dass es sich seltener um konkrete, eher um abstrakte Räume in der Darstellung handelt und auch in Heyms „Der Krieg“ nicht auf ein historisch zu verortendes Ereignis referiert wird, so lässt sich dies im Allgemeinen auch für Meidners *Apokalyptische Landschaften* festhalten.⁴⁴ Es handelt sich nicht um konkrete Katastrophen, vielmehr „lässt sich überhaupt nur ansatzweise erkennen, was sich ereignet. Die Katastrophe wird eigentlich nicht durch erkennbare Details, sondern das Zerbrechen eines Gesamtgefüges charakterisiert.“⁴⁵ In einem diskontinuierlichen Bildgefüge bringt Meidner die Zersplitterung der Stadtwahrnehmung, des Individuums selbst zum Ausdruck. Bedrohlich kulminierende Wolkenmassen und abwärts gerichtete Bewegungen unterstreichen den Dualismus zwischen Himmel und Erde, zeigen die Bestrafung der Erde mit den zivilisatorischen Errungenschaften der Moderne durch einen erzürnten Himmel. Besonders deutlich wird dies in *AL 1913¹*: Der Himmel nimmt die Hälfte der Bildfläche ein. Feurige Kometen und rote Sterne ergießen sich über die Stadt, hier sind es nicht (mehr) die Brände in der Stadt, die den Untergang befeuern, sondern sie kommen ganz im Sinne der *Johannesoffenbarung* von oben, so wird offen gelassen, ob es sich um Bomben handelt oder den Zorn einer übergeordneten (Welt-)Macht, die die Stadt als Repräsentantin der modernen Zivilisation zerstört.

⁴² Heinz Brüggemann: Großstadt und neues Sehen, S. 49.

⁴³ Vgl. ebd., S. 56.

⁴⁴ Ausnahmen bilden in seinen *Apokalyptischen Landschaften* diejenigen, die im Titel auf konkrete Orte referieren wie *Apokalyptische Landschaft, Spreehafen Berlin (1913) oder Apokalyptische Landschaft, beim Bahnhof Halensee (1913)*.

⁴⁵ Georg Heuberger: „Verzückung, Inbrunst, Angst, Demut und Todesnot“. Ludwig Meidner als jüdischer Künstler“. In: Ljuba Berankova und Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 1996, S. 9–29, S. 20.

Die aufblitzenden Lichter sowie der bei Heym bereits erwähnte erhöhte Standpunkt, der ‚Blick von oben‘ prägen die apokalyptischen Szenarien. Dies suggeriert die Vorstellung von der Stadt als „geballte Übermacht“, auf die „die Individuen, klein wie Fliegen, panisch“ reagieren.⁴⁶

Auch im Beispiel der frühexpressionistischen Malerei wird wie in der Poesie die Apokalypse-Vorstellung der Moderne deutlich: Kein erlösender Neuanfang, der bloße Untergang wird dargeboten. In Meidners Darstellungen scheint dies die negative Antwort auf die Frage zu sein, was denn nach dem Untergang kommen könne. Denn selbst am *Jüngsten Tag* (1916), der die Reihe der *Apokalyptischen Landschaften* abschließt, ist keine Erlösung in Sicht. Nach der Vernichtung der alten Welt kommt kein neuer Himmel, keine neue Erde und keine „heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott“ (Offb 21,1–2), im Gegenteil, die Welt ist düster und von Gott verlassen.⁴⁷



Abb. 4: Der Jüngste Tag⁴⁸

Meidner vergegenwärtigt die Zersplitterung der Stadt und ihrer Bewohner, gedämpfte Farben mit Hell-Dunkel-Kontrasten betonen die Dramatik der Situation, und wie die Farb-Räume in Heyms „Der Krieg“ semantisch auf-

⁴⁶ Gerhard Leistner: „Ludwig Meidners Bildverständnis. Romantisches Lebensgefühl zwischen bürgerlicher Konkretion und künstlerischer Expression“. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus. Kunsthalle Bielefeld 29.11.1992 bis 14.02.1994*. Bielefeld (Ausstellungskatalog) 1993, S. 60–75, S. 65.

⁴⁷ Vgl. Jörn Merkert: „Geleitwort“. In: Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990*. München: Prestel 1990, S. 9.

⁴⁸ [Berlinische Galerie, Berlin], entnommen aus Carol S. Eliel: *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung*, S. 58. © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 2014.

geladen waren, so verstärken auch die von Meidner dominant gewählten Farben (Zink-)Gelb, Rot oder eisiges Weiß-Blau den Bildcharakter der Unumgänglichkeit des Untergangs.⁴⁹ Der besonders kontrastive Einsatz der Komplementärfarben Rot-Grün beim Mond in *AL 1913*² verleiht der „Untergangsschilderung eine atmosphärische Dichte [...], die in der Lyrik Georg Heyms [...] ihre Parallele findet“.⁵⁰

AL 1912 und *1913*¹ machen dies zudem mit den Darstellungen der Menschen greifbar: Mit Blick auf das für den Expressionismus zentrale Thema der Lähmung des modernen Subjekts und der Desorientierung in der Großstadt kann in Meidners Darstellungen der Menschen die Unentschlossenheit, die lähmende Panik und Zerrüttung der Zeit gesehen werden. In *AL 1912* findet sich die Stagnation sogar mit einer hinunter führenden Sogwirkung im apokalyptischen Raum. Die beiden Gestalten wirken in ihrem Fluchtversuch wie erstarrt und durch die ineinander stürzenden Häuser und die zusammenlaufenden Linien der Straße bündelt sich die Zerstörung als Sog in der Mitte des Bildes, in den die Gestalten, so sehr sie sich auch bemühen würden, sicher gefangen wären. In *AL 1913*² findet sich in der Mitte eine liegende schwarze schemenhafte Gestalt, die scheinbar den roten Mond anstarrt. Am linken unteren Bildrand sticht eine weitere Gestalt hervor, die in Verzweiflung die Hände zum Kopf führt, doch auch hier eher Starre als Handeln: Denn „[j]e mehr der moderne Mensch denkt, je mehr er intellektualisiert, desto weniger ist er zum Handeln fähig.“⁵¹ In dieser Gestalt wird das Selbstportrait des Malers gesehen, der sich somit nicht als Beobachtender, distanzierter Außenstehender wahrnimmt, sondern mitten in dieser untergehenden Welt ist und sich im Geschehen verortet; anders als im Gedicht, in dem sich kein lyrisches Ich identifizieren lässt und das durch Distanz gekennzeichnet ist. Hier herrscht auch nicht der typische ‚Blick von oben‘, sondern eine Sicht auf derselben Höhe, als würde man unmittelbar teilnehmen.

Allgemein kann zu den Figuren gesagt werden, dass sie ebenso fragmentarisiert erscheinen wie die Szenerie an sich. Wie bereits anhand der Lyrik konstatiert, findet sich auch in der Malerei die Zerstückelung des Subjekts in der Großstadt als apokalyptischem Raum. In Meidners *Apokalyptischen Landschaften* ist es die radikale formale Auflösung menschlicher Figuren, die hervorsticht. Als Figuren apokalyptischer Szenarien wirken sie oftmals wie „herausgeschleudert [...] aus dem Kraftfeld und der dramatischen Dynamik der Stadt, mit deren expressiver Gestik und Mimik der Betrachter unmittelbar konfrontiert wird.“⁵²

⁴⁹ Vgl. Angelika Schmid: Die so genannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘, S. 86.

⁵⁰ Ebd., S. 88.

⁵¹ Carol S. Eliel: „Die ‚Apokalyptischen Landschaften‘ Ludwig Meidners“. In: Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung. Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990*. München: Prestel 1990, S. 11–61, S. 19.

⁵² Heinz Brüggemann: Großstadt und neues Sehen, S. 56.