

Prof. Dr. Manfred DURZAK

Universität Paderborn

DAS LANDSCHAFTSGEDICHT DES EXPRESSIONISMUS

I. Wenn wir uns expressionistische Lyrik vergegenwärtigen, so ist es eine bildmächtige, metapherngeballte, pathetische Sprache, die entweder in erschreckenden Visionen unerahnte Abgründe beleuchtet oder in einem arienhaften Aufschwung utopische Gegenbilder einer inneren Wirklichkeitssicht entwirft. Es sind ekstatische Töne, ein überströmender Sprachfluß, ein hektisch beschleunigter Rhythmus, eine dissonante Versmelodie, die sich dem Gedächtnis einprägen. Traditionelle lyrische Empfindsamkeit, die die sprachlichen Membrane eines auf symbolische Bildhaftigkeit und innere Beseelung ausgerichteten lyrischen Ichs zum Schwingen bringt, ist dieser lyrischen Ausdrucksweise eher fremd. Es sind Verse¹ wie die folgenden von Johannes R. Becher :

*«Der Dichter meidet strahlende Akkorde,
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen.» (S. 101)*

Verse, wie sie Ernst Wilhelm Lotz geschrieben hat :

*«Die Nächte explodieren in den Städten,
Wir sind zerfetzt vom wilden heißen Licht,
Und unsre Nerven flattern, irre Fäden.
Im Pflasterwind, der aus den Rändern bricht.» (S. 125)*

Verse, wie sie von Georg Heym stammen :

¹ Diese Verse werden hier und im folgenden jeweils nach der von Peter Rühmkorf herausgegebenen Anthologie «131 expressionistische», Berlin 1976 zitiert.

*«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.»*
(S. 32)

Und auch da, wo - um Bechers Bild aufzugreifen - die Trommel weniger schrill oder bedrohlich klingt, ist der pathetische Gestus der Sprache unverkennbar, so in den folgenden Versen Franz Werfels :

*«Auf dem Windmeer des Atems hebt an
Die Segel zu brüsten im Rausche,
Der unendlichen Worte nächtlich beladener Kahn.
Horche du, höre du, lausche!»* (S. 47)

Oder in den Versen Gottfried Benns :

*«Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.
Die Sterne, schneeballblütengroß und schwer.
Die Panther springen lautlos durch die Bäume.
Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer-»* (S. 89)

Gewiß, das sind nur einige assoziativ herausgegriffene Grundakkorde expressionistischer Lyrik, aber mit einer so unverkennbaren Stilsignatur versehen, daß sie sich unmittelbar als expressionistisch einprägen. Ist das nicht alles sehr weit entfernt von jenem Typus des Gedichtes, wie er als Landschaftsgedicht in der klassischen Phase unserer Lyrik, bei Goethe etwa, ausgebildet worden ist und über die Romantik, Eichendorff etwa, bis hin zu Mörike reicht? Man denke nur an motivverwandte Landschaftsgedichte, Goethes «An den Mond»² :

*«Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.»* (S. 245)

² Hier - wie auch die folgenden klassische Gedichtbespiele - zitiert nach der Anthologie Karl Otto Conradys «Das große deutsche Gedichtbuch» (Kronberg 1977).

Oder Eichendorffs «Mondnacht» .

*«Es wär, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.» (S. 387)*

Oder Mörikes Gedicht «Früh im Wagen» :

*«Man sieht im Lichte bald
Den Morgenstern vergehn
Und doch im Fichtenwald
Den vollen Mond noch stehn.» (S. 447)*

Diese Verinnerlichung der Landschaft, die zum Spiegel des Seelenzustands wird und in deren harmonisch gefügter Bildhaftigkeit das lyrische Ich sich seiner eigenen Ordnung, ja Gottgefügtheit versichert, steht der lyrischen Ausdrucksweise des Expressionismus denkbar fern. Die poetische Korrespondenz von innerem Gefühlszustand und Landschaftserfahrung scheint angekündigt. Daß die Landschaftsbeschreibung zur inneren Zustandsbeschreibung des lyrischen Subjekts wird und solcherart die inneren Erfahrungszustände in den Landschaftsbildern gleichsam verräumlicht und damit anschaulich gemacht werden, scheint als lyrische Darstellungsmöglichkeit historisch geworden zu sein. Die «Ichdissoziation», die Vietta und Kemper in ihrem Expressionismus-Buch³ zu einem zentralen analytischen Konzept erhoben haben, die Aufsplitterung also der Kontinuitätserfahrung einer festumrissenen Bewußtseinsinstanz des Ichs in ein amorphes Konglomerat sich unentwegt verändernder Erfahrungsimpulse, bezeichnet die einschneidende Änderung dieses Zustands ebenso, wie auch die Auflösung einer festumrissenen Wirklichkeitserfahrung in einer historischen Situation, in der Industrialisierung und Verstädterung die tradierten Wirklichkeitsmuster grundlegend zersetzt haben. Ist es also auf diesem Hintergrund nicht plausibel, daß sich dieser Umbruchprozeß auch im poetischen Idiom des expressionistischen Gedichts abbildet? Und das bedeutet

³ «Expressionismus», München 1975. vg. S. 30 ff.

ja konkret, daß etwa das Simultaneitätsgedicht in der Art des «Weltendes» von Jacob van Hoddís mit seinem Reihungsstil, der nur noch disparate, aus den unterschiedlichsten Realitätszusammenhängen stammende Bildelemente aneinandermontiert :

*«Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
und an den Küsten - liest man - steigt die Flut.» (S. 61).*

- daß das Simultaneitätsgedicht also die neue Wahrnehmungsweise dieser aufgespitterten Wirklichkeitserfahrung eher trifft. Ähnlich wie der medizinisch sezierende Blick des Arztes Gottfried Benn in dem Gedicht «Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke» die so vertraute poetische Apotheose des Fleisches im traditionellen Liebesgedicht desillusionierend ins Gegenteil wendet, nur Krankheit, Verfall und Verwesung wahrnimmt und nichts mehr von einer Ebenbildlichkeit Gottes, die sich im Liebesgefühl ihrer selbst versichert :

*«Komm, hebe ruhig diese Decke auf,
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,
das war einst irgendeinem Mann groß
und hieß auch Rausch und Heimat.» (S. 91)*

Oder wie der mythologisch verfremdende Blick eines Georg Heyms die Denaturiertheit der Großstadt als monströse Entwicklungsverirrung und den einzelnen zerstörende Schreckgebilde begreift, wenn er in dem Gedicht «Die Dämonen der Städte» die mondbeglänzte Zaubernacht des romantischen Gedichtes in eine alptraumhafte Verfinsterung mutieren läßt :

*«Einer steht auf. Dem weißen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor. Die Nacht.
Die sich wie Blei vom finstern Himmel senkt.
Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht.» (S. 31)*

und das menschliche Inbild des sich naturgeschichtlich erneuernden Lebens, die Geburt eines Kindes, im Schockbild einer biologischen Mißbildung aufhebt :

*«Da kommt die Frucht. Ihr Schoß klafft rot und lang
Und blutend reißt er von der Frucht entzwei.*

*Der Teufel Hälse wachsen wie Giraffen.
Das Kind hat keinen Kopf. Die Mutter hält
Es vor sich hin. In ihrem Rücken klaffen
Des Schrecks Froschfinger, wenn sie rückwärts fällt.»*
(S. 31)

So wie die biologische Welt aus den Fugen geraten ist, hat auch die Wirklichkeit monströs zu wuchern begonnen und alle Orientierung und Sinnerfüllung verheißenden Ordnungssysteme hinter sich gelassen und den einzelnen, hilflos und sich selbst überlassen, diesem sich in Konvulsionen schüttelnden, monströsen Realitätschaos überantwortet.

Die poetische Wahrnehmungsweise des expressionistischen Gedichtes hat diese Erfahrungen verarbeitet, sie im Simultaneitäts- oder Großstadt-Gedicht ebenso abgebildet wie im Korrelat dazu, im hymnisch-utopischen Menschheits-Gedicht, das die Emphase des Verbrüderungsgefühls zum poetischen Seelen-Kitt zu verwandeln versucht, das alle Risse und Sprünge in der Wirklichkeit verdeckt, die Fragmentierung der Realität von der Totalität des subjektiven Gefühls her aufzuheben versucht. Ich denke an Verse Werfels wie am Schluß seines Gedichtes «Lächeln Atmen Schreiten» :

*«Lächeln, Atem und Schritt
Sind mehr als des Lichtes, des Windes, der Sterne Bahn.
Die Welt fängt im Menschen an.
Im Lächeln, im Atem, im Schritt der Geliebten entrinke!
Weine hin, kniee hin, sinke!»* (S. 47)

Oder auch an Verse Ernst Stadlers in seinem Gedicht «Anrede», wo in der Schlußstrophe die utopische Regulierungskraft eines moralisch fundierten Menschenbildes den Erosionskräften der Zeit entgegengehalten wird :

*«Mein Bestes glüht und lischt - ein irrer Stern,
der in den Abgrund blauer Sommernächte fällt -
doch deiner Tage Bild ist hoch und fren,
ewiges Zeichen, schützend um dein Schicksal hergestellt.»*
(S. 24)

Ich glaube, daß sich hier die elementare Konstitution der expressionistischen Lyrik so zu erkennen gibt wie das Minus und Plus in der Algebra: die desillusionierende Auflösungserfahrung einerseits und das emphatische Überspringen dieser Realität in eine subjektive Utopie-Hoffnung andererseits. Diese elementare Konstitution ließe sich an einer Fülle von Vers-Beispielen belegen. Darum soll es mir im folgende nicht gehen. Ich will vielmehr den Versuch machen, auf die historische Genese dieser Konstitution aufmerksam zu machen. Und gerade in diesem Kontext kommt dem Landschaftsgedicht eine wichtige Funktion zu. Es kennzeichnet gewissermaßen die Bruchstelle, an der die lyrische Ausdrucksweise der Tradition und die neue Wirklichkeitserfahrung aufeinandertreffen. Die Veränderungsschübe und Mutationsformen, die sich in den Sprach-Bildern, die sich auf Landschaftliches beziehen, erkennen lassen, sind in gewisser Weise die sprachlichen Zeichen für den Veränderungsprozeß, der sich in der Wahrnehmung der Wirklichkeit dokumentiert. Lassen sie mich diesen Veränderungsprozeß im folgenden an einigen Beispielen beschreiben.

II. Ich beginne mit zwei Gedichten von Georg Heym, dessen Namen ja in der Regel am ehesten mit dem dynamisierenden expressionistischen Großstadt-Gedicht verbunden scheint, auch wenn Karl Ludwig Schneider⁴ im Blick auf das lyrische Gesamtwerk Heyms zu Recht hervorgehoben hat:

«Georg Heym hat vom Beginn seines dichterischen Schaffens bis zu seinem frühen Tod im Januar 1912 mit besonderer Vorliebe Natur- und Landschaftsmotive behandelt.» (S. 45)

In der Tat gibt es zahlreiche Beispiele von Landschaftsgedichten in seinem lyrischen Werk, Gedichte von durchaus unterschied-

⁴ Ich beziehe mich auf Schneiders Aufsatz «Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl», in: «Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten», hg. v. H. Steffen, Göttingen 1965, S. 44-62.

lichem Rang, dessen Spektrum von der Anlehnung an tradierte Muster und der Aufbrechung solcher Muster bezeichnet wird. Mein erstes Beispiel, das Gedicht «Lichter gehen jetzt die Tage...»⁵, stammt aus der Anfangsphase von Heyms lyrischer Produktion und ist auf den Oktober 1911 datiert. Ich nehme damit zugleich die Motivlinie des Abendgedichtes auf, an dem ich signalhaft die Landschaftsdarstellung der lyrischen Tradition zu verdeutlichen versuchte. Heyms Gedicht lautet :

*«Lichter gehen jetzt die Tage
In der sanften Abendröte
Und die Hecken sind gelichtet,
Drin der Städte Türme stecken
Und die buntbedachten Häuser.*

*Und der Mond ist eingeschlafen
Mit dem großen weißen Kopfe
Hinter einer großen Wolke.
Und die Straßen gehen bleicher
Durch die Häuser und die Gärten.*

*Die Gehängten aber schwanken
Freundlich oben auf den Bergen
In der schwarzen Silhouette,
Drum die Henker liegen schlafend,
Unterm Arm die feuchten Beile.»*

Die beiden ersten Verse evozieren eine herbstliche Abendlandschaft mit vertraut anheimelnden Zügen, die vom Bild der «sanften Abendröte» bis hin zu dem angedeuteten Bild der Kirchtürme und dem der «buntbedachten Häuser» reichen und das von Farbigkeit und Licht belebte Bild einer Wirklichkeitsszenerie entwerfen, die geordnet und begrenzt wirkt, mit den Hecken als Einrahmung dieser von Menschen bewohnten vertrauten Wirklichkeitszone der Stadt, aber auch als Einrahmung des poetischen Bildes, das für diese Wirklichkeit steht. Das ist gleichsam die im poetischen Zitat beschworene Wirklichkeitskonfiguration einer

5 Zitiert hier nach der von Karl Ludwig Schneider betreuten Gesamtausgabe Heyms : «Dichtungen und Schriften. Band I Lyrik», Hamburg 1964, S. 434.

vertrauten Welt. Die Verfremdung setzt in der zweiten Strophe ein. Die Zeit ist vorangeschritten. Das das Wiedererkennen ermöglichende Licht der Abendröte ist dem Licht des Mondes gewichen, das in der zweiten Strophe mit Zügen von Verfremdung und signifikanter Änderung verbunden ist. Der Mond ist nicht mehr wie etwa im Matthias Claudius-Gedicht «Der Mond ist aufgegangen» das vertraute Zeichen von göttlicher Ordnung und Harmonie, in deren Angesicht die Wirrnisse des menschlichen Tages befriedet werden, sondern der Mond ist in gewisser Weise aus seiner göttlichen Schutz verkörpernden Trost-Funktion herausgefallen, er ist selbst eingeschlafen und hat sich zugleich auf monströse Weise verselbständigt, da sein großer weißer Kopf, mit dem er sich hinter einer Wolke verbirgt, zu einem riesenhaften Ungetüm zu gehören scheint. Ein analoges Moment der Verfremdung läßt sich auch in den beiden Schlußversen der zweiten Strophe erkennen. Das in der ersten Strophe angesprochene Ordnungssystem ist aufgehoben worden im angedeuteten Bild einer labyrinthischen Unüberschaubarkeit, durch das die Straßen, in der Koppelung mit dem Prädikat «gehen bleicher» personifiziert, wie verirrte Wesen gehen. Dieser bereits in der zweiten Strophe angelegte Verfremdungsschub wird in der Schlußstrophe in einem eschatologisch grundierten Bild zusätzlich vertieft: Es ist der Abend einer Golgatha-Landschaft, aus der sich alle moralischen Ordnungsvorstellungen unwiederbringlich verabschiedet haben. Die Leichname der Gehängten, die als schwarze Silhouette im Abendwind schwanken, werden im Bruch mit jeder moralischen Konvention mit dem Adjektiv «freundlich» konnotiert, während die Henker, von keiner moralischen Schuld belastet, friedlich unter den Gehängten schlafen, die tödliche Waffe, die vom Nachttau, aber auch vom Blut feuchten Beile, in ihren Arm gebettet.

Das «Abendlied»⁶ von Matthias Claudius endet mit Versen, die die richterliche Ordnungsmacht eines Schöpfers als moralisches Regelsystem verbürgen:

*«So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder;*

⁶ Zitiert hier nach Conradys Anthologie (Anm. 2), S. 197.

*Kalt ist der Abendhauch.
Verschon uns, Gott! Mit Strafen,
Und laß uns ruhig schlafen
Und unsern kranken Nachbarn auch!»*

Im zum Stilleben gefrorenen Tableau von Opfern und Henkern in der scheinbar friedlichen abendlichen Kulisse ist dieses Gottvertrauen nicht einmal mehr als Erinnerung bei Heym erahnbar. Der den göttlichen Vater anklagende Schmerzensschrei des in Golgatha gepeinigten Jesus : «Mein Gott, warum hast du mich verlassen?» ist zu einem endzeitlichen Bild verabsolutiert worden, in dem die abendliche Natur als fremde, gottferne Wirklichkeitskulisse fungiert, aus der sich kein Trost mehr filtern läßt.

Gewiß, könnte man sagen, daß sich in Heyms Rekurs auf biblische Katastrophen-Bildvorstellungen, wie sie im eschatologischen Zitat Golgathas erscheinen, noch konventionelle Vorstellungsmuster dokumentieren, daß sich seine Bildersprache noch nicht so weit emanzipiert hat, daß sie die neue trostlose Konstellation in originären Bildentwürfen versinnlicht. Daß auch dies durchaus in seinen Landschaftsgedichten zu finden ist, möchte ich an einem Gedicht aus seiner Spätzeit, dem auf den April/Mai 1911 datierten «Printemps»⁷, belegen. Es handelt sich um ein Sonett :

*«Ein Feldweg, der in weißen Bäumen träumt,
In Kirschenblüten, zieht fern übers Feld.
Die hellen Zweige, feierlich erhellt
Zittern im Abend, wo die Wolke säumt,*

*Ein düsterer Berg, den Tag mit goldnem Grat,
Ganz hinten, wo ein kleiner Kirchturm blinkt.
Das Glöckchen sanft im lichten Winde klingt
Herüber goldnen Tons auf grüner Saat.*

*Ein Ackerer geht groß am Himmelsrand.
Davor, wie Riesen schwarz, der Stiere Paar,
Ein Dämon vor des Himmels tiefer Glut*

7 «Band I Lyrik» (Anm. 5), S. 261.

*Und eine Mühle faßt der Sonne Haar
 Und wirbelt ihren Kopf von Hand zu Hand
 Auf schwarzer Au, der langsam sinkt, voll Blut.»*

Eine abendliche Landschaft auch hier, aber wie in einer Frühlingsfeier mit blühenden Kirschzweigen und hellem Licht einer sich dem Auge harmonisch erschließenden Landschaft festlich bekränzt. Die rhythmische Unregelmäßigkeit zu Beginn des vierten Verses der ersten Strophe, das «Zittern im Abend», ist eine erste Dissonanz, die auf den dunklen Untergrund dieser festlichen Naturinszenierung aufmerksam macht: Die das Licht absorbierende Wolke und der düstre Berg, der freilich im Licht der untergehenden Sonne wie vergoldet wirkt, sind zu Anfang der zweiten Strophe Bildelemente, die die dissonante Struktur im Hintergrund verstärken. Die sich mit dieser Naturszenerie vereinigenden Bilder menschlicher sinnerfüllter Tätigkeit in diesem Wirklichkeitsbereich, der blinkende Kirchturm mit dem die Gläubigen rufenden Läuten der Glocke, die wogende Saat der von den Menschen bestellten Felder, sind vertraute Bildzeichen für eine sinnvolle, in Gott gründende Wirklichkeit. Das Bild des Kirchturms verweist zugleich auf den Anfang des zuvor erwähnten Gedichtes und hat auch hier, noch verstärkt, die gleiche Funktion: auf die göttliche Sinnperspektive aufmerksam zu machen, die sich in Natur und menschlicher Umwelt als ordnungsstiftend abbildet. Es wirkt so, als richte Heym noch einmal einen nostalgischen Blick zurück in die Vergangenheit und zitiere eine sich in Naturbildern vervollkommene Wirklichkeitsganzheit, in der das poetische Ich sich bergen möchte, wären da nicht die Signale, die unverkennbar zu verdeutlichen beginnen, daß dieses Harmonie-Bild von Landschaft und menschlicher Tätigkeit die Gegenwart der eigenen historischen Stunde nicht mehr trägt und sich in der Tat auch über die Signale der Beunruhigung hinaus abrupt auflösen beginnt.

Die in der Ferne am Horizont sichtbar werdende Gestalt eines Bauern ist nicht die biblische Gestalt Adams, der im Schweiß seines Angesichtes gottgefällig die Felder bestellt, sondern, so wie schon der Neologismus «ein Ackerer» die vertraute Tätigkeit des Bauern oder Landmanns verfremdet, wird der Bauer zu einer

mythischen bedrohlichen Riesenfigur, zu einem Dämon, von einer archaischen Aura umgeben, die durch das Bild der beiden riesenhaft wirkenden, schwarzen Stiere noch zusätzlich verschärft wird. Kein Zweifel, das ist nicht mehr der Bauer von dem es im vertrauten Frühlingslied heißt :

*«Im Märzen der Bauer
die Rösslein einspannt.
Er hält seine Felder
und Wiesen in stand.
Er pflüget den Boden,
er egget und sät
Hund rühr seine Hände
frühmorgens und spät!»⁸*

Die den Berg mit «goldnem Grat» schmückende Abendröte in Heyms Gedicht hat sich zu einer bedrohlichen Lichtwirkung gesteigert : Das Bild von der tiefen Glut des Himmels deutet eher auf eine zerstörerische Feuersbrunst hin als auf die Lichtgloriole des Abendrots. Diese indirekt evozierten Momente von Beunruhigung, Verfremdung und Zerstörung werden im letzten Terzett zu einer apokalyptisch wirkenden Bildvorstellung gesteigert, in der die naturgeschichtliche Ordnung im Angesicht der Landschaft in einer mythisierenden Bildsequenz von Gewalt, Vernichtung und Untergang endgültig aufgehoben wird. Auch die Sonne wird im dynamisierenden Darstellungsgestus Heyms personifiziert und von dem zum kreisenden Fallbeil werdenden Windrad einer Mühle erfaßt, sie wird geköpft. Die Abendröte wird zum Blutsturz des durch die Luft gewirbelten Kopfes, der in Schwärze der Nacht allmählich versinkt.

Vergleicht man Anfang und Ende des Gedichtes, so könnte der Kontrast nicht schärfer gezogen sein. Die Landschaft als geheime Bilderschrift einer analogia entis, einer göttlichen Schöpfung, hat sich in einem kosmologischen Zerstörungsakt aufgelöst

⁸ Es handelt sich um ein ursprünglich mährisches Volkslied, das in der Textfassung Walter Hensels überliefert ist; zitiert hier nach «Singbuch I», hg. v. Helmut Moog, München 1972, S. 38.

und läßt den Menschen in seiner Angst und Orientierungslosigkeit allein in der Schwärze der Nacht zurück. Es ist eine metaphysische Orientierungslosigkeit, einer radikale Aufhebung aller Ordnungsmuster, die dem Wahrnehmungs-Ich die Sinnprojektionen der Landschaftsbilder einst so vertraut und tröstlich gemacht hatten. Von dem Ende dieses Gedichtes führt ein direkter poetischer Weg zu den von Gewalt und Zerstörung gekennzeichneten Großstadt-Gedichten Heyms. Die poetische Wahrhaftigkeit dieser Landschaftsgedichte Heyms liegt darin, daß er die utopische Konstellation, die mit diesen Gedichten einst verbunden war, nochmals zitiert, aber sie, indem er sie auf seine eigene Wirklichkeitserfahrung bezieht, zugleich auflöst. In diesem Akt der Zerstörung teilt er die Erfahrung seiner eigenen geschlechtlichen Stunde mit.

III. Es sind nicht nur die Landschaftsgedichte Heyms, an denen man diesen Umbruchprozeß belegen kann. In der Tat ließen sich viele ähnlich gelagerte Beispiele heranziehen. Ich will nur noch auf drei Beispiele aufmerksam machen. Zwei stammen von Georg Trakl, in dessen lyrischem Werk die Landschaftsgedichte mit vielleicht noch größerer Frequenz vertreten sind als im Werk Heyms. Es sind allerdings Landschaftsbilder, die zunehmend ihre mimetische Funktion einbüßen, metaphorisch auf wenige Farb- und Klangeindrücke abstrahiert werden, innerhalb eines eigenen Zeichensystems zunehmend aufeinander verweisen und damit immer fragmentierter und rätselhafter werden. Ich deute hier ganz verkürzt die poetische Genese dieser Landschaftsgedichte im Entwicklungskontext vom Frühwerk zum Spätwerk Trakls an, ohne diesen Kontext hier im einzelnen dokumentieren zu wollen. Meine Beispiele entstammen der frühen Phase von Trakls Schaffen, weil hier die poetischen Bruchstellen noch deutlicher zu erkennen sind: die Anlehnung Trakls einerseits an poetische Bildmuster der Tradition und die Zurücknahme dieser Muster als poetische Korrelate einer Harmonie von Ich und Welt. Das erste Beispiel ist «In den Nachmittag geflüstert»⁹ überschrieben:

⁹ Zitiert hier nach dem I. Band der von Walther Killy und Hans Szekienar betreuten historischkritische Ausgabe «Dichtungen und Briefe», Salzburg 1969, S. 64.

*«Sonne, herbstlich dünn und zag,
Und das Obst fällt von den Bäumen.
Stille wohnt in blauen Räumen
Einen langen Nachmittag.*

*Sterbeklänge von Metall:
Und ein weißes Tier bricht nieder.
Brauner Mädchen rauhe Lieder
Sind verweht im Blätterfall.*

*Stirne Gottes Farben träumt,
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.
Schatten drehen sich am Hügel
Von Verwesung schwarz umsäumt.*

*Dämmerung voll Ruh und Wein:
Traurige Gitarren rinnen.
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.»*

Die erste Strophe geht mit ihren Bildern noch ganz auf in der jahreszeitlichen Situation eines Herbstnachmittags mit schwächer werdendem Sonnenlicht, reifem von den Bäumen fallenden Obst und der friedlichen Stille eines nochmals blauen Himmels. Es ist eine Bildkonstellation von mimetischer Verdichtungskraft und poetischer Suggestion. Doch es ist nicht nur eine jahreszeitliche Abschiedssituation, sondern zugleich der Abschied von einem Wirklichkeitsbild, dessen Harmonie und Schönheit täuschen. Dieser Landschaftseindruck tritt in das Bewußtsein des poetischen Ichs ein, und dieses Ich fühlt sich nicht darin geborgen, sondern weiß, daß die Harmonie von Mensch und Natur, hier im Erinnerungsbild der im Walde singenden Mädchen vergegenwärtigt, nicht mehr gilt, daß Aufruhr und Tod bereits im Untergrund die Schönheit dieses Landschaftsbildes in Frage stellen. Das wird zu Anfang der zweiten Strophe durchaus noch realistisch im Bild der herbstlichen Jagd, die in den Wäldern stattfindet, evoziert. Die «Sterbeklänge von Metall» stehen für die Schüsse der Jäger. Es sind die Klänge der Gewalt und des Todes. Das niederbrechende Tier ist nicht nur die konkrete Jagdbeute, die erlegt wird,

sondern es wird, mit dem Epitheton weiß versehen, zum Inbild unschuldiger Natur, die der menschlichen Zerstörung anheimfällt. In der dritten Strophe steigert sich diese Erfahrung zu einem Schreckbild von Angst und Verwesung, die mit einer soghaften Bewegung alles in ihren Bann zieht. Die grammatische Vieldeutigkeit des ersten Verses der dritten Strophe ist die unmittelbare sprachliche Umsetzung der Bewußtseinsverstörung des poetischen Ichs. Denn das Genitiv-Attribut «Gottes» könnte ebenso zu einem genitivus subjektivus wie objektivus gehören. Ist es die Stirne Gottes, die die Farben des Herbstes träumt oder die Stirn des poetischen Ichs, das nochmals die Harmoniefarben einer göttlichen Schöpfung zu träumen versucht und zugleich weiß, daß es vergeblich ist, daß die rotierenden Schatten der Schwärze, die von Verwesung umgeben ist, das Bewußtsein unwiderstehlich im Sog der Angst und des Wahnsinns auflöst? Mit einer letzten Widerstandsbärde versucht das Ich in der vierten Strophe, sich diesem Angstsog zu widersetzen und sich in eine heimatliche menschliche Umgebung hineinzuträumen, die in den Bildern des Weins, der Gitarrenklänge und des Lampenlichtes beschworen wird, aber es weiß, daß dies nur ein Traum ist, der gegen die Realität der Verwesungsschwärze machtlos bleibt.

Auch in diesem Trakt-Gedicht läßt sich geradezu prozeßhaft die Auflösung eines auf Harmonie angelegten Landschaftsbildes in der Erfahrung von Grauen und Zerstörung entdecken. Dieser Auflösungsprozeß korrespondiert zugleich mit einer Fragmentierung des poetischen Ichs, das aus dem Zusammenhang einer gottgefühten Schöpfung entlassen wird und der puren Dinglichkeit einer erschreckenden Außenwirklichkeit überantwortet wird, die zur Bedrohung, ja zur Vernichtungsmacht für es wird.

Das zweite Beispiel Trakls, das Sonett «Verfall»¹⁰, gehört gleichfalls in die Anfangsphase seines Schaffens:

*«Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.»*

¹⁰ Ebenda, S. 69.

*Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
 Traum ich nach ihren helleren Geschicken
 Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.
 So folg ich über Wolken ihren Fahrten.*

*Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
 Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
 Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern.*

*Indes wie blasser Kinder Todesreigen
 Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
 Im Wind sich fröstelnd blaue A stern neigen.»*

Wie in dem zuvor zitierten Sonett Heyms wird auch hier in der ersten Strophe die von Harmonie bestimmte Abendlandschaft einer gottgefühten Wirklichkeit nochmals im Zitat vergegenwärtigt. Das Läuten der abendlichen Glocken und die Vögel, die sich wie zu einem Pilgerzug formiert haben, lassen die christlich bestimmte Ordnungsstruktur dieser Wirklichkeit im Bildzeichen unverkennbar anklingen. Die sich am Zug der Vögel entzündende Vorstellungskraft des poetischen Ichs träumt sich mit dem Flug der Vögel in den Süden in eine utopische Wirklichkeit hinein, die dem Zugriff der Jahreszeit wie der Zeit überhaupt entzogen ist. Es ist so etwas wie die Vision eines ewigen Augenblickes, einer paradiesischen Konstellation, in der die Bewegung der Zeit nahezu verstummt. Dieses vom poetischen Vergangenheitszitat ausgehende Bewußtseinsbild einer paradiesischen Landschaft, der auch der sich ankündende Herbst nichts anzuhaben vermag, wird abrupt mit dem Gegenbild der Gegenwart konfrontiert: Es ist die Gegenwart der vordringenden Nacht in einer Landschaft, die alle Züge des Verfalls und Untergangs trägt: Die Zweige, in denen eine vereinsamte Amsel nicht mehr singt, sondern klagt, sind entlaubt, hinter dem roten Weinlaub werden die rostigen Gitter sichtbar, die Brunnenränder verwittern und die vom kälter werdenden Nachtwind bewegten Herbstblumen, die blauen A stern, formieren sich als Gegenbild zum Pilgerzug der Vögel zum Todesreigen blasser Kinder. Das Bewußtseinsbild einer arkadischen Landschaft des ewigen Südens löst sich auf in diesem Angstbild einer von Kälte, Dunkelheit und Verfall bestimmten Landschaft, in der das poe-

tische Ich nicht mehr mit dem nach Süden ziehenden Zugvogel identifiziert wird, sondern mit der vereinsamt klagenden Amsel.

Sicherlich, diese metaphorische Mutation der Landschaft in ein dem Menschen fremd werdendes Areal der Verdüsterung und Trostferne wird hier, noch stärker als im vorangegangenen Gedicht, in Bildern entwickelt, die sich noch deutlich an tradierte Ausdruckskonventionen anlehnen. Von daher ist in diesen Gedichten immer noch der Blick auf eine rückgewandte Utopie - so wie es einmal war - zu erkennen, und deshalb verbinden sich auch die Sprachbilder immer noch zu mimetischen Konstellationen, in denen sich Wirklichkeit abbildet. In den späten Gedichten - ich erwähne etwa «Grodek» - hat sich der Auflösungsprozeß entscheidend beschleunigt: Die Wirklichkeit ist so fragmentiert worden, daß isolierte Bildelemente gleichsam zu metaphorischen Bilderrätseln montiert werden, die in binnenmetaphorische Verweisungszusammenhänge eintreten und eine Verstörungserfahrung verdeutlichen, die sich von jeglicher Realitätskommunikation abgekoppelt hat.

Ich kann das hier nur andeuten, will allerdings die auf dieses Ergebnis zulaufende Entwicklungstendenz abschließend an einem Gedicht demonstrieren, in dem die Auflösung der Landschaft in ein Konglomerat widersprüchlicher, feindlicher und zerstörerischer Gegenkräfte bereits vollzogen ist und das poetische Ich, auf sich selbst zurückgeworfen, sich nur noch im Widerstand dazu zu artikulieren vermag. Es ist Alfred Lichtensteins Gedicht «Nebel»¹¹:

*«Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.*

*Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.
Und jede flackert, daß sie noch entrinne.
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftige Mond, die fette Nebelspinne.*

¹¹ Zitiert hier nach Rühmkorfs Anthologie (Anm. I), S. 67, vgl. dazu auch seinen Kommentar «Bemerkungen zu Alfred Lichtenstein 'Nebel'», S. 67-70.

*Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen,
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen
Wie Spieße in die auf geschwollne Nacht.»*

Peter Rühmkorf hat über dieses Gedicht geschrieben :

«Was der Titel erwarten läßt, ist möglicherweise so etwas wie ein Naturgedicht, vielleicht ein stimmungsvolles Landschaftsgemälde. Stattdessen bekommen wir es -[...] - mit einem poetischen Großwetter-Gutachten zu tun, der Diagnose eines fatalen oder unheilvollen Weltzustandes.» (S. 67)

In der Tat, es ist eine zu einem widersprüchlichen Konglomerat von Dingen und Eindrücken zerstückelte und zerfallende Wirklichkeit. Nichts paßt mehr zueinander. Die Körperlichkeit der Bäume löst sich in Rauch auf; da, wo man Schreie hört, erkennt man keine Menschen, sondern schwebende Schatten; brennende Biester, Schreckgespenster des Lichts, lassen sich nicht körperlich identifizieren, sondern entschwinden wie Hauch. Dingliche Requisiten wie die Straßenlaternen werden zu Tieren, gefangenen Fliegen, dynamisiert, deren Flackern einer Fluchtanstrengung entspricht vor der Bedrohung eines zum Zerstörungsbild schlechthin gewordenen Mondes, der als giftige fette Nebelspinne die Wirklichkeit bedroht. Es ist ein gleichsam von Angst- und Schreckenshalluzinationen verwüstetes chaotisches Wirklichkeitsbild, gegen das der poetische Ich zum Widerstand aufgerufen ist, auch wenn keinerlei Rettung damit verbunden ist. Denn dieses verruchte Ich ist aus jeder Gnade gefallen, es ist zum Tode bestimmt und kann sich nur durch Zerstörung, durch knirschendes Zerschreiten, zur Wehr setzen, und dadurch, daß es seine «Elendsaugen» zu Waffen macht, die sich auf eine Wirklichkeit richten, die im Bild der aufgeschwollenen Nacht einem monströs aufgetriebenen Leichnam gleicht. Die Landschaft hat sich aufgelöst in ein von hoffnungsloser Aggression gezeichnetes Schreckbild.

Ist das halluzinatorische Verzerrung, zustande gekommen durch einen schielenden bösen Blick oder ist es das Bewußtseinsbild einer Wirklichkeit, das einer Generation entspricht, die die Schrecken der Zerstörung, die dem wilhelminische Juste Milieu bevor-

stand schon antizipiert hat und die in den technizistischen Zerstörungskrämpfen des Ersten Weltkrieges - wie Lichtenstein selbst - zum Teil selbst zugrunde gegangen ist. Ich glaube, das Letztere ist der Fall. Man braucht nur diesem Gedicht Lichtensteins, ein anderes Gedicht gegenüberzustellen, mit dem meine Generation noch im Deutschunterricht traktiert wurde, um im Spiegel von dessen epigonalen Verlogenheit die analytische Erkenntniskraft Lichtensteins umso deutlicher zu sehen. Ich meine Hermann Hesses Gedicht «Im Nebel»¹²:

*«Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieht den andern,
Jeder ist allein.*

*Voll von Freuden war mir die Welt,
Als noch mein Leben licht war;
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.*

*Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.*

*Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
jeder ist allein.»*

Pseudopoetische Spruchweisheit, fürs Poesie-Album geschrieben, Versifizierung von eingängiger Lebenserfahrung, die jeder mann leicht zu unterschreiben bereit ist, Poesie als Weltanschauungskitt. In der Differenz zu solcher rückgewandten Epigonalität erweist sich erst recht die zukunftsgerichtete Erkenntnisenergie des expressionistischen Landschaftsgedichtes.

12 Zitiert hier nach Conradys Anthologie (Anm. 2), S. 671.