

IM SAALE WEISSE FLIEGENSCHWÄRME
BEVOR DADA DA WAR, WAR VAN HODDIS DA
Für Carl Laszlo

Das Gedicht ist die Niederschrift eines unerwartet aufsteigenden Phantasmas, dem erlaubt wird, sich zu entfalten. (Dieter Wellershoff)

I

Der Mond ist aufgegangen / Die goldnen... - lehnen Sie sich zurück - ...Sternlein prangen / Am Himmel hell und klar - haben Sie es sich bequem gemacht?

Im Takte solcher Verse ließ Matthias Claudius seinen Wandsbecker Boten in die Poetische(n) Winkel der Welt traben, wenn er es nicht vorzog, seine Verslein einem Musenalmanach einzutragen. Auf einer solchen Tafel, die den Stand von Sonne und Mond verzeichnet, wird Herder das Abendlied 1779 nebst anderen von Voß gesammelten Himmelsbeobachtungen gefunden haben, als er es der Bibel des Volkes dringend anempfahl. Und seither weiß wer in Volksbüchern schmökert, so manches Lied von Claudius zu singen - ob immer akkurat nach den Anweisungen des Autors, etwa hinterm Ofen, beim Mondschein, täglich gar, bleibe dahingestellt.

Die frühen Romantiker waren die ersten, die andere Töne anschlugen. Mit Pauken und Trompeten bedrängten sie den brav tirilierenden Philister, der sich bald nach seiner vergleichsweise stille(n) Kammer sehnte. Dort ließ des deutschen Spießers Wunderhorn die alten Weisen weitertönen in eine Welt, so traulich und so hold, so allzu glatt, daß man deutlicher werden mußte.

Jakob van Hoddis hat es unternommen: SONNE GLÜHT UND NÄCHTE SCHWEIGEN, / AUS DEN HELLEN FENSTERN STEIGEN / DIE GESPENSTER, / UNZUCHT TREIBEND / IN DER LUFT. Statt goldne(r) Sternlein strahlen profan beleuchtete Fenster in einen Himmel, der bevölkert ist von unzüchtigen Gespenstern - unterm Mond ist nicht mehr viele Freude bei van Hoddis: keine Welt so stille, kein kühler Abendhauch und kein weißer Nebel wunderbar steigt aus den Wiesen, denn wo Wiese war, ist Stadt, und die ist verhüllt von den Schnapsausdünstungen besoffener Gespenster. Die Luftgespinste wurden zu frivolen Gestalten, denen man sprühende Vitalität bescheinigen möchte. In van Hoddis' Himmelsschlange gibt es - anders als in der expressionistischen Lyrik sonst, vor allem der Georg Heyms - keinen Totentanz, kein Leid, keinen Hauch von Verwesung und morbidem Schauer. DURCH DIE GROSSEN HALLEN / DER BETÖRTEN HIMMEL WALLEN Luzifers Bettgenossen, getrieben von ungehemmter Sexualität durchs REICH DER WUNDER bis ins bürgerliche Schlafzimmer, wo ihre HUNDERTTAUSEND HEERE jäh verharren. Hier wacht die Sittsamkeit und der aufgeklärte Tugendcodex, während die Triebe ruhig schlafen - hier wird nur am Gemüt gekitzelt. Van Hoddis verweigert sich der Frage: Wie schreibt man Gemütlichkeit?

Die Tugend ist verhöhnt, die präromantische Ästhetisierung im Telegrammstil zerpfückt und trivialisiert, es wird Zeit fürs Sakrileg. Gott, laß uns dein Heil schauen usw. hallt es zuversichtlich fröhlich aus den letzten Strophen des Abendlieds - ein Blick zum Himmel, und wir sehen mit van Hoddis GRÄSSLICHE EXZESSE / DIE ENGEL FÜRCHTEN SICH VOR GOTTES FLUCH / UND HABEN ZIGARETTEN IN DER FRESSE. Dem „positiven Denken“ der Moderne, einem direkten Nachfahren des „Gottvertrauens“, sind die guten Gründe abhanden gekommen, denn schließlich: Gott ist tot. Die Blasphemie wird zur Befreiungstheologie - WIE WENN ICH GINGE, MEINEN GOTT ZU RICHTEN (Klage) - mit ihr vergrößert sich der Riß zwischen falschen Idyllen und wahren Häßlichkeiten. Der lustvollen Demontage und Deformation des sittlichen, künstlerischen Kanons mittels Travestie, Parodie, Banalisierung folgt die Ernüchterung, die Ahnung, daß das Wühlen in den Eingeweiden sozialer Verdrängungsmechanismen und Verdeckungsstrukturen dem Operateur nicht verziehen wird. Niemand darf ungestraft unters Mäntelchen aus bürgerlichen Lebenslügen greifen, wer erwischt wird, muß mit dem Schlimmsten rechnen: STECKT IHN IN DEN WASSERKÜBEL. / ER IST TOLL. Das „Spätwerk“ wiederholt dieses Muster in Variationen.

In Der Teufel spricht: endet die blasphemische Lust am Fabulieren in einem Orgasmus der Destruktion: die Hierarchien werden auf den Kopf gestellt; die konventionellen Moral- und Wertvorstellungen werden suspendiert, ihre Autoritäten entmachtet, ihre Prinzipien entwertet, ihre Ordnung zerstört. Im Gedicht Im Saale weiße Fliegenschwärme... (in der Werkausgabe dem Text Der Teufel spricht: zugerechnet), einer Art Tableau Vivant nach der Orgie, sind die Maximen der falschen Vernunft dann auch an ihrer sprachlichen Wurzel gepackt. Was in Variété. I Loge noch quasi-protokollarische Beschreibung war, DIE LUFT IST WEISS VOM DUNST DER ZIGARETTEN, wird nun aus der sprachlichen Einfriedung entlassen: IM SAALE TAUMELN WEISSE FLIEGENSCHWÄRME, / BERAUSCHT VOM ZORN UND VOM ATEM DER ZECHER. / BERAUSCHT VOM ATEM DER ZECHER SCHAREN WEISSER FLIEGEN.

In der nächsten Strophe löst sich die Syntax vollends auf im Gleichklang der Wörter, und die Logik ist unterwegs zu UNBEKANNTEN KANTEN. Das ist längst nicht mehr Karikatur, hier wird der Verlust sprachlicher, also logischer Ordnung mitvollzogen - Hofmannsthals (Lord Chandos) Brief ist gerade acht Jahre alt. Wo die Wirklichkeit selbst den Kausalnexus kappt und die Logik baumeln läßt, wird eine ausschließlich vernunftgesteuerte Textkonstruktion zur phantastischen Dichtung. In van Hoddiss' Realismus dagegen werden kaum noch verknüpfte Bilder der Wirklichkeit gleichwertig zur Seite gestellt - in späteren Texten verweist das Gestaltungsprinzip der Disparation auf das vierzig Jahre später entwickelte Verfahren des Cut up & fold in. Ein „Sprachverbrechen“ allemal. Der Verfasser der Zeilen SCHWIRREN WIE VERRÜCKTE TANTEN / ... SCHNATTERND AUF DER EISENBAHN hat sich unverzüglich zu verantworten vor dem „gesunden Menschenverstand“, peinlich befragt mit allen erdenklichen Mitteln strengster Logik. Nach kurzem Prozeß wird im Namen des Allgemeinverständlichen festgestellt: SIEHSTE WOLL! / DER MANN IST TOLL.

Van Hoddiss gestaltet etliche seiner „späten“ Gedichte nach einem dialogischen Prinzip, wie wir es im Textkorpus Der Teufel spricht: / Im Saale weiße Fliegenschwärme... vor uns haben: Der Sprachdestruktion und Wertenegation folgt auf dem Versfuß die von einer abstrakten Allgemeinheit ins Spiel gebrachte Wahnsinnsdiagnose, meist noch verknüpft mit Gewaltandrohung, bevor der Text seinen provozierenden Nihilismus der Eröffnungspassage im Heiapopeia des Trivialen einlullt oder in Phantasmagorien auflöst. Der Frage OB ER, SCHRECKLICH ZUGERICHTET, / IMMER UNERHÖRTER DICHTET, / BIS ER DRAUFGEHT? antworten zwei Strophen, die thematisch die Wahrsage in Nietzsches Zarathustra ausführen - der Prophet ist seiner Werke müde und lebt fort in Grabkammern!: ICH RAUCH DIE ZIGARETTE / UND GEH IM ZIMMER RUM. / DER TEPPICH IST SO KOKETTE, / IHN ZIERT GAR MANCHE BLUM. Brave Verse, heimelig gereimt, nehmen alles zurück und verhelfen der Banalität zu triumphaler Feier; von einer Dämonisierung der Gestirne wie in Die Himmelsschlange ist keine Rede mehr, der MOND wird zur TANTE und die SONNE zur GROSSMAMA.

Das Motiv der Bewegungslosigkeit, der Inertie (in-art, also Un-Kunst), die zur Lethargie, zum möblierten Koma wird, greift van Hoddiss auch in Tohub auf: WAS SOLL DIE LANGEWEILE, / WO EDEL DU VERKOMMST. / MINUTE WIRD ZUR MEILE, / DU SIEHST NUR ZEIT UND BROMMST - man sieht Rilkes Panther im Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht. Das Wegschlittern des Sinnes, der individuellen Orientierungen und der Ziele, das Tohuwabohu der Gedanken wird autosuggestiv beruhigt, HAST DU WANZEN, LÄUSE, FLÖHE, / WIRD DIR DIE ZEIT NICHT LANG, während draußen LUFT UND ERDE KRACHT. Es ist kaum möglich, bei diesen Zeilen (wahrscheinlich vom Mai 1914) nicht an van Hoddiss' Ausbrüche, seine Fluchtversuche aus der Frankenhainer Isolation hin zu seinen Freunden nach Erfurt zu denken.

Ebensowenig wie in Tohub löst sich die Spannung am Ende in Es hebt sich ein rosa Gesicht / Von der Wand..., der Alptraum geht weiter, die Isolation ist dargestellt, aber in der Darstellung nicht aufgehoben: O WAND, DIE IN MEINE LEBLOSEN STUNDEN STARRT / WAND, WAND, DIE MEINE SEELE MIT WUNDEN GENART / MIT LANGEWEILE UND GRÜNlichem KALK. / MEIN FREUND. MEINER WÜNSCHE DRECKKATAFALK. In Der Visionarr, etwa zur gleichen Zeit entstanden (Mitte/Ende 1913), hält sich die Syntax zwar an die Regeln, dafür lösen die Bilder ein, was der Titel verspricht. Die Phantasmagorien auf der „Wand“ werden nicht mehr nur registriert, sondern ausgeführt: EIN MANN INDES KROCH MIT GESTRÄUBTEN HAAREN / EINEN SCHRÄG AN DIE WAND GELEGTEN BESENSTIEL HINAUF. Die Perspektive hat gewechselt: ein „Narr“ beschreibt seine Visionen - nicht

auf den Verrückten wird geblickt, sondern Einblick in ver-rücktes Denken gewährt. Van Hoddiss ist nun allein mit seiner Sprache, und immer noch ist es Sprache, auch wenn sie nur selten noch eine Sprache für das Verstehen ist. Die Erkenntnis wird nicht mehr erzwungen, die „Aussage“ ist nicht beim ersten Hinsehen ablesbar, andererseits, mit Montale zu sprechen, keiner schreibe Verse, wenn das Problem der Dichtung darin bestünde, sich verständlich zu machen.

Es ist übrigens längst an der Zeit, in den Fußnoten zu so manchem Gedicht auf van Hoddiss' Rauschgiftkonsum hinzuweisen. Zumindest aus seiner Münchner Zeit (Februar bis August 1912) wissen wir, daß er täglich 10 Zigarren und 50 Zigaretten rauchte und, da doch NEBELLANDE LOCKEN, der Tage KLAR UMGRENZTER ENGE (Gebet) zusammen mit Emmy Hennings im Äther-rausch entflo. Nicht nur die Hennings schrieb Äthergedichte. Sehr wahrscheinlich war van Hoddiss auch Morphinist.

Von seinen religiösen Exzessen dagegen hat er sich, anders als zum Beispiel Hugo Ball, befreien können. Ball befand sich 1917/19 im Zustand der inneren Gesetzlosigkeit, bis er sich, schon nahe dem chaotischen Untergang, in der Ruhe, Einfriedung und Sicherheit des Katholizismus gerettet sah. Auch van Hoddiss stand während seiner sogenannten Konversionskrise 1912 kurz vor einem salto mortale in den Abgrund göttlicher Barmherzigkeit, doch endete bei ihm der metaphysische Sprung in einem kreativen Irrationalismus, wie Huelsenbeck das nannte. Die Texte von 1912 bis 1914 sind mehr oder weniger dieser Phase zuzurechnen, erst dann bricht die Schizophrenie durch - mit allen „Hölderlin-Symptomen“, erst dann beginnt der „Fall Hans Davidsohn“.

Im „Spätwerk“ bis hin zum Indianisch Lied wird auf der Oberfläche der Syntax allmählich die Ordnung aufgegeben: Satzzeichen verschwinden oder tauchen willkürlich auf, Verben werden eliminiert, Nomina und Phrasen sind immer häufiger aneinander gereiht, die Darstellung wird unstrukturiert, freundlicher gesagt, fließend. Die traditionelle van-Hoddiss-Forschung von Reiter bis Sheppard liest bereits diese Texte als ungefilterte Ausbrüche psychischer (also psychotischer) Zustände, die den/m Autor passieren. DOCH STECKT VIELLEICHT EIN TIEFER SINN / IN DIESEN WORTEN. // DENN MAN KANN NICHT WISSEN. (Wunderlegende). Dieselben Texte lassen sich eben auch als zugelassene Einbrüche einer disparaten Wirklichkeit in die Textproduktion verstehen - und als solche sind sie hier gedeutet worden. Die Ratio greift erst wieder auf einer Meta-Ebene hinter, über oder neben dem Text - daß die Kausalität befriedigend funktioniert, muß man also mit krumme(r) Regel um die Ecke denken.

II

Dem Projekt der Moderne war der Glaube eingeschrieben, unter seinem Kommando schreiten das Wissen, die Ökonomie, die gesellschaftlichen Strukturen und die Selbstverwirklichung der Individuen - die Menschheit insgesamt - wacker voran zum immer Besseren. Es blieb ihren Avantgarden vorbehalten, den begradierten Weg in die brave new world zu verlassen und das Aufklärungspathos der neuen Apostel zu ernüchtern, ihr Denken aus dem Delirium zu reißen und nach dem Preis jener universalen Beglückung zu befragen. Die Kritiker der Aufklärung, das Wort von den „Gegenaufklärern“ machte bald die Runde, verwarfen nicht mehr prinzipiell die Überlegung, daß Fortschritt auch eine Kreisbewegung sein kann, die das immer gleiche ewig wieder zeugt. Ihre Texte verbuchten die Verluste, das Verdrängte, das Vorläufige dieses Prozesses, ihre Ästhetik betonte die Brüche und das Fragmentarische, die Geteiltheit, wie es Bren-tano nannte, einer wunschgeträumten Wirklichkeit.

Spätestens mit dem Expressionismus allerdings war die Avantgarde selbst zu einer Tradition der Moderne geworden. Die Aufklärung hielt ihre Vorhut an der kurzen Leine des dialektischen Diskurses, jeder Zeit bereit, ihr in der Umarmung den Atem zum Widerspruch zu rauben. Die moderne Kulturindustrie hatte die subversive Aktion längst ihrem System integriert, kurzgeschlossen und zur Geste neutralisiert - Sturm tobte allenfalls im Wasserglas einer kontrollierten Versuchs-anordnung. Das messianische Raunen vom Heraufkommen des Übermenschen ver-hallte ebenso wie der Versuch, aus dem gewöhnlichen Kameraden der Menschheit den Neuen Menschen zu fabulieren.

Jakob van Hoddiss hat nie Texte des sogenannten „revolutionären“ Expressionismus‘ geliefert; seine Dichtung beschreibt keine Alternativen zur bürgerlichen Gesellschaft, sondern setzt deren Destruktion ins Werk. Hier werden die existentiellen Gefährdungen des Individuums nicht mehr in Ismen schöngeredet, sie werden zur Sprache eines in sich selbst kreisenden Leidens, das keine Heilung mehr anstrebt, sondern das nuancierte Wort. Und das findet sich nicht mehr im Begriffskanon aufgeklärter Logik, noch im Neuen Pathos der gerade neuesten Avantgarde. Der Schmerzensschrei dieser Erkenntnis gehört immer zur Geräuschkulisse seiner Dichtung: ER BÄUMTE AUF UND ALLE RÄUME HALLTEN (Zu den breiten ungestalten / Tiefen...).

Van Hoddiss' schmerzliche Befreiung der Sprache - der BUREAUKRATIE DER SEELE - von den Vorurteilen der Ratio, sollte für Dada konstituierend werden. Raoul Hausmanns Postulat, ich kenne keine Regeln mehr, hätte ebenso von van Hoddiss stammen können, wie auch die Ankündigung des „Neuen Künstlers“ im Dadaistischen Manifest von 1918 als Nachruf des 1915 verstummten van Hoddiss hätte gelten dürfen: Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.

Das Weltende, beim „frühen“ van Hoddiss (Anfang 1910) noch eine Groteske, wird in der Dada-Interpretation mit Lacharbeit bewältigt. Richard Huelsenbeck etwa betrachtet den herrlichen Blödsinn des Ende(s) der Welt eher amüsiert und widmet sich ansonsten lieber einem Cherry Brandy flip. In der vier Jahre später entstandenen Hymne, die nach üblicher Lesart gern pathologisch gedeutet wird, ist auch bei van Hoddiss die Groteske einem Achselzucken gewichen und dem Unbewußten die Zügel der Textgestaltung übergeben: O TRAUM, VERDAUUNG MEINER SEELE / O DU MEIN SCHIESSGEWEHR. / GICK! GACK. Das ist weit weg vom „Spaltungsirrsinn“, dafür ganz dicht an Dada. Hausmanns Apriori Am Anfang war Dada spricht deshalb, ohne es zu wollen, auch von Jakob van Hoddiss. Hugo Ball zumindest erkannte in van Hoddiss einen Wegbereiter. Die Hymne nahm er in die Anthologie Cabaret Voltaire auf, was die Perspektive auf van Hoddiss hätte weiten können, galt er doch lediglich als der inzwischen „verschollene“ Autor des expressionistischen Initiationsgedichts Weltende.

Tatsächlich hatte van Hoddiss im Expressionismus begonnen, stattete dann Dada einen Besuch ab und verabschiedete sich aus der Moderne, noch bevor Dada die Kunstaktion ins Leben hineinfuerte und den „Ausnahmestand“ propagierte, mit dem man das bürgerliche Sicherheits- und Sachlichkeitsdenken herauszufordern meinte. Für van Hoddiss hatte das bereits alle expressive und explosive Kraft verloren: das revolutionäre Ereignis, der Schock als profane Erleuchtung, war längst dem System assimiliert und in leidenschaftsloser Indifferenz verpufft. DENN VON DER WUT / DES SUCHENS NACH VERLORNEN PARADISEN / WAR JEDE KUNDE TOT. DER MITTAG DEHNTE / SICH SELIG AUF DER HÖFE KAHLEN FLIESEN (Der Freund).

Und die Literaturtheorie und ihre Geschichtsschreibung? Die hat, im Schlepptau der Moderne, dort ihre Instrumente eingepackt, wo van Hoddiss das Terrain ihrer gesicherten Lehren verließ (Bernd Läufer ist die Ausnahme). Als Werkanalyse gefordert war, legte sie Krankenakten an und arbeitete an der Pathographie des Autors. Nach 1945, im guten Glauben, dem Opfer der Judenverfolgung und des nationalsozialistischen „Programm(s) zur Vernichtung lebensunwerten Lebens“, Hans Davidsohns zu gedenken, verschütteten die Vergangenheitsbewältiger den Autor Jakob van Hoddiss. Daß Arnauts Satz gelte, der Tod bleibt nicht immer der Sieger, muß aber vor allem von van Hoddiss' Texten erzählt werden, weil erst in der Erzählung (im Récit) Sinn zurückverfolgt werden kann (re-citatum). In einer Zeit nach Foucault muß Literatur wie die Jakob van Hoddiss' neu und gegen den Strich gelesen werden; Derrida hat es mit seinen Texten über Artaud vorgeführt, und Bertaux' neue Lesart der Dichtung Hölderlins kann gerade für Davidsohn/van Hoddiss paradigmatisch werden. Zu sehr ähneln sich Krankheitsverlauf und deren Widerspiegelung im Werk, bis hin zu stilistischen und metrischen Details: zum Beispiel verwenden beide Autoren freie Rhythmen ausschließlich im „Spätwerk“.

Und wie Hölderlin zur Romantik und Artaud zum Surrealismus steht van Hoddiss zum Expressionismus: immer ein Stück weit neben der Avantgarde. Alles in allem keine glücklichen Voraussetzungen, um zum Klassiker zu avancieren, aber abwarten, bekanntlich besteht das Wesen der Klassik ... darin, daß sie später kommt (Valéry). Andererseits und überhaupt: Was ist ein Klassiker? - die Moderne weiß zu viele verbrauchte Antworten auf Eliots Suggestivfrage, fragen wir uns lieber: Warum Klassiker?

Jürgen M. Paasch

DER AUTOR:

Jürgen M. Paasch, geb. 1961, ist Germanist und Dramaturg.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 60/61 1999,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>