Einleitung

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **2 (1974)**

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Einleitung

... et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.

MALLARMÉ, Autobiographie

‹Eine Nacht am Horizont› ist 1962 veröffentlich worden, als abschließender Teil einer Art «bibliographischer Trilogie», deren gewichtigster Teil aus der Neuausgabe von ‹Sent på jorden› (‹Spät auf der Erde›), dem 1932 erschienenen Erstlingswerk EKELÖFS, besteht und deren Mittelstück verschiedenartige, vor 1932 geschriebene und nun unter dem Titel ‹Appendix 1962› zusammengefaßte Gedichte bilden. EKELÖF begründet diese Neuausgabe mit der Tatsache, daß die Erstausgabe von ‹Sent på jorden› nur in 160 Exemplaren gedruckt worden war, längst vergriffen ist, und im übrigen lediglich eine 1952 herausgekommene (von Tor Bjurström illustrierte), nur wenigen erschwingliche Luxusausgabe existiert; als weitern Grund nennt EKELÖF ein inneres Bedürfnis, sich selbst und seinem frühen Schaffen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: ‹Sent på jorden› war nämlich vom Dichter gemeinsam mit einem «Geschmackrat» zusammengestellt worden, weshalb viele Gedichte damals also nicht veröffentlicht worden waren.

‹Eine Nacht am Horizont› trägt den Untertitel ‹Fragment abstrakten Theaters, Regieheft›. Es handelt sich demnach um Überreste eines Versuchs, abstraktes Theater zu schreiben: im Nachwort nennt es EKELÖF den unmöglichen Versuch, sein eigener Verfasser, Darsteller, Regisseur und erst noch seine eigene Bühne sein zu wollen. Dieser Versuch sei zum Scheitern verurteilt gewesen, da es ihm an der nötigen Erfahrung gefehlt

habe, «falls dem mit Routine beizukommen ist». Im übrigen handle es sich um die Beschreibung eines moralischen wie formellen Kampfes, deren Reste er hier mühsam zusammengetragen habe ... .

Um den Platz, welchen ‹Eine Nacht am Horizont› im Gesamtschaffen EKELÖFS einnimmt, bestimmen, und um die Bedeutung, welche EKELÖF diesem ‹Fragment› selber beimißt, abschätzen zu können, muß die Antwort auf eine scheinbar sehr äußerliche Frage gefunden werden: Weshalb veröffentlicht der Dichter diesen «mißglückten» Versuch? Ist es tatsächlich bloß aus archäologischem Interesse (EKELÖF im Nachwort: «Es ist eine Ruine, aber ich bin ja archäologisch interessiert»)? Handelt es sich wirklich nur um «Überreste», also um rein historische Fragmente, könnte die Ruine nicht etwa geplant, beabsichtigt, das Fragmentarische also freiwillig, bewußt, ja, vielleicht sogar notwendig sein?

Zunächst gilt es zu bedenken, daß die Entstehungszeit der Gedichte nicht überprüft werden kann. EKELÖF selbst unterscheidet zwischen 1. exakt wiedergegebenen, 2. leicht abgeänderten, rhythmisierten usw. und 3. nach einer klaren und deutlichen Vorlage später geschaffenen Gedichten. Das historische Argument ist also nicht stichhaltig, zumal einige der Gedichte stilistisch eindeutig der letzten Schaffensperiode des Dichters angehören. Selbst die Tatsache, daß sich in ‹Eine Nacht am Horizont› viele Themen von ‹Sent på jorden› finden lassen, besagt nur wenig über die Entstehungszeit, da EKELÖF in allen Gedichtsammlungen (auch die letzten Gedichtbände können davon nicht ausgenommen werden!) immer wieder auf solche Sent-på-jorden-Gedichte zurückgekommen ist, bzw. sie umgebildet, neugestaltet und neuerlebt hat. EKELÖFS «Vorlage» ist rein innerlich, und ‹Sent på jorden› ist lediglich der erste Ausbruch aus der Tiefe dieser Innerlichkeit, ihr ursprünglichstes Feuer: dieses selbe Feuer ist nie erloschen, auch wenn es seine Wärme allmählich an die durchsichtigen Flammen einer fernen Vision abgegeben hat[1]. EKELÖFS Werk besteht aus diesem einzigen Auswurf von ‹Sent på jorden›; die Lava dieses Vulkans allerdings floß in verschiedene Landschaften, nahm ungleiche Formen an und umschloß unterschiedliche Inhalte.

Überdies ist hier festzuhalten, daß mindestens fünfzehn der neunund-

---

[1] EKELÖFS Kommentar zu ‹Sacre de Printemps›, welches den musikalisch-inspirierenden Hintergrund zu ‹Sent på jorden› gebildet haben soll: «In gewisser Hinsicht ist es vielleicht Strawinskis letzter Ausbruch unbeherrschter Verzweiflung. Oder ist das bloß (m)eine Interpretation?› (‹Lägga patience›, «Igor Stravinskij», p. 71).

zwanzig Gedichte in Gedichtbänden oder Zeitschriften veröffentlicht worden sind (s. Anhang). Die bisher unveröffentlichten Texte sind im Gesamtschaffen EKELÖFS ohne besondere Bedeutung und können diese Veröffentlichung auf keinen Fall rechtfertigen, geschweige denn begründen.

Solche Feststellungen lassen uns glauben, EKELÖF habe sich 1962 noch sehr aktiv mit diesen Texten beschäftigt und sich nicht damit begnügt, einzelne Planken eines gesunkenen Schiffes aus verflossenen Wassern heraufzuholen, sondern sich darum bemüht, das Wrack des Schiffes *ganz* zu bergen, – eines Schiffes übrigens, das wohl von allem Anfang an dazu bestimmt war, Schiffbruch zu erleiden, Wrack zu sein, immer wieder neu gehoben zu werden, sein Untergehen immer wieder von neuem aufzuzeigen. Natürlich wurde mit diesem Wrack auch ein gutes Stück Vergangenheit gehoben, aber es ist ja trotzdem in der Gegenwart, in welcher der Rettungsakt geschieht: 1932 brach das Schiff, welches den Dichter hinter den Horizont bringen sollte, in Stücke, verloren sich die Schritte des Wanderers im Sand der Wüste –, dreißig Jahre später stand nicht mehr das Ziel im Mittelpunkt, sondern vielmehr die Richtung, die Fahrt, die Spuren der ursprünglichen Bewegung, – die Überreste eines Kampfes, in welchem es weder Sieger noch Verlierer gab ... .

Den unmittelbaren Grund zur Veröffentlichung von ‹Eine Nacht am Horizont› kennen wir nicht. Mag sein, daß die Neuausgabe von ‹Sent på jorden› wirklich die äußere Ursache dazu war, vielleicht war es aber auch ein wiedererwachtes Interesse für MALLARMÉ (der wie ein großes Echo über dem abstrakten Gedankendrama hängt), welches EKELÖF bewog, den alten Versuch wieder aufzugreifen und ihn als Fragment zu *vollenden?* Auf das Fragmentarische als Teil einer Ganzheit werden wir noch ausführlich zurückkommen; hier wollten wir lediglich die Aussage EKELÖFS aus dem Rampenlicht einer historischen Objektivität nehmen und sie ins Zwielicht der komplexeren, in der Problematik des Unvollendeten verstrickten Subjektivität stellen. Das Fragment ist ja nicht bloß Überrest eines gescheiterten Versuchs, sondern auch eine Form der Kunst: diesen letzten Aspekt gilt es während unserer Fahrt durch ‹Eine Nacht am Horizont› besonders im Auge zu behalten.

hilf mir zu suchen meine eigene schnecke die im meer der unendlichkeit verschwunden und das große unbestimmte das ich liebe blind wie ein kind hoffend auf die perle des lebens.

EKELÖF, spät auf der erde

‹Sent på jorden› ist das Erstlingswerk EKELÖFs und wird von diesem zeitlich direkt neben ‹Eine Nacht am Horizont› gestellt. Zwar erreicht letztere nicht die thematische Spannweite von ‹Sent på jorden›, aber ‹Eine Nacht am Horizont› beginnt hier und vertieft sie. Es ist deshalb thematisch wie zeitlich angebracht, diese Untergangswelt ‹spät auf der Erde› rasch zu überfliegen. Unser abstraktes Gedankendrama spielt sich in der Nacht und am Horizont ab; ‹Sent på jorden› liegt in der Dämmerung: sie ist das Zeugnis eines Schiffbruchs, eines verzweifelten Kampfes für Licht und Leben, ausgetragen auf dem Strand «der öde ist vor dem schweren, teppichbelegten meer, vorzimmer des schicksals vor dem horizont». «Hilf mir zu suchen hilf mir zu suchen meine schnecke die ich liebe blind wie ein kind in der hoffnung auf die perle des lebens, hilf mir zu suchen ehe alles zu ende ist», schreit der «kosmische Schlafwandler», aber er ist sich bewußt, daß er für dieses Leben zu weich ist: «blau sind meine wünsche, blau sind die wünsche des himmels und des meeres, zu hart ist mir das leben der menschen, ich fühle mich wohl unter muscheln und tang» (Wellenschlag). Die «dunkelblaue überschwemmung der nacht» reißt ihn mit sich und der «horizont verschwindet mit meiner persönlichkeit und hypothesen» (Korollarium zur Dämmerung). Der Kampf vor dem Horizont geht verloren, das Leben ist nicht lebbar, es gibt kein Ich mehr, es gibt nur noch die «schwermut, welche die durchs fenster fließende dämmerung betrachtet» und die Verzweiflung, die notwendigerweise in einer Todes-, Traum- oder Schlafsehnsucht ausmündet («oh daß meine müdigkeit verewigt werde und immer seltener zum leben erweckt!»), so daß es in «Apotheose» heißt: «gib mir gift zum sterben oder träume zum leben, bald wird die askese enden in den pforten des mondes, bereits von der sonne gesegnet, und obwohl unvermählt mit der wirklichkeit werden die träume des toten aufhören ihr schicksal zu beklagen». EKELÖF hat ‹Sent på jorden› ein «Selbstmordbuch»[2] genannt, man könnte es auch ein Buch der Sehnsucht nennen, da sich neben der todesschwangeren

---

[2] ‹Promenader och utflykter›, «En outsiders väg», p. 174.

Grundstimmung doch auch positive Bilder finden lassen. Verallgemeinernd kann immerhin zwischen zwei unüberbrückbaren Welten unterschieden werden, nämlich zwischen der hoffnungslosen Einsamkeit in der Dämmerung und dem «erfühlten» Tod oder dem Traum. Trennungslinie, Bruchlinie ist der glühende Horizont. Im Sand der lautlosen Einsamkeit verliert man den Halt: eine hilfesuchend erhobene Hand als letztes Lebenszeichen, ein Notschrei – dann der abgrundlose Sturz und die echolose Stille... . Ein sehnsüchtiger Blick zurück ins Land des Kindseins, des unschuldigen, unbewußten, anonymen Da-Seins. Diese Gegenwart ist verzweifeltes Bewußtsein der verlorenen Unschuld (des Kindseins) und der Sinnlosigkeit der Zukunft. In Erwartung des Todes, mitten in dieser untergehenden, tod- und speichelverheißenden Gegenwart bleibt die Möglichkeit, Gegenwart zu einem Schlaf auszubetten: Schlaf im Sinne passiven Vergessens und aktiven Träumens. Die Kindheit (mit ihren Schnecken und Perlen in der Tiefe des Meeres, der Mutter) kann wiedergefunden werden, und im Traum kann das Ich vom ganzen Weltall Besitz ergreifen, seine kranke Individualität auf phantastische Weise in der Unbegrenztheit des Kosmos verlieren. Doch jedem Traum folgt ein Erwachen, und je häufiger, je «dichter» geträumt wird, umso heftiger und schmerzlicher wird das Erwachen. Schließlich muß sich die Spannung zwischen den beiden Welten in Tod entladen. Bei EKELÖF ist es nicht zum physischen Selbstmord gekommen, die Spannung entlud sich im dumpfen Schlagwetter der Dichtung von ‹Sent på jorden›.

Widerspiegelte ‹Sent på jorden› eine körperliche und psychische Prüfung, das Leben diesseits und das Träumen jenseits des Horizontes, so wird ‹Eine Nacht am Horizont› *auf* dem Horizont verbracht. Es ist der schwindelnde Gang auf einem Seil, das man zwar deutlich sieht, aber das es trotzdem nicht gibt, und das nichts von allem und alles von nichts, nichts von nichts, trennt[3].... Es handelt sich nur noch sekundär um eine emotionale Zerreißprobe, in erster Linie aber um eine geistige Krise am Rande des Daseins: die Spannung liegt nun nicht mehr im äußerlichen Gegensatz Ich/Umwelt, Einsamkeit/Gesellschaft, Licht/Nacht, Vögel/Müdigkeit oder Traum/Wirklichkeit, sondern beinahe ausschließlich im innern Gegensatz Bewußtsein/Unterbewußtsein. In ‹Sent på jorden› war die Person nicht gespalten, es war vielmehr eine Identität, welche sich vom

---

[3] Id. «Verklighetsflykt», p. 36: «Denn was sind alles und nichts mehr denn zwei Aspekte einer gleichen Sache?».

täglichen, absurden Leben erdrückt und ausgestoßen fühlte und in der Nacht Dunkelwärme suchte, um sich am abwesend-wunderbaren Zauberstab des Traums wenigstens für die Dauer eines Schlafes wieder aufzurichten. In ‹Eine Nacht am Horizont› zieht sich die Persönlichkeit in ihr Innerstes zurück (weg von Sonnenuntergängen, so typisch für ‹Sent på jorden›), um sich dort allerdings nicht «eins», «ganz» vorzufinden, sondern zerschnitten in verschiedene Spiegel, gespalten in Schnittflächen, die ihrerseits so etwas wie eine Landschaft oder ein Zimmer bilden. Die Welt da draußen, das heißt die den Raum umgebende Welt, besteht weiterhin, und es ist immer noch dieselbe «späte Erde», jene untergehende, im Dämmerungslicht sich brechende Welt. Aber während in ‹Sent på jorden› Zuflucht zu einer «blauen blume oder in eine lange reise» (Romeo et Juliette) gesucht wurde, begegnet in ‹Eine Nacht am Horizont› das Bewußtsein der spiegelnden Projektion seiner selbst.

Von vorne beginnen
da du nichts zum beginnen hast
außer dem Schluß
den du anders haben möchtest –
EKELÖF, Sagan om Fatumeh

«Versuchen, die Logik der Handlung zu finden, indem man mit dem Schluß beginnt», heißt es am Anfang der einführenden «Pause», dem «intellektuellen Szenario», der «Skizze», wo das Theater eine innere Ordnung, eine zeitliche und räumliche Folgerichtigkeit erhalten soll. Das Ende wird der eigentlichen Handlung vorausgesetzt, es ist bekannt: das Ende ist der Marsch über die unendlichen Schneefelder, auf welche man durch einen Sprung oder einen Sturz von einem Fenster gelangt. Ein Fenster setzt einen Raum voraus, sagen wir jenen Raum, «wo die Schachpartie bis zur äußersten Grenze getrieben wird». Aber wie wird das Zimmer gebildet, wo liegt es, wie kommt man hinein? Der Dichter meint: «Das Klügste wäre wohl, nicht eine Schweißung mit anderem Material zu erwägen, sondern dieses Material in die Gedankenserien hineinfließen zu lassen als phantastische Ausflüge», denn: «der Marsch über das Schneefeld ist der endliche Kristall, welcher imperativ gebildet wird aus der

Konvergenz der Materialien». Mit andern Worten: alle Handlungen, alle Bilder und Gefühle biegen sich notwendigerweise zu einem einzigen «Schluß» hin, zum magischen Punkt, in welchem sich alle Parallelitäten perspektivisch finden, um sich dort möglicherweise zu einem abstrakten Raum auszuweiten, mit den Schnittlinien als Wänden. Dieser Schnittpunkt (der sich «wie ein Auge wieder öffnet») steht im Mittelpunkt der Handlung, ist die Projektion (das Pro-jet) der Innerlichkeit: entscheidender Schwerpunkt dieses Ganges auf dem unsichtbaren Seil, das wie ein Horizont über der Nacht hängt. In diesem zu einem Zimmer vergrößerten Punkt findet das Spiel statt, wird inneres Theater inszeniert. Die Innerlichkeit des Theaters (wie die Vielschichtigkeit der Handlung) geht bereits aus der Nachschrift hervor, wo EKELÖF angibt, er habe in ‹Eine Nacht am Horizont› sein eigener Regisseur, Schauspieler, Zuschauer und zudem noch seine eigene Bühne sein müssen. Daraus läßt sich künstlerisch (wie natürlich auch konkret psychisch) die Schwierigkeit einer Ganzheit, einer Identität ersehen: seine eigene Bühne sein heißt sein eigener Raum sein, heißt seine Innerlichkeit veräußerlichen, sein eigenes Stück schreiben heißt sich eine Rolle, einen Auftrag, ja, einen Sinn geben und bedeutet überdies eine Distanzierung von sich selbst durch den Akt des Schreibens (sein eigener Schöpfer – d.h. Gott – sein, heißt aber auch sich einer metaphysischen Relation zu berauben[4]), ein Schauspieler sein heißt die Rolle verkörpern, heißt sie zu interpretieren und zu spielen (eine weitere Distanzierung vom Stückeschreiber, andrerseits aber ein Eingang in die Intimsphäre des Stückes), und, schließlich, sein eigener Zuschauer sein heißt in der Tiefe seines Grundes dem eigenen Ich zuzusehen (einem durch diese Menge von Spiegeln entfernten, vervielfachten und vertieften Ich), heißt sein eigener Kritiker und Richter, sein eigener Gegner sein. Das Bild verändert sich je nach Rolle, je nach Standpunkt, je nach Sichtwinkel. Die Handlung kreist um diese Komplexität wie ein perpetuum mobile, das in Spiralform steigt oder sinkt und das sein Herz überall hat, als den zeitlichen Mittelpunkt des Geschehens. Die Handlung ist deshalb auch nicht gradlinig, obwohl fortlaufend und immer folgerichtig, sie kann jeden Augenblick ausbrechen in immer neue Landschaften, sich aber auch stets wieder zurücknehmen und sich in eine sichtbare Abwesenheit schließen, wie ein Auge oder wie das Licht eines Leuchtturms, von welchem das

---

[4] Cf. ‹Ur en gammal dagbok›: «Der Dichter sieht Gott im Spiegel und vergnügt sich, darauf herumzukritzeln».

Licht parallel gebündelt in alle Richtungen der Nacht fliegt und dort Leere auftut. Diese Veränderlichkeit der Blickpunkte, diese ständige Verschiebung des Handlungsortes wird in der Theaterbeschreibung angenommen: «Man muß sich vorstellen, daß das kleine Auditorium je nach Verlauf des Stückes von einer Seite des Saales auf die andere wechselte und auf diese Weise zu einer Art Szenenveränderung beitrug». Doch diese rein äußerlichen «Argumente» sind nur dazu da, das abstrakt Unsichtbare als Abstrakt-Unsichtbares auf der Bühne sichtbar zu machen. «Die Kunst, nicht zu sehen und doch zu hören» steht über einer Seitenkulisse, wobei man sich erinnern mag, daß ‹Eine Nacht am Horizont› als Sonate oder Symphonie, «mit allen möglichen Bei- und Übertönen», gedacht war. Es gibt nichts zu sehen und doch eine Vorstellung in Form eines Sich-Vorstellens. Es handelt sich ja letztlich bloß um ein «Regieheft», um Anweisungen zu einem Stück, das anderswo geübt, bis zur Bewußtlosigkeit immer wieder neu geübt und schließlich auch zu Ende gespielt werden wird. Diese Hinweise, Bilder, Spuren, Andeutungen, Reflexe usw., so unterschiedlich und gegensätzlich sie auch immer sein mögen, treffen sich letztlich doch in jenem unendlich fernen, innerlichen und abstrakten Punkt, in welchem sie sich vielflächig und mehrspurig zu einem durchsichtigen Gebilde herankristallisieren: zu jenem endlichen, aus der Konvergenz der Materialien herauswachsenden Kristall, dessen konkrete Übersetzung das Gedicht ist.

Der abstrakte Aufbau dieses Dramas, das seinen Anfang und sein Ende schon in einem a priori verkörpert oder eigentlich bereits hinter sich gelassen hat, birgt eine methodische Schwierigkeit in sich, die sich dem Dichter gestellt hat, die sich der Interpretation stellt und die EKELÖF genannt hat: «Aber wie soll in diesem Fall das Ganze beginnen?»

EKELÖF hat 1934 in der Zeitschrift ‹Karavan›[5] ein ‹Albumblatt› veröffentlicht, das uns nicht nur den Schritt von der Thematik von ‹Sent på jorden› zu jener von ‹Eine Nacht am Horizont› tun läßt, sondern das auch die meisten und wesentlichsten Landschaften letzterer aufzeigt, die Grundtöne anschlägt und sogar schwach das Echo hörbar macht, welches vom Herzen Igiturs ausgeht und das in ‹Eine Nacht am Horizont› so beharrlich wiederklingt:

«Ein abend, eine türe, ein dunkles zimmer, ein fenster, das schwarz glänzt, eine lampe die blind über die haufen bücher starrt, aufgeschlagene deckel, steifwerdende blätter die

---

[5] Nr. 4, 1934, p. 17/18 (wir heben hervor).

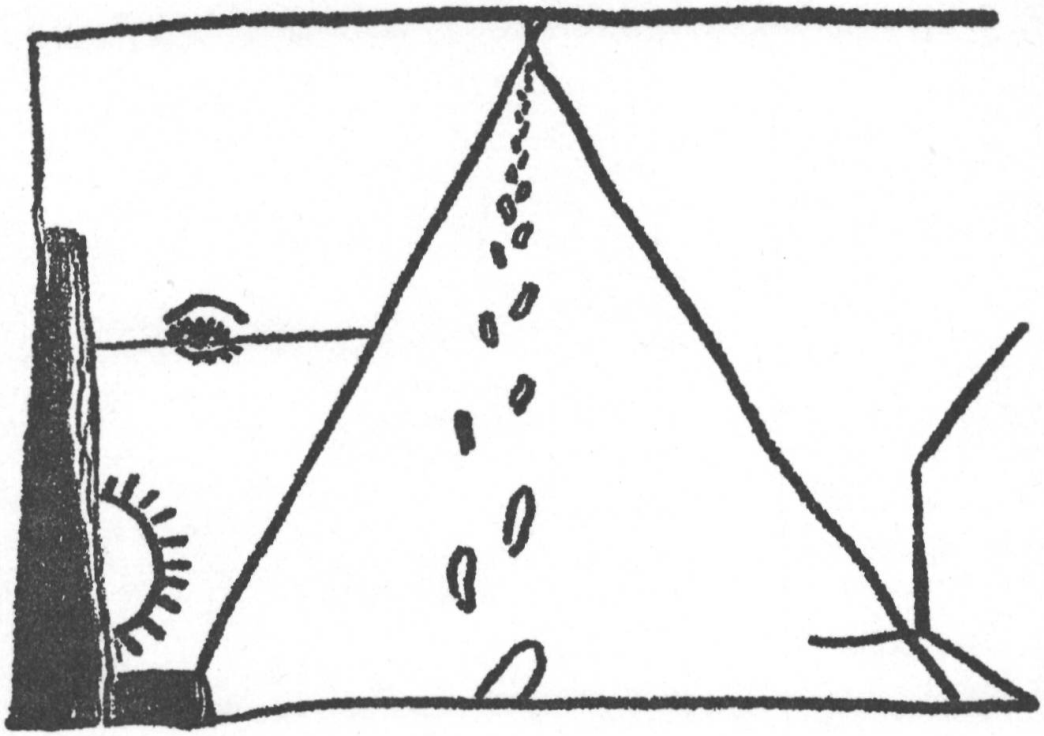
sich langsam aufrichten, geleimte bögen die ihre fächer ausschlagen, reihen gerissener, nachgedunkelter rücken die schlafende fragen und mißverständnisse verstecken .... Wie viele schicksalsstunden, wie viele einsame jahre brauchte es, um endlich hierhin zu kommen, wo das schweigen herrscht, *wie viele wege wurden gewandert,* wie viele irreführende pfade hat der wanderer vergebens versucht?

Er, der dort über den tisch gebeugt sitzt, wovon träumt er hier drinnen, so einsam im schweigen? Fragt er sich, wohin das glück verschwunden, wohin das glück ging? *Sucht er fußspuren in der wüste?* Lässt er noch immer deren sand zwischen den fingern zerrinnen, gebeugt über das rätsel des glücks, gebeugt über die hoffnung auf das goldkorn des glücks? Wovon kann er träumen, *so tief in der nacht,* so tief im schweigen? Ruft noch seine *angst* dort drinnen, im tiefsten schweigen, welchem kein ohr sich nähern kann? Wünscht er den schmerz zurück? Seine hand, die so schwer auf einer *aufgeschlagenen seite* weilt, weist bloß stumm auf ein *gleichgültiges bindewort,* doch der blick heftet sich weiter weg .... *Ist es das Wort, das er sieht?*

Wovon kann er träumen so *spät in der nacht,* so spät auf der erde? Vermißt er bereits sein schicksal, vermißt er bereits sich selbst? Auf dem boden liegt papier zerstreut. Eine topfpflanze bricht aus ermattung. Dort draußen beugt sich die nacht dunkel über das fenster, welches die lampe spiegelt. Dort draußen sind die menschen tot. Der mond scheint kalt. Es gibt niemanden mehr, der auf das rätsel von jemandem antworten will.

Wovon kann er träumen, *mein wanderer, endlich heimgekommen,* endlich frei von den andern? Vor welchen blicken verbirgt er noch sein geheimnis? Vielleicht die *stillgestandene uhr,* vielleicht die *blinde lampe* weiß ...»

‹Eine Nacht am Horizont› kann als blinde Spiegelung dieses sich entleerenden Stimmungsbildes aufgefaßt werden. Ein zentraler Ort: ein Zimmer; eine zentrale Zeit (sehr spät in der Nacht): Mitternacht; und endlich eine Hauptfigur, «Hauptrolle» genannt (nichts anderes als die Anonymität einer Telefonnummer!), gebeugt über ein aufgeschlagenes Buch. Dieses Zimmer setzen wir nun einmal als Herz, als letzte oder erste Zelle der Handlung voraus, als theoretischen Fixierpunkt unter tausend andern möglichen Konstellationen, der uns als Wegweiser dienen könnte. Obwohl das Individuum im Geschehen verschwindet (wie eine Schneeflocke im großen Schnee), gibt es eine Hauptrolle, in welcher die Konstanten Raum und Zeit sich zu besagtem Kristall hin brechen: an seinem Verschwinden wird die Bewegung sichtbar gemacht, sein Verschwinden bildet den äußern Anlaß zum Drama. Im oben zitierten ‹Albumblatt› wird das Individuum «der Wanderer» genannt. Der Wanderer versinnbildlicht die Bewegung zum Horizont hin und in die Nacht hinein, auf Mitternacht zu, aber gleichzeitig versinnbildlicht der Wanderer auch die Bewegung vom Horizont und der Zeit weg in die andere Richtung (der «farblosen Schönheit hinter den Sternen»), in jene des Schneefeldes, welches der endliche Kristall ist ...



C'est les bottes de sept lieues,
cette phrase: Je me vois.

DESNOS