



Johannes F. Lehmann. Foto: Max Greve

Der Beitrag interpretiert die Novelle Der Dieb des Expressionisten Georg Heym. Vor dem Hintergrund der Rede vom Tod Gottes in der Moderne thematisiert die Novelle die Rolle der Bibel und die ihrer Deutung. Im Zentrum stehen dabei der Zorn Gottes, die Apokalypse und das Narrativ vom Endkampf zwischen Gut und Böse. Der Beitrag zeigt auf, wie Heym göttlichen Zorn und menschliche Wut unterscheidet und sie mit verschiedenen Formen der Gewalt verknüpft.

Biblischer Gotteszorn und menschliche Wut

Georg Heyms Novelle *Der Dieb*

Von Johannes F. Lehmann

„Ich führe den Beweis“, so schreibt Georg Heym in seinem Tagebuch, „daß kein Gott existiert, wenigstens kein guter Gott.“ Heym schwankt an dieser wie an anderen Stellen zwischen der Idee eines nicht existierenden und eines bösen Gottes hin und her. Denn die als skandalös empfundene Abwesenheit und Stummheit Gottes verursacht eine Wut, die den bösen Gott als ihren Adressaten geradezu braucht: „Wahrhaftig, gäbe es einen Gott, man müßte ihn an seinem Schlafrock auf das Schaffott zerren für seine endlose Grausam-

keit.“¹ Der abwesende, beziehungsweise gar nicht existierende Gott wird affektlogisch als böser Gott gedacht, der sich stumm hinter den Wolken verbirgt und den Menschen mit den Zeichen allein lässt. „Der gute Gott sitzt oben hinter den Wolken und rührt sich nicht. Da ist alles Stein, taub hohl und leer. Viel eher ist die Idee eines bösen Gottes oder eines bösen Schicksals möglich.“² So gibt es im Werk Heyms einerseits immer wieder böse, zornige und gewalttätige Götter und andererseits menschliche Gewaltsze-

nen, deren Exzessivität sich aus jener Wut auf das Nichthandeln Gottes speist, auf das sie zugleich verweisen.³

Von diesem Zusammenhang zwischen dem Tod Gottes und der menschlichen Wut handelt Georg Heyms Novelle *Der Dieb*. Er erzählt die Geschichte eines wahnhaften Bibellesers. Im Zentrum der Bibellektüre des Diebs stehen Textstellen, die um den Zorn Gottes kreisen. Am Beginn der Novelle, so möchte ich meine Lektüre vorab zusammenfassen, steht ein vom Zorn Gottes



(1) Die Hure von Babylon (The Whore of Babylon), William Blake, 1809.
British Museum, London

gedeckter Wahn, der erst, als er zusammenbricht, in eine menschliche Wut umschlägt und schließlich in die nihilistische Parodie des göttlichen Zorns und der Apokalypse mündet. Vor diesem Hintergrund reflektiert der Text zugleich zwei verschiedene Formen von Gewalt.

Den Anlass zur letzten Erzählung⁴ Heyms bot der Raub der Mona Lisa aus dem Louvre, über den Heym am 23. August 1911 in der Zeitung gelesen hatte. Schon in der Zeitungsnotiz wurde bezweifelt, „daß ein wirklicher Diebstahl vorliegt, da es ausgeschlossen erscheint, dieses weltberühmte Bild zu Gelde machen zu können.“⁵ Der Diebstahl musste also, wollte man ihn plausibel erzählen, anders motiviert werden. Hierzu erfand Heym einen religiös-wahnhaften, intensiv die Bibel deutenden Dieb, der im Bild der Mona

Lisa die Verkörperung des Bösen erkennt und es im Auftrage Gottes stehlen und vernichten soll. In seiner wahnhaften Bibelauslegung erscheint das Werk Christi als auf der ganzen Linie gescheitertes Unternehmen. Gott habe Jesus am Kreuz verlassen, so die Deutung des Diebes von Markus 15. 34 („Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“), weil er es versäumt habe, das Böse in Gestalt der Frau endgültig zu besiegen. Daher sei der Mensch noch immer zutiefst sündhaft und Gott berechtigterweise zornig. Für Christus als Erlöser und Versöhnerfigur ist in dieser zweipoligen Relation zwischen zornigem Gott und sündigem Menschen kein Platz. Jesus erscheint nicht als Opferlamm, sondern als halbherziger und gescheiterter Kämpfer gegen das Böse. Als ein zweiter, nun aber kämpfender Erlö-

ser soll jetzt der Dieb den Sieg über das Böse erringen.

Diese Bibellektüre, die – um den Endkampf zwischen Gut und Böse ins Zentrum zu stellen – den Kreuzestod Christi entwertet, ist in ihrer Struktur, insbesondere seit dem 11. September, immer noch – oder besser: wieder – sehr aktuell. Was Heym als die Auslegung eines Wahnsinnigen beschreibt und reflektiert, entspricht dem Denken der amerikanischen christlichen Rechten und ihres Protagonisten George Bush. In einer Sendung des WDR über die Politik der christlich-amerikanischen Fundamentalisten, die im Weißen Haus dominieren, heißt es: „Die Bibel dient ihnen als Wegweiser zur Machtpolitik. Aber nicht alles in der Bibel erscheint den Fundamentalisten gleichermaßen geeignet. Manche diffamieren unverhohlen

die christliche Botschaft von Nächstenliebe, Frieden und Gerechtigkeit für alle. Ein Mittel dazu ist, das erste Kommen Christi – in Stall und Krippe – als einen erbärmlichen Fehlschlag darzustellen. [...] „Als Jesus das erste Mal kam, kam er als Lamm Gottes. Wenn Jesus das zweite Mal wiederkommt, wird er als Löwe kommen.“⁶

Der Zorn Gottes spielt in der so strukturierten Theologie des Diebs eine doppelte Rolle. Zum einen macht er sich selbst zum Subjekt des göttlichen Zorns. Hierzu bezieht er sich auf die Apokalypse, auf den neutestamentarischen Text, der am intensivsten vom Zorn Gottes handelt.⁷ Der Dieb zitiert ausführlich eine Passage, in der – als Objekt des göttlichen Zorns – die Hure Babylon beschrieben wird, wie sie auf dem Tier sitzt (Offenb. 17,1-4,8) und „ein furchtbares und herzerreißendes Lächeln wie den Widerschein des höllischen Abgrundes“ (125) zeigt. Dieses furchtbare und herzerreißende Lächeln der „Hure“ findet er dann in unendlichen Variationen auf dem Bild der Mona Lisa wieder. Dies entspricht durchaus dem zeitgenössischen Diskurs über die Gioconda als *femme fatale*.⁸ Der Dieb schlüpft mittels solcher Bild- und Bibeldeutung in den Zorn Gottes wie in eine Rolle oder eine Maske, er macht sich identifizierend zum Instrument des göttlichen Zorns: Er rief „im Geiste zu dem Herrn, und der Herr füllte sein Herz mit Haß und himmlischem Zorne.“ (130)

Zum andern ist der Dieb – qua Identifikation mit einem löwenartigen Jesus – nicht nur Subjekt des göttlichen Zorns, sondern paradoxerweise zugleich sein Objekt: Er hat Angst davor, den entscheidenden Schritt im Kampf gegen das Bild zu gehen und es endlich zu stehen. In seinem Verfolgungswahn deutet er das Wort ‚Trompete‘, das er irgendwo sagen hört, als göttliche Anspielung „auf das Jüngste Gericht und die Strafe, die seinem Ungehorsam bestimmt war.“ (133) So gibt es in der vom Bösen dominierten Welt

des Diebs nur zwei Möglichkeiten: entweder den Zorn Gottes auszuarbeiten als Kämpfer gegen das Böse oder ihn – in Gestalt von Strafe und ewigem Tod – zu erleiden.

Diese Bibeldeutung und der religiöse Wahn des Diebs haben eine signifikante Vorgeschichte. Sein Weg führt den Protagonisten von einem plötzlich einsetzenden Ekel vor seinen Freunden, das heißt vor der Kommunikation und der Selbstverständlichkeit gemeinsam gebrauchter Zeichen, zur Isolation des wissenschaftlichen Zeichendeuters: „Er hatte seine Zeit mit allerlei Studien verbracht, um die Qualen seiner Melancholie zu heilen. Er war der Reihe nach Biologe, Astronom, Archäologe gewesen, alles hatte er wieder fallen lassen. Nichts hatte ihn befriedigt. Alles hatte ihn nur mit größerer Leere erfüllt. Und nun lebte er in einer großen Pension, vergraben in sein kleines Mansardenzimmer.“ (119/120)

Im Gegensatz zum wissenschaftsfrustrierten Faust in seinem engen gotischen Zimmer, auf den der Text hier und auch noch im Weiteren anspielt, studiert der ebenfalls sinnsuchende Dieb in seinem Mansardenzimmer nicht Philosophie und auch nicht ‚leider Theologie‘, sondern ganz im Gegenteil nacheinander drei Disziplinen, die programmatisch ohne Transzendenz und ohne Gott auskommen, ja ihn offen durchstreichen: die Biologie als Evolutionslehre, die Astronomie mit ihrer dezidiert naturwissenschaftlichen und daher nicht-biblischen Frage nach der Entstehung des Universums und die Archäologie, die aus der Bibel Babel macht.⁹ Alle drei Disziplinen sind detektivische und zeichendeutende Wissenschaften, die jeweils versuchen die Herkunft des Lebens ganz ohne Gott aus den verbliebenen Spuren zu rekonstruieren, aus den Knochen, den Sternen und den Steinen. Doch der Versuch, auf wissenschaftlichem und rationalem Weg zu befriedigenden Antworten zu kommen, scheitert, er führt zur Leere. Daher verlegt sich der

Dieb – und das ist die erste Steigerung seines Wahns – auf das Studium der Wolken, von dem Heym auch in seinem Tagebuch berichtet. Heyms Verhältnis zu den Wolken weist Parallelen zum Verhältnis des Diebs zum Bildnis der Mona Lisa auf: Einerseits sind die Wolken schön, weil sie als Zeichen geheimnisvoll und nicht deutbar sind. Andererseits sind sie gerade deshalb zugleich „kalt und stumm“, was wiederum ein Zeichen für die Abwesenheit Gottes oder den Tod ist, von dem sie künden. Bei der Figur des Diebs führt die Wolkenbeobachtung über Visionen von Tieren, die sich dabei zunehmend zu solchen von Untieren, Schlangen und angenagelten Fledermäusen verdichten, bis zu Teufeln und feurigen Engeln. „Die Wolken waren sein letztes Studium gewesen, die letzte Verlockung, das gefährlichste Werk des Teufels.“

(121) Die Erkenntnis der Welt und die Deutung ihrer Zeichen, so kann man die Bemühungen des Diebs abstrahierend resümieren, führten entweder zum Nichts und zur „Leere“ oder zum Teufel. Aus dem welt- und lebenszugewandten Wissenschaftler wird ein lebensfeindlicher Asket. Während Faust sich angesichts der gescheiterten Erkenntnis mit dem Teufel verbindet, um zum Leben (und das heißt zur Frau) zu gelangen, so verbindet sich der Dieb nun genau umgekehrt mit Gott, um das Leben und die Frau als das Böse zu bekämpfen.

Mit der Frau als Verkörperung des Bösen, als Teufelin, Belial, Drachen und Antichrist bezieht sich Heym zum einen auf den mittelalterlichen Topos von der Frau Welt,¹⁰ und zum anderen bewegt er sich im Rahmen von zeitgenössischen Antifeminismen. Zu nennen ist hier vor allem Otto Weiningers vielgelesenes Buch *Geschlecht und Charakter*. Die Frau ist nach Winger zugleich das Böse und das Nichts.¹¹ Sie ist durch und durch sexuell und verlogen¹², und sie zieht den wahrheits- und transzendenzsuchenden Mann hinab in die Immanenz uneindeu-



(2) Mona Lisa (La Gioconda), Leonardo da Vinci, 1503-1507.
Louvre, Paris

tiger Zeichen und komödienhafter Verstellung. Und von diesem Hinabziehen in den „Schlamm“ (149) des Undifferenzierten handelt auch der Kampf zwischen Dieb und Mona Lisa. Der Dieb besucht täglich das Bild im Louvre und kämpft im Medium physiognomischer Zeichendeutung einen Kampf der Blicke. Anfänglich braucht er noch Schutzmittel gegen ihren „bösen Blick“, wie zum Beispiel einen „silbernen Phallus“ (126), den er bei sich führt; aber allmählich kann er dem Gesicht „ohne Gefahr“ in die Augen schauen. Man muss kein Anhänger Lacans sein, um hier zu sehen, dass der Dieb mittels des silbernen Phallus im Sinne eines Signifikanten des Signifikanten versucht, die symbolische Ordnung gegen weibliche und teuflische Nicht-Ordnung zu verteidigen. Das Gesicht der Mona Lisa bildet eine sich unendlich bewegende und bewegliche Zeichenoberfläche, die der Dieb andauernd liest und deutet und nie endgültig deuten kann. So sieht er einmal den weißen Schatten der Erkenntnis über ihr Gesicht laufen (127), ein anderes mal sieht er einen Blick, „der spöttisch sein sollte, aber nur wie eine dünne Schicht über Meeren der Wut stand“ (128). Dann sieht er auf ihrem Gesicht etwas, das „wie die Erinnerung an eine ferne entlegene Stunde voll geheimnisvoller Wollust“ (130) aussieht. Kurz darauf liest er auf ihrem Gesicht „Wehmut und Reue“, die sich aber plötzlich in Lachen verwandeln: Er musste sehen, so heißt es, dass „sie ihn nur verhöhnt hatte, daß alles nur freche Verstellung gewesen war.“ (131) Dann wieder leuchtet ihr Gesicht „vor Lüge und Bosheit.“ (139) Das zentrale Problem für den Dieb ist die unendliche Beweglichkeit und Vieldeutigkeit ihrer Zeichenoberfläche und zugleich ihr beharrliches Schweigen, das ihn immer wieder auf die Notwendigkeit seiner eigenen Zeichendeutung zurückwirft.

Die Mona Lisa ist zum einen Symbol des Bösen, also festes Zeichen mit fester Bedeutung im

Wahnsystem des Diebs. Sie *bedeutet* aber nicht nur das Böse, zum anderen ist sie zugleich das Böse, insofern sie – wie die Welt und die Wolken – als unendlich deutbares, nie eindeutiges Zeichen funktioniert. Als solches verweist es zurück auf die Einsamkeit, die Isolation und die Ohnmacht des Zeichendeuters. Das Böse besteht gerade darin, dass es Zeichen simuliert und ihr Funktionieren zugleich unterminiert. Der Dieb muss daher sein Wahnsystem mit seinen Eindeutigkeiten immer wieder gegen die Vieldeutigkeit der physiognomischen Zeichenoberfläche der Mona Lisa verteidigen. Daher wagt er erst – angesichts einer imaginierten Androhung göttlichen Zorns und nach neuerlicher Apokalypselektüre – den entscheidenden Schritt: Er stiehlt das Bild und bringt es nach Florenz, wo der Kampf in eine neue Phase tritt.

Der Dieb erliegt hier nach langen Kämpfen und Fluchten schließlich der Schönheit und Verworfenheit des Bildes. Man kann auch sagen, er verstrickt und verliebt sich, von Gott verlassen, in die Vieldeutigkeit von Zeichen, die, wie die Schönheit bei Baudelaire, zwischen himmlischem und göttlichem Blick, zwischen Wehmut und Wut, Reue und Lüge changieren.¹³ Er wendet sich daher seinerseits von Gott ab („Vielleicht war Gott gestorben und war irgendwo am Himmel beerdigt.“ [148]), wirft seine Bibel aus dem Fenster und streckt, um Mona Lisa zu beeindrucken, „gegen Gott seine Zunge heraus.“ (148) Der Dieb verspricht sogar, sich um Mona Lisas willen mit dem Teufel zu verbinden, wenn sie aufhören werde zu lachen. Seine Versuche, ihr das Lachen auszutreiben, scheitern allerdings erwartungsgemäß: Sie lacht ihn aus. Aus der Identifikation mit dem göttlichen Zorn auf das Böse wird jetzt die menschliche Wut über die sich ihm nicht fügende Frau. Aus dem in göttlichem Auftrag geführten Kampf gegen das Böse wird ein Liebeskampf zwischen Mann und Frau. Wenn der Dieb nun ein

Messer nimmt, „so ein richtiges zum Fleischschneiden“ (151), und ihr Augen und Mund heraustrennt, dann handelt er nicht im Sinne des göttlichen Zorns, sondern aus menschlicher Wut. Die „Rache“ (151), die sie treffen soll, ist nicht mehr Teil des Endkampfes, sondern die Antwort auf seine persönliche Kränkung als Mann. Mit dem Vollzug dieser Rache, mit der Zerstörung des bösen Blicks und des vieldeutigen Lächelns verschwindet jedoch zugleich das Symbol für die Hölle oder den Himmel und die Ordnung beider. An die Stelle des Wahns einer zwischen Gott und Teufel aufgespannten Welt tritt nun die Erkenntnis des Nichts: „Und plötzlich konnte er, als er seine Tat übersah, das Wesen der Dinge erkennen, und er wußte, daß nichts war, kein Leben, kein Sein, keine Welt, nichts, nur ein großer schwarzer Schatten um ihn herum.“ (152)

Angesichts dieser Erkenntnis kommt es nun zu einer nihilistischen Wut, die zugleich als Parodie der Apokalypse und des göttlichen Zorns inszeniert wird. Aus dem desillusionierten Dieb, den nach seiner Tat „der letzte Rest der Glut verlassen hat“ (153), und aus dem „Licht, das er fortgeworfen hatte“, wird im Text ein „Funken“, aus dem sich eine „rote Feuerschlange“ entwickelt: Auf dem Dachboden, auf den sich der Dieb zurückgezogen hatte, bricht ein Feuer aus. Das Katastrophengeschehen, das daraufhin folgt und das als Kontrastgeschehen die eigentliche Pointe der Geschichte darstellt, ist nun nicht mehr als Wahn oder Vision des Diebs geschildert, sondern gleichsam objektiv. Zwei Betrunkene sehen, „wie ein großer roter Feuerdrache oben auf dem Dache saß und mit riesigen Flügeln auf den brennenden Sparren herumschlug. Die Sache nahm ihren Verlauf“ (153): Die herbeigelaufenen Feuerwehrleute versuchen den Dieb, der hier als alter Mann bezeichnet wird, zu retten. Dieser jedoch hält sich die Maske des zerschnittenen

Mona Lisa-Bildes vors Gesicht und lockt – vor ihnen weglauend – die Retter so immer tiefer ins brennende Haus. Das Böse, das sich als Nichts entpuppt hat, wird nun vom Dieb selbst – gewissermaßen komödiantisch-parodistisch – belebt, indem er nun buchstäblich in die Maske des Bösen schlüpft und den Rettern seine Zunge durch den Mund der Mona Lisa entgegenstreckt, womit nicht nur die Geste gegen Gott wiederholt, sondern zugleich das „scharfe Schwert“ des apokalyptischen Richters auf dem weißen Pferd parodiert wird, „das aus seinem Munde ging“ (Offenb. 19.15 und 19.21).

Als die Feuerwehrleute trotzdem versuchen, ihn herauszuziehen und zu retten, „ließ der Alte mit der einen Hand das Bild los, riß eine glühende Sparre mit großen glühenden Nägeln über seinem Kopfe heraus und schlug sie dem Feuerwehrmann über das Gesicht, daß er zusammenbrach.“ (155) Diese wütende äußerste Gewalt des Diebs, der hier im Feuer das Jüngste Gericht beziehungsweise die reale Hölle für die Feuerwehrleute inszeniert, wird begleitet von seinem lauten Gelächter angesichts der beiden verbleibenden Feuerwehrleute, die nun aus dem Feuer keinen Ausweg mehr finden.¹⁴ Auch hier vollzieht sich eine Art Umkehr beziehungsweise ein Rollentausch, indem das böse Lachen der Mona Lisa nun sein noch böseres Lachen wird. So hat das apokalyptische Feuer, das nun geschildert wird, zwar Bezug auf die Bibel und Motive göttlicher Strafe, aber als Zorn Gottes können sie nur innerhalb eines Wahns oder seiner nihilistischen Parodie gedeutet werden: „Die Flammen ergriffen sie. Sie schlugen mit ihren bloßen Händen darauf, immer rennend, immer schlagend, auf einmal waren sie ein paar brennende Feuersäulen, sie rannten noch einmal zurück, aber da war eine brennende Bretterwand, nach rechts, da war eine Mauer, sie konnten nicht weiter, sie schrien und schlugen mit ihren bratenden Händen gegen die Steine, nichts,

nichts, das Feuer fraß ihr Haar, ihren Schädel, die Flammen zerrissen ihre Augen, sie waren blind, sie sahen nichts mehr, das Feuer fraß ihr Gesicht, das Fleisch flog in Stücken von ihren Händen, aber noch im Tode hämmerten sie die verkohlten Klumpen ihrer Fäuste gegen die Mauer.“ Einerseits endet der Text im Triumph des fressenden Feuers, das man ja auf den apokalyptischen Götterzorn beziehen kann und vom Text durch die Erwähnung der Feuererschlange und des Drachen auf dem Dach auch darauf bezogen wird; der Dieb wird so – gerade in seinem nihilistischen Maskenspiel – zum Urheber einer Art Gericht über die Feuerwehrleute. In diesem Sinne heißt er „Dieb“ nicht nur, weil er die Mona Lisa gestohlen hat, sondern auch nach der Johannes-Offenbarung, wo es im Kapitel 16.15 bezüglich der Gerichtsandrohung heißt: „Siehe ich komme wie ein Dieb“. So ist der Dieb, der sich die Maske der Mona Lisa vorhält, am Ende unentscheidbar und gleichzeitig Christ und Antichrist.

Andererseits endet der Text zugleich ganz jenseits irgendeines Götterzorns, nämlich mit der nackten und existenziellen menschlichen Wut der Feuerwehrleute angesichts ihrer physischen Vernichtung, angesichts ihres gleichermaßen sinnlosen wie unausweichlichen Todes. Die Feuerwehrleute, die ja im Grunde das Prinzip der Rettung verkörpern, werden Opfer desjenigen, der selbst Retter sein wollte; dieses ihr Opfer allerdings führt nun nicht dazu, einen zornigen Gott zu versöhnen; sie werden bloß zufällige Opfer der sinnlosen Gewalt, die aus dem Nihilismus des Diebs erwächst. In diesem Sinn enthält das Sich-die-Maske-Vorhalten nicht nur den nihilistischen Hohn und die herausgestreckte Zunge, sondern auch ein Sich-Verbergen, eine Geste der Scham, die nach Nietzsche zum psychologischen Zustand des Nihilismus gehört: „die Scham vor sich selbst, als habe man sich allzulange betrogen.“¹⁵

So steht in Heyms Text der Zorn Gewalt im Namen Gottes und der menschlichen Rache die – vielleicht schlimmere – nihilistisch-zynische Gewalt angesichts eines durchgestrichenen Gottes gegenüber. Die Bibel ist in diesem Text einerseits Medium des Wahns, der aus einer undeutbaren, sinnlosen Welt die klare Ordnung eines Kampfes zwischen Gut und Böse macht, in der alle Zeichen einen eindeutigen Sinn haben. Als solche gehört sie auf die Ebene der Figur des Diebs. Sämtliche expliziten Zitate der Bibel, die in dem Text vorkommen, gehören zur Figur des Diebs, sind seine Worte oder Gedanken beziehungsweise sind die Stellen, die der Dieb liest und auf seine Weise auslegt. Die Bibel ist zum anderen, nämlich da, wo der Wahn zusammenbricht, Bildlieferantin zur Beschreibung der selbstmörderischen Feuerkatastrophe, die dieser „Hinfall der kosmologischen Werte“ hier auslöst. Und in dieser Funktion gehört sie auf die Ebene des Erzählers, der vom Feuerdrachen auf dem Dach erzählt und vom Feuer, das seine Opfer auffrisst. Und sie gehört auf die Ebene des Autors, der in der Konstruktion der Erzählung am Schluss die Positionen von Opfer und Retter vertauscht.

So handelt die Geschichte vor dem Hintergrund der Bibel und ihrer Deutung von zwei Formen von Gewalt. Auf der einen Seite steht eine Gewalt, die sich an die narrative Konstruktion eines Kampfes zwischen Gut und Böse anlehnt und hier einen Zorn Gottes ausagiert. Diese Gewalt bewegt sich im Rahmen einer imaginierten Ordnung und tritt selbst als Ordnung auf. In diesem Sinne konnte man, wenn auch nur hinter vorgehaltener Hand, die Anschläge vom 11. September durchaus fasziniert bestaunen: die Rationalität in der Wahl der Symbolik, die Rationalität in der Wahl der Mittel und schließlich die „Ästhetik“ der Botschaft. Es handelt sich um eine extrem geordnete und hochorganisierte Form von Gewalt, die als solche auch zugleich auf die präten-

dierte Überlegenheit des Urhebers zurückverweist und seinen Willen und seine Fähigkeit, den Kampf zu gewinnen.

Auf der anderen Seite steht eine Gewalt, die ganz jenseits eines Kampfes zwischen Gut und Böse funktioniert und ganz ohne Bezug auf einen Zorn Gottes. Der nihilistische Gewaltakt des Diebs am Ende der Erzählung gleicht daher auch eher einem selbstmörderischen Amoklauf, wie Heym ihn auch in *Der Irre* beschreibt. Hier bestaunt man keine Ästhetik der Gewalt, sondern entsetzt sich vor der Sinnlosigkeit und Willkürlichkeit in der Wahl der Opfer. Diese Gewalt verweist nicht auf einen kommenden Sieg, sondern nur auf das Jetzt des Untergangs und immer wieder auf das Fehlen jeder Ordnungsmacht, auf die skandalöse Abwesenheit Gottes. Vom Zusammenhang dieser beiden Formen handelt der Text Georg Heyms.

Summary

The paper offers an interpretation of Georg Heyms expressionist novella *Der Dieb*. The context of the novella's theme, the role of the bible and its exegesis, is the modern certitude of the death of God. The narration centres on the wrath of God, the apocalypse, and the final combat between good and evil. The paper reveals the way in which Heym distinguishes godly wrath and human anger, relating them to different forms of violence.

Anmerkungen

- 1) Heym, G.: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, hg. von K. L. Schneider. Band 3: Tagebücher Träume Briefe. Hamburg und München 1960, 141. Vgl. auch den Tagebucheintrag Ende Dezember 1909, ebd., 134: „Könnte man den Dämon, der sich die Erde aus den Fingern rollen ließ, einfangen, man müsste ihn in Ketten legen und auspeitschen, damit er nicht noch ein anderes Mal im Kosmos ein solches Unheil stifte.“
- 2) Ebd., 136. Vgl. auch Heyms Gedicht „Ich

verfluche dich, Gott“, wo es heißt: „Nach neuer Pein stets zermarterst du deinen Verstand.“ in: Heym, Dichtungen (wie Anm. 1), Band 1: Lyrik. Hamburg und München 1964, 18.

- 3) In der Novelle ‚Der Irre‘ etwa zerschlägt der Protagonist die Köpfe zweier Kinder aneinander und singt dazu ‚Eine feste Burg ist unser Gott‘.
- 4) Die Erzählung entstand 1911, und Heym wählte sie als Titelstück seines gleichnamigen Novellenbuches aus, das 1913 posthum erschien. Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Heym, Georg: *Der Dieb*. Ein Novellenbuch. München 1995, 117-156. Zitate nach dieser Ausgabe sind im Text mit Seitenzahl in Klammern nachgewiesen. Der Text Heyms ist, wie überhaupt seine Prosa, von der Forschung stark vernachlässigt worden. Insbesondere die Titelnovelle wurde bisher kaum besprochen. Eine Ausnahme bildet: Schumacher, H.: *Der Dieb* (1913) von Georg Heym. In: ders. (Hrsg.): *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Band 11, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, 35-100. Siehe auch E. Krüger: *Todesphantasien. Georg Heyms Rezeption in der Lyrik Baudelaire und Rimbauds*. Frankfurt am Main u.a. 1993, 120-126
- 5) Heym, G.: *Der Städte Schultern knacken*. Bilder, Texte, Dokumente. Zusammengestellt von N. Schneider. Zürich 1985, 123.
- 6) Scala – *Aktuelles aus der Kultur*, 01. Januar 2004: *Erweckung und Politik*. Von „wiedergeborenen“ Christen und anderen Überzeugungstätern (www.wdr5.de).
- 7) Vgl. hierzu: Miggelbrink, R.: *Der zornige Gott. Die Bedeutung einer anstößigen Tradition*. Darmstadt 2002.
- 8) Zu denken ist zum einen an die Beschreibung der Mona Lisa in Walter Paters 1902 auf deutsch erschienenem Buch: *The Renaissance. Studies in art and poetry*. London 1910 (zuerst: 1873), 125: Pater sieht in der Mona Lisa „the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the Middle Age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias“. Zum anderen ist zu denken an Dmitri Mereschkowskis Roman: *Leonardo da Vinci. Historischer Roman*. Würzburg 1949 (zuerst Leipzig 1903 bzw. Petersburg 1901), der zu den Lieblingsbüchern Heyms zählte, und Leonardo aus der christlichen Perspektive als Antichrist zeigt. Vgl. zum Diskurs über die Mona Lisa von Théophile Gautier über Walter Pater bis zu Sigmund Freud und Marcel Duchamp die knappe Darstellung von Hüttinger, Eduard: *Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle*. In: *Katalog der Ausstellung „Mona Lisa im 20. Jahrhundert“*, Lehmbrock-Museum. Duisburg 1978, 40-55. Siehe auch: Renner, U.: *Mona Lisa – Das ‚Rätsel Weib‘ als ‚Frauenphantom des Mannes‘ im Fin de Siècle*. In: Roebeling, I. (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa....Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler 1989, 139-156.
- 9) Vgl. Lehmann, R. G.: *Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit*. Göttingen 1994.
- 10) Vgl. Beutin, W.: *Die Frau Welt Allegorie*. In: ders.: *Die Revolution tritt in die Literatur:*

- Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte von Thomas Münzer bis Primo Levi. Frankfurt am Main 1999. Vgl. auch Closs, August: *Weltlohn*. Das Thema: *Frau Welt und Fürst der Welt*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), 77-82, der auch auf die Persistenz des Motivs in der Moderne verweist.
- 11) Weininger, O.: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München 1980 (zuerst: Wien 1903): „Sie sind nicht, sie sind nichts“. (383) *Die Frau hat keine Beziehung zur Idee, daher ist sie nicht und hat kein Sein. Und wer kein Sein hat, lügt immer, auch wenn er die Wahrheit spricht. „Die Furcht vor dem Weibe, das ist die Furcht vor der Sinnlosigkeit: das ist die Furcht vor dem lockenden Abgrund des Nichts.“* (399)
 - 12) Ebd., 351: „so ist Weiblichkeit universelle Sexualität“ und „tiefe Verlogenheit“ (352).
 - 13) Vgl. Baudelaire's Hymne à la beauté, in der die Schönheit als Produkt von Himmel und Hölle, Engel und Satan, als zugleich erlösend und verderbend besungen wird: „Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté? Ton regard, infernal et divin...“, in: C. Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*. Deutsch und Französisch. Übertragen von Carl Fischer. Nachwort von Herbert Cysarz. Neuwied 1962, 70.
 - 14) Vgl. zum damals zeitgenössischen Diskurs über die Hölle: Bautz, J.: *Die Hölle* 1. Aufl. 1882, 2. Aufl. 1905. Siehe hierzu auch Herbert Vorgrimler: *Geschichte der Hölle*. München 1993.
 - 15) Nietzsche, F.: *Hinfall der kosmologischen Werte*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Dritter Band. München 1966, 676-679, 676.

Der Autor

Johannes F. Lehmann, geboren 1966, studierte nach einem längeren Aufenthalt in Mexiko Germanistik, Romanistik und Geschichte in Düsseldorf und Freiburg. Er wurde mit einer im Rahmen des Graduiertenkollegs „Theater als Paradigma der Moderne“ (Mainz) entstandenen interdisziplinären Arbeit über Diderot und Lessing promoviert: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000. 1998 absolvierte er ein Jahr lang die Gymnasiallehrerausbildung, war dann als Postdoc-Stipendiat des Graduiertenkollegs „Klassizismus und Romantik“ in Gießen und wurde im Oktober 2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar in Freiburg. Seit April 2002 ist er Hochschulassistent von Prof. Ursula Renner (Literatur- und Kulturwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen. Er veröffentlichte Aufsätze zur Literatur, Anthropologie und Wissenschaft des 18. und 19. Jahrhunderts. Die jüngste Buchpublikation ist die Herausgabe (mit Maximilian Bergengruen und Hubert Thüring) des Bandes: *Sexualität, Recht, Leben*. Zur Entstehung eines Dispositivs um 1800. München 2005. Er arbeitet an einem Projekt über die Kultur- und Literaturgeschichte der Wut von der Aufklärung bis zur Gegenwart.