

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 2 (1974)

Artikel: Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont
Autor: Perner, Conradin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Conradin Perner

Gunnar Ekelöfs
Nacht am Horizont



Helbing & Lichtenhahn

Conradin Perner: Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont

Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für skandinavische Studien

Redaktion:
Oskar Bandle, Hans-Peter Naumann, Egon Wilhelm



HELBING & LICHTENHAHN · BASEL UND STUTTGART 1974

CONRADIN PERNER

Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont

und seine Begegnung
mit Stéphane Mallarmé

mit zahlreichen Übersetzungen aus dem Schwedischen
und einer vollständigen Übertragung ins Deutsche von

Gunnar Ekelöfs «En natt vid horisonten»
(Eine Nacht am Horizont)



HELBING & LICHTENHAHN · BASEL UND STUTTGART 1974

Gedruckt mit Unterstützung der Schweizerischen
Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft

© Copyright by
Helbing & Lichtenhahn
Basel 1974

Satz und Druck:
Basler Druck- und Verlagsanstalt
Buchbinder: Max Grollimund

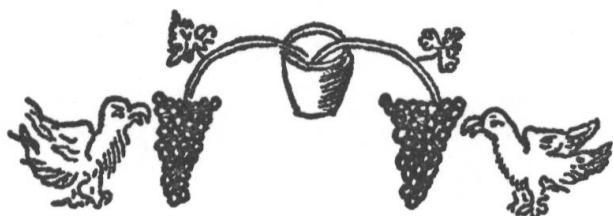
ISBN 3 7190 0631 X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	11
Sent på jorden	14
Von vorne beginnen	16
I Schritt um Schritt durch eine Nacht am Horizont	21
Bildwechsel: Welche geheime macht	21
In den kulissen: Manchmal träume ich mich	24
Ich gehe, ich gehe	26
Zur ganzheit, immer zur ganzheit	30
Es steht eine blume	37
Über die reinheit	38
Kosmogonie: Am anfang war der raum farblos	39
Seitenkulissen	41
Der ewige schnee der müdigkeit	43
Ein schneefall	44
Im hintergrund: Kinder spielen still	44
Eine dünne stimme	48
In der nacht weckt ihn der ruf	50
Der raum war dunkel (Szenario)	52
Bevor sich das auge	54
Denn er, der tote (Synopsis)	55
Creuser tout cela!	56
Monolog	59
Nacht (Am horizont)	63
Um fünf uhr in der frühe	66
Résumé de l'action	68
Dieses wesen, Namenlos	69
Perspektiven I und II	70
Intellektuelles Szenario, endend mit	73
Die Begrüßungsreden (Adlocutiones)	76
In Fortitudinem	79
Ad Clementiam	83
II Flügelschläge über der Nacht: Résumé de l'action	89

III Gunnar Ekelöf, Stéphane Mallarmé und ihre Begegnung im Symbolismus	105
1. Ekelöf über sein Verhältnis zu Mallarmé	107
2. Über Ekelöfs <i>«Résumé de l'action»</i> zu Mallarmés <i>«Igitur»</i>	108
3. Ekelöfs <i>«Nacht (Am horizont)»</i> , Mallarmés <i>«Minuit»</i>	118
4. Der Ausgangspunkt: die Sinnlosigkeit und das Nichts.	121
5. Symbole für die Anonymität	122
6. Die kosmische Perspektive	130
7. Symbol von Zeit und Raum: das Zimmer	131
8. Die Spirale, Symbol des Werdens und des Seins	135
9. Die geschichtliche Zeit	138
10. Der Akt um Mitternacht	144
11. Der Ort des dichterischen Nichts, symbolischer Raum von Sein	146
12. Der Ort der Fiktion: das Theater	150
13. Musikalische Elemente	155
14. Vom Symbolismus und von Symbolen	159
15. Auf der andern Seite der Nacht am Horizont: die Inspiration, Vision einer konkreten Gegenwart im abstrakten Nichts	178
IV Anhang	
Verzeichnis der Kommentare in der eigentlichen Reihenfolge der Texte von <i>Eine Nacht am Horizont</i> samt Nachweis früherer Veröffentlichungen	189
V Literaturverzeichnis	193
Veröffentlichungen Gunnar Ekelöfs	
a) Gedichtsammlungen	193
b) Prosabücher	194
c) Übersetzungen	194
d) nur in Zeitschriften veröffentlichte Artikel und Texte.	194
Bibliographie (Studien über Gunnar Ekelöf)	
a) über <i>Eine Nacht am Horizont</i>	195
b) größere Arbeiten über Gunnar Ekelöf	195
c) kleinere Arbeiten über Gunnar Ekelöf	196
d) Rezensionen	197
Bibliographie über Mallarmé und den Symbolismus	198
Namenverzeichnis und Verzeichnis der Gedichtanfänge in alphabetischer Reihenfolge	199
VI Gunnar Ekelöf: «Eine Nacht am Horizont»	
Fragment abstrakten Theaters, «Regieheft» aus dem Schwedischen von Con-radin Perner	205

Vorwort



TM Lidaönade

Eine einzige, ununterbrochene Linie führt vom Erstlingswerk EKELÖFS *«Sent på jorden»* über die entscheidenden *«Färjesång»* und *«Strountes»* zum *«Diwan över Fursten av Emgión»* und *«Sagan om Fatumeh»*, wo sie, dem richtungsweisenden *«Vägvisare till underjorden»* (dem *«Wegweiser in die Unterwelt»*) folgend, sich in der postumen *«Partitur»* wie eine immer dünner werdende Stimme im endlichen Schweigen auflöst. Diese auffallende Kontinuität, welche die Folge der Veröffentlichungen EKELÖFS erst zu einem geschlossenen Gesamtwerk zusammenfügt, wurde von den Kritikern immer wieder hervorgehoben, ohne daß deshalb je ein ernsthafter Versuch unternommen worden wäre, dieser verbindenden und tragenden Kraft auf den Grund zu kommen: hätten sie sich in diese Tiefen vorgewagt, so wären sie wohl etwas weniger verdutzt und erschrocken vor dem Abgrund gestanden, der sich da plötzlich, wie aus dem Nichts, zwischen den einzelnen Gedichtbänden – zwischen zwei Gedichten oder gar innerhalb eines Gedichtes – auftat und die Kontinuität scheinbar zu zerbrechen drohte. Das abstrakte Gedankendrama *«Eine Nacht am Horizont»* liegt in der Tiefe dieses Abgrundes und füllt ihn mit seinem Dunkel; ein Ziel unserer Studie soll es sein, zu zeigen, daß die in der *«Nacht am Horizont»* konzentrierte Leere es ist, welche dem Gesamtwerk EKELÖFS seinen innern Halt gibt und es zu einem Ganzen schließt.

EKELÖF hat seine Gedichtbände als organische Einheiten geschaffen, und als solche setzt sich jeder Band von dem vorhergegangenen und dem kommenden – mehr oder weniger deutlich – ab; man könnte also von einer Art Treppe sprechen, welche sich durch das Gesamtschaffen EKELÖFS emporwindet: jede Stufe ist zwar bloß die grundsätzlich identi-

sche Fortsetzung der vorhergehenden, führt aber doch weiter, in größere Tiefen und hellere Höhen, bewegt sich in Kreisen zum Horizont hin. «Eine Nacht am Horizont» bildet in dieser regelmäßigen Struktur keine Stufe, sondern setzt sich wie ihr Gegenteil davon ab, ist im Gesamtbau nicht offensichtlich, scheint irgendwie abseits zu liegen, nicht ins Gesamtbild des dichterischen Puzzlespiels zu passen. GUNNAR EKELÖFS negative Äußerungen über dieses Fragment, diese «Ruine» abstrakten Theaters mögen mit dazu beigetragen haben, daß die schwedische Kritik «Eine Nacht am Horizont» bloß in ihrem Verhältnis zu «Sent på jorden» betrachten wollte und an ihrer tieferen Bedeutung vorbeisah¹. Gewiß kann festgestellt werden, die «Nacht am Horizont» liege im Schatten der Dichtung von EKELÖF und sei als *konkret*-künstlerisches Ergebnis weniger «attraktiv» und – obwohl Theater, Drama – weniger «spektakulär» und «ergreifend» als EKELÖFS «eigentliche» Dichtung. Es wäre aber ein grobes und peinliches Mißverständnis der Kritik, wollte sie ihre Interpretation nach solchen Kriterien richten.

Bereits in einem formellen Sinne steht die «Nacht am Horizont» einzigartig da, erstreckt sie sich doch von «Sent på jorden» bis zu den letzten Werken, durchläuft also die ganze Zeitspanne, welche die andern Werke erst Schritt um Schritt, von Stufe zu Stufe erreichen. «Eine Nacht am Horizont» enthält somit die Kontinuität des Gesamtwerkes in sich selbst und faßt die gesamte Entwicklung der Dichtung in eine einzige Folgerichtigkeit zusammen: sie ist also in jedem Augenblick unsichtbar gegenwärtig. Auch thematisch stößt die «Nacht am Horizont» an alle Veröffentlichungen EKELÖFS an, öffnet die Perspektiven, welche von den verschiedenen Gedichtbänden ausgefüllt werden. Doch die wirkliche Bedeutung der «Nacht am Horizont» ist *grundsätzlicher* Art, liegt nicht auf einer zeitlichen, thematischen oder konkretsprachlichen Ebene, sondern vielmehr auf der abstrakten Ebene des dichterischen Bewußtseins. Alle Gedichtbände EKELÖFS haben im tiefsten Grunde ja nur ein einziges Thema, um welches sie unablässig kreisen: die Dichtung, als einzige Möglichkeit eines Sinnes in einer Welt voll Sinnlosigkeit. Sind die einzelnen Gedichtbände Ausdruck und konkrete Zeichen des dichterischen Aktes, so wird in der «Nacht am Horizont» der dichterische Akt selbst beschrieben. Dieser Akt ist ein Todesakt, ist, wie wir sehen werden, ein reiner *Bewußtseinsakt*, und er geschieht in den extremen Räumen des Absoluten, in tiefster, abstrak-

¹ Ein erster Ansatz findet sich bei BRITA WIGFORSS in BLM 32, 3, 1963, p.193 ff.

tester Innerlichkeit. Der mitternächtliche Akt bedeutet den Augenblick, in welchem das individuelle Bewußtsein stirbt und sich in das überragende Bewußtsein des Künstlers verwandelt, wo jener abstrakte Punkt am Horizont erreicht ist, in welchem sich die persönliche, beschränkte, nach Sinn und Sinnlosigkeit ausgerichtete Perspektive des suchenden, unbewußten Wanderers in die totale Perspektive des Dichters umkehrt. Dieser Todeskampf im Innern des Bewußtseins konnte nur in abstrakter Sprache beschrieben werden, denn nur diese (unendliche) sprachliche Distanz erlaubte eine wirkliche Intimität mit dem Absoluten. Der Todesakt in der «Nacht am Horizont» geschah im Innern des Bewußtseins und konnte also wiederholt werden, sich zu einem wirklichen Schöpfungsakt kristallisieren, und so zum Ursprung einer absoluten Gegenwart, der Gegenwart im Gedicht, werden. So erscheint die ununterbrochene Folge des immer gleichen, in der «Nacht am Horizont» exemplarisch beschriebenen Punktes als die stabile Konstante, als der *Horizont* der Dichtung EKELÖFSE um welchen sich die andern Gedichtbände in regelmäßigen Spiralen drängen, als äußere Zeichen des dichterischen Bewußtseins.

Unsere Arbeit möchte der *Bewegung* EKELÖFS folgen, möchte das Dunkel der *Nacht* nicht ausleuchten (und damit die Nacht verdrängen), sondern sich allmählich an dieses Dunkel gewöhnen, «zu hören ohne zu sehen», wie EKELÖF in der «Nacht am Horizont» sagt. Durch ständige Wiederholungen soll ein abstraktes Gerüst, der Form eines Kristalles nicht unähnlich, geschaffen werden, in dessen Hohlraum sich die nächtliche Leere ins Bewußtsein des Lesers zurückprojizieren möge. Da kritische Aussage – wie jedes Lesen – aber stets ein gewisses Aus-legen, ein gewisses Fest-legen ist, versuchen wir, die «Nacht am Horizont» von drei verschiedenen Seiten her zu betreten.

In einem ersten Teil suchen wir eine *konkrete Intimität* und durchgehen die «Nacht am Horizont» «Schritt um Schritt», wobei wir die Einzelstrukturen der Texte näher betrachten.

In einem zweiten Teil soll die «Nacht am Horizont» geradlinig und in *abstrakter Distanz* überflogen werden, um das Geschehen der Nacht aus der Vogelperspektive in eine thematische Einheit zu sammeln.

Ein dritter Teil endlich soll EKELÖF und seiner «Nacht am Horizont» von einer neuen, «absoluten» Seite her begegnen. EKELÖF wird *Mallarmé* gegenübergestellt werden, weniger um sein enges Verhältnis zum französischen Symbolisten darzustellen (es wird nur nebenbei skizziert) als um das Geschehen aus seiner eigenen und seiner Begrenzung im Gesamtwerk

EKELÖFS herauszunehmen und es nach neuen Tiefen auszuloten. In diesem Teil werden sich nochmals Fragen nach der Gesamtstruktur des Werkes stellen, und endlich sollen noch kurz einige Perspektiven geöffnet werden, die vom abstrakten Punkt am Horizont zurück in die konkrete Gegenwart der Dichtung GUNNAR EKELÖFS führen.

Sämtliche Übersetzungen stammen, wo nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

Dank gilt allen meinen skandinavischen Freunden, namentlich dem hilfsbereiten Dozenten der Universität Uppsala, Thure Stenström, Prof. Gunnar Brandell, Christer Åsberg, Fil. lic. Sven-Bertil Jansson sowie dem Svenska Institutet. Besonderen Dank schulde ich der Schweizerischen Gesellschaft für skandinavische Studien, welche mir die Veröffentlichung meiner anfangs 1970² als Dissertation in Vergleichender Literaturgeschichte geschriebenen Arbeit ermöglichte, und Frau Ingrid Ekelöf, welche ihr Einverständnis zur Veröffentlichung nachfolgender Übersetzungen gab.

Die Arbeit verdankt ihr Entstehen der großzügigen Hilfe meines liebenswürdigen Professors Dr. Paul de Man (Yale University).

CONRADIN PERNER

² Auf die nach 1970 postum erschienenen Ekelöfbücher konnte unsere Studie also nicht eingehen, ebensowenig wie auf die später erschienenen Arbeiten über Ekelöf, namentlich nicht auf BENGT LANDGRENS «Ensamheten, döden och drömmarna, Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktnings» (Uppsala 1971), wo Ekelöf wiederum von der traditionellen Seite her begegnet wird.

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 veröffentlicht 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 weiteren 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 hat¹. 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 patiente*, «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 unbe-
stimmte 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 sehnsgütiger 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, trennt³.... 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 inneren 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 berauben⁴), ein Schauspieler sein heißt die Rolle verkörpern, heißt sie zu interpretieren und zu spielen (eine weitere Distanzierung vom Stückeschreiber, andererseits 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 Stücks 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 vielfächig 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).

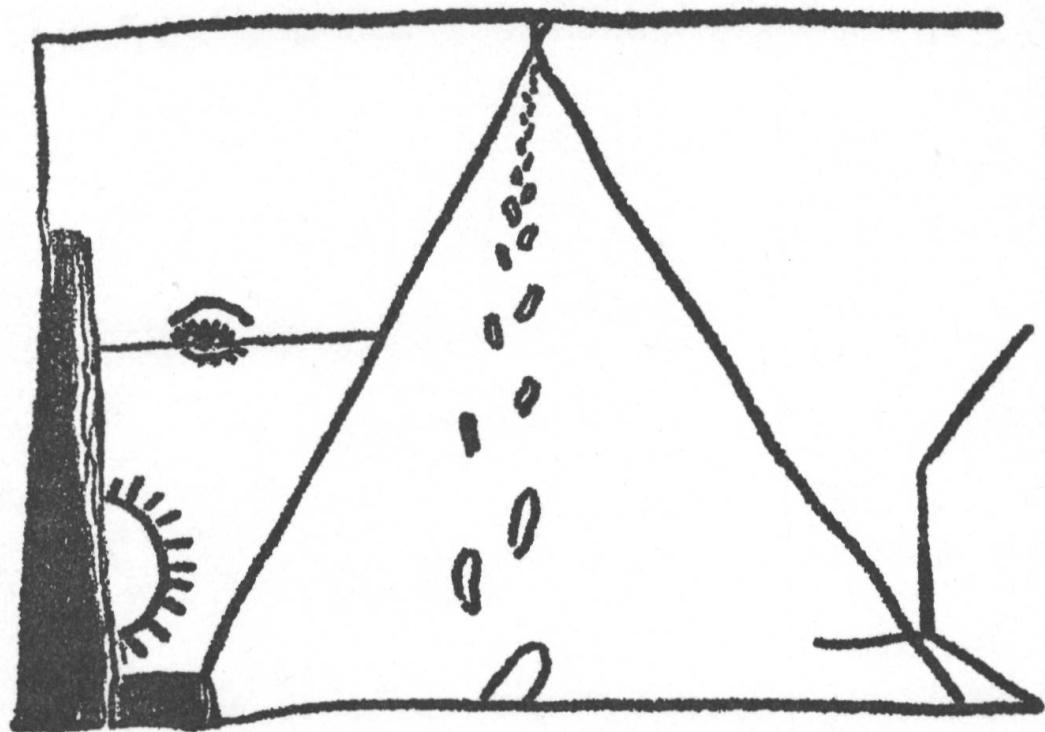
sich langsam aufrichten, geleimte bögen die ihre fächer ausschlagen, reihen gerissener, nachgedunkelter rücken die schlafende fragen und mißverständnisse verstecken ... Wie viele schicksalsstunden, wie viele einsame jahre brauchte es, um endlich hierhin zu kommen, wo das schweigen herrscht, *wie viele 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 zerinnen, 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

I

Schritt um Schritt durch ‹Eine Nacht am Horizont›

*Toute la curiosité, il est vrai, dans le cas d'aujourd'hui,
porte sur l'interprétation, mais en parler, impossible
sans la confronter au concept.*

MALLARMÉ, Hamlet

Das Streben zur Trennungslinie des Horizontes findet bei EKELÖF eine dreifache Darstellung: als Wanderung durch einen Wald, als Wüstenwanderung oder als Schiffahrt übers Wasser. In ‹Eine Nacht am Horizont› werden alle drei Bewegungen aufgezeigt und durchlaufen.

Die unheimliche Dämmerungsstimmung im Wald zeigt sich in dem mit ‹Bildwechsel› («Welche geheime macht ...», p.216)¹ gekennzeichneten Text. Von allen Texten steht er der ‹Sent på jorden›-Dichtung² am nächsten: unter einem unwirklichen, grauen Himmel, den die Vögel bereits verlassen haben, wird eine rein oberflächliche Landschaftsbeschreibung in surrealistisch überzogene Bilder gesteigert. Alles scheint unbeweglich, erstarrt, scheint stillzustehen. Und doch läuft eine bestimmte Bewegung unendlich langsam durch den Text, kämmt die Bilder aus wie Gras und streicht sie zu neuen, durchlässigen Mustern zurecht. Der Aufbau ist klar: drei längere Abschnitte werden durch zwei einfache Sätze gegliedert. Die ersten zwei Abschnitte beginnen mit der Frage: «Welche geheime macht führt meine schritte durch diese dämmerungslandschaft?», der letzte Abschnitt antwortet mit der Vermutung: «Ist es der stern des fiebers ...? Ich weiß daß mein stern entzündet ist ...» Die verschiedenen Abschnitte sind miteinander verflochten, sie setzen sich gegenseitig voraus und führen sich weiter. Eine Landschaft wird beschrieben, ein weißes Pferd, eine

¹ Die Seitenangaben beziehen sich auf unsere im Anhang veröffentlichte Übersetzung, p.205ff.

² Cf. ‹eklips› in ‹Sent på jorden› und auch ‹Flucht aus der Wirklichkeit› in ‹Spaziergänge und Ausflüge›, p.45.

Wiese, ein Wald, die fallende Nacht, ein aufgehender Stern. Aber gleichzeitig wie sich die Bilder heranbilden, entleeren sie sich und springen ins Phantastische und Unheimliche über: unter dem edel geformten Hals hängen plötzlich die Eingeweide in Fetzen und die Augen starren, «steif vor schreck». Diese Verwandlung einer Landschaft in ein Angst- und Schreckgefühl wird in einem frühen Gedicht³ explizit dargestellt.

Der Wanderer

Wie eine lange naht
 die fußspur des wanderers
 über den sand der roten wüste
 weiter weg zur abendlinie
 wo plötzlich
 mit dem knall eines pistolenschusses
 rot in blau übergeht
 nicht wüste sondern wiese
 auf der wiese ein weißes pferd:
 edel die starke biegung des weißen halses
 edel die weiße biegung des starken halses
 aber die augen starren wie lauschend
 leuchtend vor schreck,
 so plötzlich verwandelt sich ein wanderer.

Das Unheimliche dieser Dämmerungslandschaft besteht in der scheinbaren Erstarrung der Dinge einerseits und einer unsichtbaren, drohenden Bewegung andererseits: das Wechselspiel dieser beiden Zustände bewirkt die Verwandlung und übersetzt sie ins Innere, lässt sie zur Verfremdung werden. Die Augen sind dafür Symbol, werden von den – blauen! – Augen des Pferdes zu den glänzenden Augen des Waldes, wo sie gleich blauen Früchten in den gedrehten Zweigen hängen⁴. In der *Légende du vieux Soupcaque*⁵ glänzen dieselben Augen; der Chor der Bäume singt: «Nos

³ In der Zeitschrift «Poesi», 1950: «Ur en gammal dagbok 1929–30», p. 13, später aufgenommen in «Om hösten», p. 39, wo die letzte Zeile heisst: «Langer weg zur morgenlinie».

⁴ Cf. «Strountes», p. 60: «die bäume haben blaue oder rote zweige und früchte wie hängende augen, mit kernen und schale, alle sehen sie dich»; cf. auch «Solnedgången» auf p. 110 von «Promenader och utflykter» und «Sorgen och stjärnan», p. 94.

⁵ «Strountes», p. 62 und «Appendix 1962», p. 99; cf. dazu CHRISTER ÅSBERG, «Meningslösretsproblem i Gunnar Ekelöfs strountesdiktning», p. 31 pp.

cheveux sont longs, pour fruits nous avons des yeux. Nous sommes près du chemin, nous regardons le chemin. Les passants qui passent par ici ne peuvent point passer sans être regardés»; hier sind die Augen die Wächter des Zugangs zum Meer, das nur überquert werden darf, wenn einem der Sinn des Lebens völlig gleichgültig geworden ist. In der Legende hüten die Augen den Zutritt zu einer heilenden Welt hinter dem Horizont, in unserem Text kündigen sie vorerst nur den Tod und das furchterregende Nichts an. Die Augen (Ausdruck des Bewußtseins) sind vielleicht die deutlichsten Zeichen der Verwandlung, aber andere Bilder verschieben sich auf die gleiche Weise: ein bestimmtes Motiv zieht sich durch den ganzen Text, wobei es aber ständig seine Lage verändert und sich eigentlich durch den Text *dreht*, diesen ständig vertiefend. Das Zusammenspiel der verschiedenen Motive erweckt den Eindruck einer entscheidenden Verwandlung, einer Verfremdung. Die Angst wächst aus den Dingen, alles atmet eine herannahende Gefahr, bis schließlich ein Komet unendlich langsam über den Horizont steigt (vgl. *«Sent på jorden»*: «das fieber steigt langsam und blutrot über die weißen hüften des tempels») und in eine rote Blume ausschlägt. In der Terminologie EKELÖFS sind die weißen Blumen Kristalle, die roten dagegen Zeichen der (körperlichen) Einsamkeit und des Schmerzes (vgl. *«Sent på jorden»*: «die roten blumen schmerzen leise in der dämmerung und die lampe singt einsam in einer ecke»). Der Komet ist die Ankündigung einer außerordentlichen Schicksalsstunde, drohendes Zeichen einer bösen Konstellation der Sterne; der *«entzündete stern»*, der da in «eine rote blume» ausschlägt, bedeutet überdies allerdings noch das Entzünden der Syphilis, wodurch der Text noch einen deutlich geschlechtlichen Beiklang erhält: über den *«schlammvulkanen»* weilt ein *«unwirkliches licht»*; am Ende nimmt der Wind zu, und «alles verändert sich wieder ...».

Obwohl diese Stimmungsbilder für *«Eine Nacht am Horizont»* von geringer Bedeutung sind, suchen sie doch jenen späten Ort auf, von welchem dann die Fahrt oder die Wanderung möglich wird. Bevor die Nacht betreten werden kann, muß der Wanderer sich mit dieser Dämmerung füllen. Die Verbindung zwischen *«Sent på jorden»* und dem Raum in der Tiefe der Nacht wird durch das Motiv der Schritte hergestellt, die in ein Land gehen, von welchem das Ich lieber nichts wissen möchte. Die Schritte sind hier vom machtlosen *«Besitzer»* getrennt, sie gehorchen einem fremden, unheimlichen Zwang. Die Identität ist bereits gespalten: hilflos und ängstlich folgt der Wanderer den Spuren seiner Schritte. Die

Macht, welcher die Schritte gehorchen, ist hier noch nichts anderes denn die Machtlosigkeit eines Ichs, das von Stimmungen überschwemmt und wie von tiefen, dunkeln Strömungen vom Land weg- und ins Uferlose gerissen wird. Der Komet übersteigt die Dämmerung und bringt das Licht der Nacht: die romantisch-phantastischen Ausflüge, die (Wirklichkeits-)Flucht in den Sonnenuntergang werden von den reinen Räumen der innersten Nacht abgefangen und in die Leere des Nichts gebrochen: die Landschaft ist fortan ins Abstrakte und auf die Bühne entrückt.

*Und dann! Du kannst hier am strande ruhen
 Hier gibt es weder west noch ost
 Hier gibt es kein fahrzeug und hinein gibt es keinen weg
 aber es steht dir frei zu übernachten
 in volkreichen dörfern ohne einwohner
 oder in der ebene, oder im wald, oder droben in den bergen*
 EKELÖF, Strountes

«**In den Kulissen**» («Manchmal träume ich mich ...», p. 215) träumt das Ich, seine verlorene Identität wiedergefunden zu haben. Es handelt sich hier nicht mehr um das gefühlsmäßige Erlebnis einer sich verfremdenden Dämmerungslandschaft, die man gegen seinen Willen aufgesucht hat und von der man befallen wird wie von einer Krankheit (der Geschlechtskrankheit der Menschheit), sondern um das konkrete, klare Bewußtsein der fehlenden Einheit, Ganzheit des Ichs. Die Schritte kommen von weit weg, nähern sich, kreisen suchend, gehen im zickzack, verschwinden wieder in der Ferne ... Die Teilung der Persönlichkeit zeigt sich hier sehr plastisch: einerseits der «sitzende», lauschende, reflektierende und in diesem Sinne passive Teil, und anderseits der gehende, sich bewegende, aktiv suchende Teil. Diese Aufteilung findet sich auch szenenmäßig in «Eine Nacht am Horizont» wieder. Der im Dunkeln sitzende Teil ist der sensitive Teil, ihm fehlt der Mut zur Hoffnung wie zur letzten Verzweiflung, er schwebt, rüttelt wie ein Vogel ungeduldig über dem Horizont, der entscheidenden Grenze. Obwohl sehr kurz, legt dieser Text doch bereits die spiralenförmige Grundstruktur des Dramas frei: die Schritte kreisen spiralförmig um eine Achse (den Horizont), welche vom «sitzenden Ich» gebildet wird.

Hier ist die Achse allerdings noch nicht ordnendes Prinzip, sondern lediglich leere Innerlichkeit, die sich ständig an die Peripherie sehnt und dadurch von der unregelmäßigen Bewegung der Spirale hin und her gerissen wird. In einem Gedicht von ‹En natt in Otočac›⁶ wird diese ordnende Stabilität herbeigewünscht und gefeiert; es ist für uns in mehr als einer Hinsicht von Interesse:

Pallidula, nudula

meine glieder irren
meine gedanken sind zerstreut
ohne dich

Fort bist du
die sie zusammenhielt
Brenn mich, ja, brenn mich
laß das feuer peitschen
laß die peitsche sich um die glieder schlingen
an stelle von willen

Ich wurde an eine wegkante gelegt
Nachgelassen, hinterblieben
wie eine unnütze bürde
laß ich die gedanken irren
und die tastenden glieder
sich halt suchen
einen stand im schlamm, im moor
ohne verzweiflung und ohne hoffnung

Und du, wo bist du?
Sie sagt: Fremd,
so fremd –
auf einem unbestimmten weg
oder einem strahl sich schlingend
hier zwischen unbedeckten bergen
aus nichtigkeiten und ganzheiten
Und du, wo bist du
du hinterbliebene, du nachgebliebene?

Brenn mich, brenn mich!
Ich will versuchen, dir zu nahen
hoch im höchsten dunst
vom wasserkranken und zischenden holz
des scheiterhaufens.

⁶ P. 57–59.

«In den Kulissen» liegt das Ich ebenfalls abseits, und ohne zu hoffen oder zu verzagen suchen die zerstreuten, unschlüssigen Schritte einen führenden Steg, einen Weg zur Ganzheit. Doch während es sich hier um reines Wunschdenken handelt, wird in «Ich gehe, ich gehe» (p. 217) erstmals eine wirkliche Perspektive geöffnet, wird der Weg zwar noch nicht durchgangen, aber doch bereits unter die Füße genommen und gedanklich ausgemessen. Alles Äußerliche ist von der Bildfläche verschwunden, übrig geblieben ist bloß eine große, weiße, absolut flache Wüste, wo nicht der geringste Schatten einen Gegenstand bedeuten könnte. Diese nackte, von allem Oberflächlichen gereinigte Landschaft ist weiß, unendlich weiß: sie ist unendlich fern, abgelegen, entfernt (eine Art Gegen-Landschaft): die weiße Farbe ist jene der Reinheit, aber diese Reinheit ist ohne Schatten, ohne Kontrast, sie hat keinen Grund, sie ist sinnlos. Die Farbe ist weiß: das Weiße muß von irgendwoher kommen; aber woher, wenn nicht von Nirgendswoher? Die Wüste erscheint wie eine weiße Spiegelung des Nichts (einer Abwesenheit), weshalb das Weiße möglicherweise gar nicht weiß ist, sondern nur die letzte Stufe in der Skala des Erkennbaren, des Sichtbaren, eine letzte, die Sinne täuschende Fata Morgana verkörpert. «Wer weiß, ob das Weiße überhaupt weiß ist», lautet der letzte Satz der einleitenden Wüstenbeschreibung; er ist doppeldeutig: einerseits wirft er ein Vielleicht auf, die vermutende Unsicherheit: möglicherweise ist «weiß» nur eine sichtbare Farblosigkeit, die Farbe der Abwesenheit, des Nichts ?, und anderseits führt er in die Thematik des folgenden Abschnitts ein, indem er mit dem «wer weiß» die konkrete Frage aufwirft: Wer kann wissen – außer Gott –, gibt es eine absolute Sicherheit von Wissen, oder entstehen unsere Eindrücke vielleicht nicht aus einem falschen Produkt von Sinn und Gedanken? Die nachfolgenden Schritte wollen die Absolutheit der Sinne verneinen und uns zu einer Sinn-losigkeit (einer Art drittem Standpunkt) führen. Gedanken und Sinne werden dabei vermischt, überdecken sich, leugnen sich und heben sich in einer innern *Bewegung* auf. Doch der Zweizeiler «Ich denke: Auf diese Weise gehe ich/Ich gehe: Auf diese Weise denke ich» bedeutet konkret, daß das Ich sich denkend vorwärts bewegt und daß das Ich seine Gedanken schrittweise formt (Man bemerke, wie sich «denken» und «gehen» gegenseitig vorwärtstreiben); der erste Vers enthält überdies eine Distanzierung des Ichs zu seinen Schritten (Gedanken/Schritte) und eine Vergeistigung der Handlung: ich gehe zwar nicht, aber ich denke, daß ich gehe, das heißt: ich denke mir *aus*, daß ich gehe. Das Ganze ist wohl eine Fiktion, aber

weil ich es denke, *ist* es geworden und ist nur eine Fiktion im Maße, als mein Denken eine Fiktion ist. Das «på så sätt» (auf diese Weise) weckt zudem noch das Bild der Landschaft, setzt die Sätze wie Fußspuren in das Weiß der Wüste, auf das Weiß des Papiers. Im Mittelpunkt dieses Zweizeilers steht die Fiktion, deren Bewegung wiederum spiralenförmig ist: jedem Schritt nach vorne folgt eine gedankliche Umkreisung, die Reflexion, welche um die eigene Achse schwingt und im gleichen Augenblick wieder nach vorne ausbricht, zum folgenden Schritt. Die Doppeldeutigkeit dauert den ganzen Text über an. So, wenn es heißt: «Ich denke, daß die stiefel schwer sind/daß die kleider meine bewegung hindern», zunächst wieder konkret in der Bedeutung «ich fühle» (physisch), daß die Stiefel schwer und die Kleider lästig sind, aber dann als «es ist mühsam, die Schritte zu tun, die Gedanken zu formen, sich dem Ziel zu nähern, ich spüre das Gewicht meiner Kleider (stellvertretend für den Körper)». Auf den ersten Teil dieses Zweizeilers werden wir noch zurückkommen; im zweiten Teil wird ein Motiv hörbar, welches für einen Teil der Dichtung EKELÖFS von Bedeutung ist, in unserem Stück aber kaum mehr als in diesem Satz zum Ausdruck kommt: wir meinen das kritische, gegensätzliche Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit im Allgemeinen und dem Industriealter im Speziellen. EKELÖF will zu einem Urzustand zurück (GÖRAN PRINTZ-PÄHLSON nennt EKELÖF einen Primitivisten), sein Streben gilt einem Eins-werden mit dem Kosmos. Die Kleider sind nur Mode, Lüge, überflüssiger Ballast und vor allem Träger der Individualität. Aufschlußreich ist die Feststellung, die Bewegung (Einzahl!) werde durch die Kleider behindert (eigentlich müßte es ja wohl heißen: die Kleider hindern meine Bewegungen). Der Weg ist unter anderem dazu da, den Wanderer von seinem individuellen Ich fortzuführen. Parallel zum Weg der geistigen Abstraktion geht jener der Körperlichkeit (aber nicht jener der Geschlechtlichkeit!), die sich ihres Gewichts (ihrer Zeitlichkeit, ihrer Individualität) entledigen möchte: das Wegwerfen der Kleider wäre dafür ein Sinnbild. Die Bewegung ist innerlich, denn «ich habe kein gefühl, mich zu bewegen», und die Bewegung verläuft so langsam, daß sie nicht sichtbar wird. Aber ich bin trotzdem in Bewegung, mein Gedanke mißt Schritte aus, und indem ich die Schritte denke, gehe ich ... Die Landschaft wird immer mehr ins Innere zurückgenommen, das Weiß der Wüste wird zum Weiß des Papiers, der Wanderer zum Dichter⁷. Das Gedachte, das Er-

⁷ Cf. GEORGES POULET, «La distance intérieure», «Mallarmé», p. 344 oben.

dachte wird Wirklichkeit: ich denke, daß es weder warm noch kalt ist, also *ist* es weder kalt noch warm ... Ich denke, daß die Luft klar ist, also denke ich *mit* der Luft, eisklar ... Ich denke, daß ich weder stark noch schwach bin, also *bin* ich weder schwach noch stark. Achtung zu schenken ist der Umkehrung der Adjektive (stark/schwach wird zu schwach/stark) und dem Weder-Noch: weder stark noch schwach, weder warm noch kalt. Dabei ist nicht ein Zwischenzustand anzunehmen, etwa ein halbstark oder lauwarm, sondern eine Abwesenheit von Eigenschaft, welche ganz der Farblosigkeit der Landschaft entspricht. Je «eisklarer» (fremder, absoluter, allgemeiner) die Gedanken werden, um so größer wird die Entfernung zu den diesseitigen Dingen, um so wahrhaftiger werden die Maßstäbe. Die Schritte sind über die Gedankenstufen den alten Begriffen entstiegen: «Nicht dich liebte ich sondern gott oder wie er genannt wurde oder das dunkel oder das licht oder was tut es wie er sie es genannt wurden ...» Alle diese Begriffe stehen in der Vergangenheit, in einer unwirklichen, verflossenen Zeit: ihre alte Inhaltslosigkeit wird offenbar.

Die folgenden Sätze: «ich denke, daß ich noch zehn tage zu leben habe, ich denke, daß ich die andern mit meinem revolver getötet habe, ich denke: also spare ich die rationen» machen die radikale Distanzierung noch einmal deutlich: das Wissen um seine Einsamkeit (die Amok gelaufen) und um sein Schicksal, noch eine Weile weitergehen und seine Gedanken bis ans Ende gehen lassen zu müssen –. Hier bricht das Tagebuch ab, wir können nur stehenbleiben und zusehen, wie der Wanderer zu einem Punkt schrumpft und verschwindet ... Es ist wesentlich, daß es sich hier um ein Tagebuch handelt, um ein potentielles Kunstwerk also⁸. Damit werden alle die «ich-denke» zu künstlerischen Entwürfen, zu «ich-denke-mir-aus»-Skizzen. Nicht der rationale Akt des Denkens, sondern der schöpferische Akt eines künstlerischen Bewußtseins war es also, welcher den Weg bahnte und ihn bis zum Horizont und bis zur Unsichtbarkeit beging. Die Spuren zeugen von einem Kampf, der nicht im Sand, sondern über dem weißen Blatt Papier ausgetragen wurde. Wenn nichts mehr übrig bleibt, bleiben doch noch diese Spuren. Der Wanderer ist der Künstler, der seine eigenen Spuren ins Nichts stellt und damit – und nur so – eine Wirklichkeit schaffen kann. Der Abbruch im Tagebuch zwingt

⁸ BRITA WIGFORSS scheint diesen Aspekt zu übersehen. Der Abbruch im Tagebuch bedeutet ja aber nicht nur den Tod des Individuums, sondern gleichzeitig auch den Beginn des Kunstwerkes, des exemplarischen Weges zum Horizont hin. Nur deshalb ist der Abbruch sinnvoll.

den Zuschauer, stehen zu bleiben: für die andern gibt es ohne den beispielhaften Weg des Künstlers kein Vorankommen, er ist der Wegbahner der Menschheit, er stellt in das sinnlos Weiße der leeren Wüste seinen gegenwärtigen Sinn – auch wenn er weiß, daß sein Gang schließlich zu einem Opfergang wird.

Im «Appendix 1962» hat EKELÖF einen Satz von ROBERT DESNOS⁹ illustriert¹⁰, der lautet: «C'est les bottes de sept lieues, cette phrase: Je me vois». Diese Zeichnung hat EKELÖF in «Zur Ganzheit» beschrieben, und sie soll uns deshalb als Übergang von «Ich gehe, ich gehe» zu diesem dienen. Thematisch paßt das Gedicht besser in das «Ich gehe, ich gehe»-Gedicht. Wichtig ist natürlich in erster Linie der Satz von DESNOS, nicht EKELÖFS Zeichnung, denn diese ist ja nur eine Übersetzung des Satzes. Auf Deutsch bedeutet der Satz: «Das sind Siebenmeilenstiefel, dieser Satz: Ich sehe mich». BRITA WIGFORSS¹¹ interpretiert dies folgendermaßen: «Sehe ich mich selbst, verstehe ich meine eigene Identität, da bin ich zu allem imstande». WIGFORSS beschränkt den Sinn dieses Satzes also auf das Identitätsproblem.

Das Zitat besteht aus drei Teilen: den Siebenmeilenstiefeln, dem «Satz» und dem «ich sehe mich». Das Entscheidende ist der letzte Teil, das «Je me vois». Es gibt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, worunter jene von WIGFORSS nicht abwegig ist: Wenn ich mich sehe, falle ich mit mir zusammen, bin ich mit mir eins geworden, bin ich mit meiner Persönlichkeit ins reine gekommen. Doch eine andere Möglichkeit wäre, den Satz umgekehrt zu begreifen: wenn ich mich sehe, habe ich Abstand zu mir genommen, hat sich mein Bewußtsein von meiner Person getrennt (für eine Bewußtseinsspaltung läßt der Satz keine Interpretationsmöglichkeit offen), ist über sie hinausgewachsen, von einem individuellen in ein totales, umfassendes Bewußtsein. Für EKELÖF dürfte es sich doch um letzteres handeln, denn das Ziel ist ja der Horizont, welchen es *mittels* der Siebenmeilenstiefel zu erreichen gilt. Also: habe ich mich von meiner Individualität gelöst, so bin ich zu abstraktem Bewußtsein geworden, sehe ich mich selbst aus einer verfremdenden Distanz: nur dank diesem absoluten Spiegel wird mein individuelles Bewußtsein in Gang gehalten, nur dank dieser ständigen, wechselseitigen Reflexe verläuft die Bewegung

⁹ 1900–1945; ein bedeutender, aus dem Surrealismus hervorgegangener französischer Dichter.

¹⁰ P. 62 und hier auf Seite 20.

¹¹ In «Ekelöf vid horisonten», p. 198.

nicht im Kreise, sondern in eine Richtung (jene des Horizontes). Wenn WIGFORSS im «Je me vois» eine Identifikation des Ichs sieht, dann denkt sie wohl an eine metaphysische Einheit (die für EKELÖF aber erst im Tod möglich ist). Aber «sehen» setzt ja die Distanz voraus, birgt sie in sich, ist die Verbindung zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Wir würden den Satz lieber auf die Kunst, den Akt des Schaffens, bezogen sehen: je weiter ich mich von mir entferne, desto besser sehe ich mich, desto besser sehe ich das Ganze, um so näher komme ich dem Absoluten (dem Werk). Desnos' Satz lässt sich leicht mit der Problematik der Kunst in Verbindung bringen. Zwar ist «je me vois» der Siebenmeilenstiefel, aber die Bewegung wird weder vom Auge noch vom Stiefel ausgelöst, sondern durch «cette phrase», diesen Satz! Zwischen der Erkenntnis (ob sie nun auf Intimität oder auf Distanz beruhe) und dem Siebenmeilenstiefel steht also, genau wie im betrachteten Gedicht, die Kunst, und zwar die Kunst als Wegbahner zum Ganzen, zum Absoluten hin. In unserem Gedicht findet sich eine ähnliche Dreiteilung: die Schritte (auch die Stiefel finden sich!), das Tagebuch (als Aufzeichnung, als Geschriebenes, als Kunstwerk) und das Ich, das sowohl seinen Schritten wie seinen Gedanken zusieht.

Die Perspektive I **«Zur Ganzheit»** («Zur ganzheit, immer zur ganzheit...», p. 231) liegt auf der selben Ebene und geht in die gleiche Richtung wie das «Ich gehe, ich gehe»: es ist die Landschaft des DESNOS-Satzes «C'est les bottes de sept lieues, cette phrase: Je me vois», welcher im Mittelstück des Gedichtes recht genau beschrieben ist. Doch im Blickpunkt stehen nun nicht mehr die einzelnen Fußspuren oder die Folge der Schritte, das Weiße zwischen den Abdrücken, sondern die «Summe» dieser «Additionen» («ich gehe nicht mehr, ich addiere», hatte es dort geheißen), das Total aus Weg und Ziel und Landschaft, eine die Einzelheiten vertiefende und zugleich übersteigende Ganzheit. Ein Absatz trennt das Gedicht in zwei Teile. Am Anfang steht ein Vierzeiler: «zur ganzheit, immer zur ganzheit geht mein weg, oh meine umhergeworfenen glieder, wie sehnt ihr euch nach euerm halt!». Das Ich des Wanderers ist nicht nur gespalten, es ist zersplittert, seine Glieder liegen in alle Richtungen zerstreut, ohne Zusammenhang, ohne Sinn, formlos wie Scherben eines Gefäßes, das die Form bedeuten und den Inhalt umschließen und einfassen könnte und so eine Ganzheit bilden würde...¹². «Ich sehe die scharfkantigen

¹² Cf. «Sagan om Fatumeh», p. 52: «Sie ist, sie ist in der tiefen einer urne, auch wenn die urne in stücke geschlagen.»

Scherben, ahne sie zusammengefügt», heißt es am Anfang eines «Strountes»-Gedichtes¹³. Die Splitter sehnen sich nach Halt, nach einer festen Form, eben: nach einer Ganzheit. Aber die Ganzheit, nach welcher die Glieder sich sehnen, muß nicht notwendigerweise dieselbe Ganzheit sein, die das Ich meint; oder deutlicher ausgedrückt: das körperlich zerrissene, in Stücke geschlagene und von der Zeit zermürbte, sagen wir das psychische und physische Ich muß nicht unbedingt mit dem geistigen, schöpferischen Ich zusammenfallen. Der Vierzeiler läßt sich jedenfalls deutlich in zwei Teile aufspalten, wobei der letzte Teil die Sehnsucht der Glieder («wie sehnt *ihr* euch...») und der erste Teil den Weg des «Ichs» («*mein weg*») zu einer Ganzheit beschreibt. Für die Glieder ist Halt eine konkrete Möglichkeit, aber der Wanderer strebt einem Ziel zu, welches im hypothetischen Fixierpunkt einer innern Perspektive liegt; auf-dem-Weg-sein, Weg-sein trägt eine Distanz in sich, ein immerwährendes entfernt-sein in dieser Perspektive («in der wir leben», wie es in Perspektive II, dem nächsten Gedicht¹⁴, heißt), die eine Scheinperspektive ist. Die Ganzheit muß diese Distanz in sich bergen. Die physische und, wenn man so will, die psychische Lösung EKELÖFS besteht in einer eigentlichen Anti-Lösung (weil sie sich selbst negiert), das heißt in einer Auflösung im Kosmos (vgl. «Eine Nacht am Horizont», p. 219: «Denn wenn die seele auch stirbt, wird der Körper wegen der unzerstörbarkeit der materie am Ewigen Leben teilhaben!»). Die geistige, die künstlerische Lösung erstrebt die gleiche Ganzheit und also die gleiche Abwesenheit. Während das psychische Ich sich ins Nichts verlieren kann, und, um endlich Halt zu finden, sich ins Nichts (respektive ins Alles) verlieren muß, ist es das innerste Bedürfnis und die Aufgabe des Künstlers, dieses Nichts, diese Abwesenheit in einer Gegenwart zu erschaffen. Damit ergeben sich zwei einander entgegenlaufende Richtungen: jene des Menschen, der gegen das Nichts ankämpft und sich am Leben erhalten will, und jene des Künstlers, dem das Nichts die Voraussetzung und Bedingung ist für seinen Weg durch die Perspektive zur Ganzheit. So verstehen wir diesen Vierzeiler im Sinne eines im «Appendix 1962» publizierten Gedichts, welches schließt: «Voran, durch die nacht voran/selbst wenn die glieder längs dem weg liegend/zerstreut/übrigbleiben»¹⁵. Die umhergeworfenen, zerstreuten Glieder versinnbild-

¹³ P. 39.

¹⁴ «Eine Nacht am Horizont», p. 234.

¹⁵ P. 111, cf. dazu «Opus incertum», p. 12.

lichen im zweiten, längern Teil die Menschheit, die außerhalb des Weges liegt; diese Glieder sind sowohl die Knochen, die zu Staub werden und in die Erde zurückkehren, als auch die Knochen einer Menschheit, die erst im Entstehen begriffen ist. Ein ‹Om hösten›-Gedicht spricht über dieses Bild; um seiner Schönheit willen geben wir es vollständig wieder¹⁶:

Panthoidens Gesang, Hor. Carm. I 28

Um zu erforschen wie
die knochen sich bilden
im schwangeren leib
Um dich zu erforschen
in welcher ich lebe
dich die in mir lebt
Unternahm ich die reise
träumte ich die fahrt
erlebte ich das abenteuer
das mich schuf:

Archytas wiedergeboren
Ertrunken, dennoch
an die erde geheftet
mit dreimal staub
Befreit aus Tartaros
dennoch gefangen im Orcus:
Klage ich
ist es in der erde zerteilt
von heimweh
Die sehnsucht nach wind und meer
heilt mich wieder
So kam es daß ich ward
in stücke geschlagen
machtlos, selbst streuend
dreimal staub
über mich selbst
Verloren
ans ziel gekommen
Überall unordnung
überall wahnsinn
überall außerhalb mir
außer in mir.

¹⁶ ‹Om hösten›, p. 70–72.

Es ist nicht möglich, dieses Gedicht an dieser Stelle zu kommentieren¹⁷. GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON sieht im Panthoiden richtigerweise den Sohn des Panthos, des Alls, sieht in ihm den Dichter als «Opferlamm und potentiellen Retter». Dieses Thema steht auch in «Eine Nacht am Horizont» im Vordergrund. Die Welt wird hier (wie so oft bei EKELÖF) als einziger, großer Mensch dargestellt, dessen Körperteile sinnlos herumliegen. Um ihm einen Sinn zu geben, um ihm einen Sinn aufzuzeigen, bedarf es der ordnenden Gestalt eines Gottes: jener des Dichters. Es ist bezeichnend, wie EKELÖF 1946 über seine ersten Dichtversuche spricht: es handle sich, meint er, um die «umhergestreuten Skelettstücke eines Pithecanthropus, der zu erigieren anfängt»¹⁸. Und in «Strountes»¹⁹ wird das Verhältnis Menschheit/Künstler noch deutlicher, nämlich auch in sozialer Hinsicht dargestellt: «ich bin ein spermatozoon/im körper des Großen Menschen/der sinn ist/daß ich ein ausgeworfener sein soll...»

Der Dichter ist gefangen zwischen den beiden Linien der Perspektive, er ist von der übrigen Menschheit ausgestoßen: für ihn persönlich ist der Weg ein Leidensweg durch ein mit Einsamkeit und Verzweiflung gefülltes Gefängnis. In der ersten Fassung unseres Gedichts («Strountes», p. 58) heißt es am Schluß: «Oh ohne diese linien keine kraft zu übertreten!/Oh ohne diese hemmung keine ganzheit!» PRINTZ-PÅHLSON gibt dafür eine zwar gescheite, aber doch gesuchte Erklärung, indem er annimmt²⁰, es sei gegen eine ästhetische und literarische Tradition, mit der es zu brechen gelte. Aber es sind natürlich nicht diese Seitenlinien, die zu übertreten sind, sondern die Grenze des Horizonts, und die Seitenlinien sind lediglich dazu da, den Dichter von der Menschheit zu trennen, ihn in seiner schöpferischen Einsamkeit zu isolieren.

Der zweite Teil des Gedichts ist durch diese Linien gegliedert, in die Menschheit und den Künstler. Der Künstler ist jener, der die Spuren zurückläßt, und seine Spuren sind der Menschheit, was die Spuren der Muse ihm sind: «Ich sah deine fußspur im staub/ich drückte meine brust in den sand wo du gingst/zwei schalen als eindrücke».²¹ Der Künstler spielt wie ein Gott auf Erden, setzt Puppen zusammen aus andern, kaputt-

¹⁷ S. GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON, «Diktarens kringkastade lemmar», p. 117 von «Solen i spegeln» und REIDAR EKNER, «I den havandes liv», p. 68 pp.

¹⁸ «Appendix 1962», p. 172 (und «ord & bild», 4, 1946, p. 167).

¹⁹ P. 58.

²⁰ Im erwähnten Essay auf p. 128.

²¹ «Appendix 1962», p. 110.

gespielten Puppen²². Die Puppen, das ist die Menschheit (so in ‹Dedikation›²³: «unendlich zusammengesetzt wird der mensch geboren»), zusammengesetzt, zusammensetzbare – und teilbar: die einzelnen Glieder verlieren ihren Halt und werden wieder Erde, aus welcher die Glieder wieder hervorgegraben und neu zusammengesetzt werden. Das Kaputtspielen und das Zusammensetzen von Puppen ist der endlose Kreislauf des Lebens, das in sich ein Ganzes ist, sich aber immer nur in Halbheiten zeigt. «Du gleichst einer puppe, weggeworfen von einem kind», heißt es im ‹Färjesång›²⁴, «willenlos dich fügend ins sinnlose! Für den, der den kampf durchschaut, trittst du vor, für den, welcher dich durchschaut, verschwindest du, denn er verschwindet in dir: eine türē die geöffnet wird, ein weg der sich fortwindet. Auf dem weg eine einsame gestalt die sich entfernt, wieder und wieder die gleiche, die wieder und wieder verschwindet: Halluzination und partenogenesis.»

Das Leben wird mit einem Kinderspiel verglichen, doch das Kinderspiel ist zugleich ein Bild für das Schaffen des Künstlers. Dem Kind kommt in der ekelöfschen Dichtung eine beträchtliche Bedeutung zu, ist sein Wesen doch innerlich noch «eins», noch nicht gespalten²⁵, es trägt in sich ein unbewußtes Wissen, das der Künstler nur über schmerzliche und langwierige Umwege von der entgegengesetzten Seite her erreicht oder wenigstens zu erreichen sucht. Das Kind spielt ein sinn-loses Spiel, und es spielt es mit Puppen, das heißt mit sinn(seelen-)losen Wesen, die erst im Spiel und unter der Hand des Kindes einen Sinn bekommen, und zwar einen absoluten Sinn, weil das Kind ja – wie ein Gott – unbeschränkte Macht über die Puppe hat: das Kind erweckt die Puppe zum Leben, zu einem persönlichen Sinn; die anfängliche totale Sinnlosigkeit ist dafür aber Voraussetzung. Im Gegensatz zum Kind, das die Puppen *spontan* mit seinem eigenen Sinn füllt, stellt sich beim Künstler das Bewußtsein zwischen ihm und die Sinnlosigkeit. Aus dem Spiel mit Puppen wird ein

²² Cf. ‹Promenader och utflykter›, «Ljungkvisten», p.110: «Doch die Menschen treffen sich nie, niemand kann sie miteinander auf die richtige Weise bekannt machen. Es ist, als ob jemand mit ihnen spielte, grausam und sinnlos, wie mit Marionetten ... sie auseinanderreißt wie Figuren eines Schattenspiels, wie sehr sie auch ineinander passen mögen ...».

²³ P. 35.

²⁴ P. 20.

²⁵ Cf. ‹Partitur›, «Medicina mentis», p.185: «Das Kind ist noch in so hohem Maße das was man Tier nennt, und ich glaube nicht, daß es in der Natur des Tieres liegt, mit dem Tod zu rechnen ...».

Puppenspiel. Puppenspiel ist Objektivierung und Distanzierung eines Geschehens, ist Theater. Es setzt ein überragendes Bewußtsein voraus, einen gliedernden, das Ganze überschauenden Geist, den Künstler, welcher wie ein Gott an die Fäden röhrt und die Bewegungen vorschreibt. Nur dieses Bewußtsein kann die toten, zerstückelten, sinnlosen Puppen zum Leben erwecken, zu einem Ganzen zusammenfügen und dem Spiel seinen Inhalt, seinen Sinn geben. Die Puppen sind jedoch erst in zweiter Linie Bewegung und in letzter Linie Zusammenhang; zunächst sind sie nur Gegenstand, Äußerlichkeit, Form. Die Form ist anfangs leer, inhaltslos und stumm, das heißt sie besteht nur als Möglichkeit, ist bloß potentiell vorhanden in Form von alten, zerbrochenen, «kaputtgespielten» Puppen. Diese zerstreuten Glieder bilden die Überreste der Tradition, auf welcher der Künstler sich gründet und die er «von innen her» umzgestalten versucht.

Dem Zweizeiler mit dem puppenspielenden Kind antwortet «auf der andern Seite» der geometrischen Wüstenlandschaft ein Zweizeiler, der den Künstler direkt meint: «Was ich geteilt habe/hab' ich zusammengefügt, Was ich zusammengefügt habe/hab' ich wieder zerteilt». Der erste Eindruck ist der einer Zirkelbewegung, eines immer neu begonnenen Kreislaufs: die bestehenden Formen werden zerstückelt, damit neue Formen geschaffen werden können, doch müssen sich diese neuen Formen wieder zerstören, damit eine neue Form möglich wird. Die Form muß sich immer verändern, darf nicht erstarren, denn das Ganze ist immer zukünftig; wäre das Ganze formal möglich, würde es Vergangenheit schaffen und die Zukunft mit einer verhängnisvollen Leere füllen, würde sich als Möglichkeit, als Idee einer Ganzheit zerstören. Deshalb die große Bedeutung des Teiles, der Schritte, der Scherben:

ich sehe die scharfkantigen scherben
 ahne sie zusammengefügt
 und trenne sie
 Ich zeuge meine kinder
 ahne sie die erde auffüllen
 und zittere um sie
 Ich besteige meinen wagen, von vögeln gezogen,
 sehe meine mittagsgesichter
 gleich zerstreuten fahrzeugen längs des horizontes liegen
 in nichts sich auflösend
In mir ist die vision²⁶

²⁶ (Stroutes), p. 39.

Das Ganze kann zwar nicht sichtbar, greifbar gemacht werden, aber es kann eine Ahnung des Ganzen geschaffen werden. Das Fragment, die Scherbe enthält das Ganze als Idee, *ist* also das Ganze, weil es dessen ganze Fülle umschreibt. Was den Künstler ausmacht, ist nicht die Form; die Formen liegen herum wie tote Steine, ja, in gewissem Sinne ist für den Künstler alles Form. Was aber den Künstler wirklich ausmacht, ist das, was zwischen die Steine zu liegen kommt, was sie zusammenhält und gestaltet, ist Zement, ist die Vision²⁷. Nur dank der Vision (die nur durch einen intimen Akt mit der Göttin, der Muse, zustandekommt) kann der Künstler über die Menschheit hinauswachsen und wie ein Gott mit den Formen spielen. Nur das Wort des Dichters hat eine Stimme, «der rest ist wüstenschweigen», nur seine Spur hinterläßt Eindrücke, «der rest sind diese geometrischen linien die nichts von nichts trennen, nichts mit nichts vereinen». Dem Künstler allein ist es möglich, eine Art Identität vor seiner Auflösung im Kosmos zu finden, weil er die Vision der Ganzheit in sich trägt.

Endlich möchten wir auf eine kaum beachtete Nuance hinweisen: in der «Desnos-Landschaft» heißt es: «die wüste ist eine gleichmäßige fläche/sie wird von einer linie in zwei teile geteilt, das ist der himmel, das ist der horizont, das ist die wüste»; das Wort «Wüste» wird zweimal verwendet, einmal als «gewöhnliche» Wüste und einmal als «totale» Wüste, als Fläche, die sowohl die vordergründige Wüste, den Horizont wie den Himmel umfaßt. Diese «totale» Wüste ist das Blatt Papier, auf welchem der Künstler seine Vision darzustellen versucht und auf welchem er seinen Kampf austrägt.

Die beiden letzten Zeilen des Gedichts sprechen nochmals von der Einsamkeit des Dichters, der nur von Schweigen umgeben ist, wie von Sinnlosigkeit. Das Schweigen ängstigt den Wanderer, es isoliert ihn in seiner Einsamkeit und läßt ihn um Hilfe rufen; das Schweigen ist aber allzu dicht, um durchdrungen werden zu können. Die visionäre Nähe der Ganzheit bringt eine große Entfernung zur Menschheit mit sich, weshalb der Künstler, eingeschlossen und zerschnitten von den Linien der Perspektiven und des Horizontes, verzweifeln müßte, wäre er nicht von der heftigen Liebe der Vision erfüllt. Die «herumgeworfenen Glieder» am Anfang des

²⁷ «Opus incertum», «Poetik», p.9: «Was ich geschrieben habe/steht zwischen den Zeilen geschrieben».

Gedichtetes sehnen sich nach diesem Halt, dürsten nach dieser Liebe: die heilende Vision der Ganzheit.

*Aber wann kommt der zug an die kante der erde und
rollt über sie hinaus?*

EKELÖF, Ur en gammal dagbok

Die Perspektive II, «**Es steht eine Blume ...**» (p.233), zeigt uns Eisenbahnschienen, die vom Horizont her kommen, die zum Horizont hinlaufen. Die Schienen vereinigen sich in einem Punkt, aber diesmal nicht im rein hypothetischen Punkt, der die beiden Parallelen zusammenführt, sondern in der «*kranken*» Blume, die in der Ferne wächst und zwischen den Schienen blüht. Der Wanderer ist wie ein Insekt, das (am liebsten zur blauen) Blume und in sie hinein will, er weiß sich selbst vergiftet und fühlt sich zu *diesem* Leben geboren: dies ist sowohl ein Bekenntnis zum Leben diesseits des Horizontes als einziger Wirklichkeit²⁸ wie zur speziellen Daseinsart (krank, vergiftet, immer auf der Jagd sein usw.). Der schwarze Punkt am Horizont kann ein verschwindender Zug sein, es kann ein sich nähernder Zug sein – wer weiß? Der Zug ist nichts Gegenwärtiges, nur Vergangenheit oder Zukunft, wie seine Schienen in beide Richtungen laufend, eine anonyme Parallelität. Er hinterläßt keine Spuren: kein Fett auf dem Schmetterlingsflügel, kein Öl auf dem Mohn, keine Überreste sich entleerender Toiletten ... Das Leben gleicht dieser Fahrt, der Wanderer ist der Zug, der endlos über die Schienen rollt. Doch der Wanderer verläßt den Zug und wird Bewußtsein über das eigene sinnlose Dahinrollen: er sehnt sich nach dem «*einen*» Punkt, nach jener «*kranken*» Blume, deren Aufblühen die Zeitlosigkeit in einem Augenblick in Zeit, in eine Gegenwart verwandeln könnte. «*Krank*» ist die Blume, weil ihre Erscheinung die Folge einer Identitätsspaltung und einer essentiellen Verzweiflung ist. Im – stets verschwindenden – Mittelpunkt dieses Gedichtes steht die Gegenwart der Zeit, die Gegenwart von Zeit, die sich aber nur in Vergangenheit und möglicherweise in Zukunft erkennen läßt. Das rhyth-

²⁸ Cf. «Spaziergänge und Ausflüge», p.149: «Die Sinnlosigkeit gibt dem Leben seinen Sinn».

mische «Disteln und Kies» bildet die sinnlose Unterlage dieser Flucht gegen den Horizont, der vereinenden Blume zu: Stein ist für Ekelöf geschlossene, stumme Bewußtlosigkeit, Kiesel (oder Schotter) ist ein Splitter, ein Bruchstück von Sinnlosigkeit; die Distel ist das Bild für die Schönheit und die Unnahbarkeit dieser Sinnlosigkeit; aus dem Kies wachsend, strahlen ihre Stacheln in eine durchsichtige, beinahe abstrakte Welt²⁹. Der rote Mohn erscheint dabei als sinnliche Variation der gleichen «kranken», unbeachteten, von der Fahrt ausgeschlossenen Blume. Und doch ist sie es, welche die parallelen Schienen zusammenführt in ihrer wenn nicht unsichtbaren, so doch übersehenden Gegenwart: sie sei «unsere gegenwart», heißt es von ihr, aber sie sei auch «*die stimme unseres geistes*» («in dieser perspektive, in welcher wir leben»). Diesem «vår andes stämma i detta perspektiv» entspricht das «du vår andes stämma i världen» («Stimme unseres Geistes in der Welt»), welches das Ende eines Gedichtes von VERNER VON HEIDENSTAM bildet³⁰. Es meint dort die Sprache, und es liegt auf der Hand, dieselbe Bedeutung für das Zitat EKELÖFS anzunehmen, wenn auch nicht in einem (schwedisch-)nationalen Sinn, sondern allgemeiner (und spezieller) als Sprache, dem Ausdruck, der Übersetzung, der Darstellung, als Medium der Kunst. Damit wird diese Blume doch etwas greifbarer, weniger hypothetisch, und über den Umweg von Heidenstams öffnet sich eine neue Perspektive, nämlich die konkrete Möglichkeit einer (sonst rein unmöglichen³¹) Gegenwart: gemeint ist die Gegenwart der Kunst.

Zwischen die beiden Perspektiven ist ein Fugenstück «Über die Reinheit ...» (p.232) eingesetzt worden, das recht überraschenderweise eine moralische Perspektive eröffnet. Es klingt an eben gehörten Satz «ich bin ein insekt zu diesem leben geboren und selbst vergiftet» an. Der Text will sich der moralischen Duplizität entwinden, es gibt im Absoluten weder Gut noch Böse und keine Äußerlichkeit. Zuerst muß man hineingehen (in die Bordelle), ehe man eine jungfräuliche Reinheit kennen kann. Es ist zwar nicht so, daß die Laster zu Verdiensten würden, es handelt sich

²⁹ Cf. die *Opuntia ficus indica* des «Monolog» in «Eine Nacht am Horizont», p. 229.

³⁰ *Åkallan och löfte* (Anruf und Versprechen), Den Svenska Lyriken, Bonniers-Verlag, 1957, p. 320/21.

³¹ Cf. *En Mölna-Elegi*, p.55: «Die reise unternimmst du als passagier/nicht als zuführer/mächtig gerade in deiner ohnmacht/sicher in deiner unsicherheit! /Denn weder als stationsvorsteher noch als bahnwächter/hast du etwas zu bestellen/in dieser, der parallelen/schienen ewigkeit.»

keineswegs um eine Umkehrung der Werte, sondern um ein Austauschen der Maßstäbe: die äußerliche Moral wird durch eine innere, «absolute» Moral ersetzt: wo das *Material* gut ist, werden die Laster zu Verdiensten³². Gut und Böse sind nur die beiden parallelen Schienen der Sinnlosigkeit: aber um den abstrakten Punkt zu erreichen, wo die Fahrt ihr Ende nimmt, muß der Zug auf beiden Schienen durch alle Landschaften fahren. «Ich meine, daß Empirismus größer ist als die Apriorität», sagt EKELÖF in der Teufelspredigt³³:

Ita! Ita! Cur non devirginatur nostra vita? – Die jungfrau muß devirginiert werden um wieder jungfrau zu werden. Deshalb ist das geschlecht nicht nur zum beischlaf! Höher als die Unschuld steht sie, die das Schicksal rein geschaffen hat. Höher steht auch er, der mit Gewalt genommen, und der etwas von Unverletzlichkeit erfahren, daß brutalität nicht schänden kann! Ich will dass diese die Liebe empfangen, die man gewinnt wenn man sich selbst in einem andern verliert, wenn man verzichtet auf seiner frommheit linsensuppe, und wenn man nicht allzu haarig!

Dies ist reiner als des unbeschriebenen blattes reinheit. Ich meine dass empirismus größer ist als die apriorität, obwohl ich weiß, daß sich darin alle uneinig. Liebe ohne bedingungen: – Du bist pockennarbig aber du hast güte. Ich bin verkrüppelt, doch versuche mein bestes zu tun. Die rose duftet und die lilie ist keusch – su l'arida schiena del formidabil monte blüht sie die Ginestra genannt wird, lebt auf lava aber hat die goldene kraft zu blühen.

Die Lehre von der Erschaffung der Welt, die **Kosmogonie** («Am anfang war der raum farblos ...», p.235) hieß in «Om hösten» «Kosmische Reise». Es ist die Beschreibung jener vordergründigen Bewegung, die wir Sein nennen und die im Grunde ja nur eine ständig wiederholte Geburt, ein ständig fallender, fälliger Tod, ein ewiges Werden und Vergehen ist. Die Reise geht über drei Stationen: den Kosmos, die Zugsfahrt über die Erde und die Schiffsfahrt übers Meer dem Horizont zu; über dieser Fahrt hängt der farblose Raum ohne Licht und Sterne, das Ur-Nichts. REIDAR EKNER führt³⁴ die Erschaffungsbeschreibung auf eine Prosaversion der Rigvedahymne³⁵ zurück. *Prajāpati*, der in «Eine Nacht

³² Cf. *Spaziergänge und Ausflüge*, p.31: «Es ist nicht immer leicht zu sagen, wer auf der rechten und wer auf der unrechten Seite fällt. Ich glaube, so etwas hängt mehr vom einzelnen Kämpfer als von der Sache ab.»

³³ «Vägvisaren till underjorden», p.78.

³⁴ In «ord & bild», 7/1967, p.536: «Herren Någonting Annat».

³⁵ EKNER weiß – über EKELÖF? – auf eine Anthologie indischer Sagen hrsg. von Jarl Charpentier (1925 ins Schwedische übersetzt) hinzuweisen, wo ein Kapitel «Kosmogonische und nahverwandte Mythen» heißt.

am Horizont» an verschiedenen Stellen als «erstes Individuum» auftritt, ist in den Rigvedahymnen der Erschaffer des Universums und Herr über alle Wesen: mittels der Askese läßt er die Welt aus sich ausströmen oder entläßt sie: «er stellt eher eine abstrakte Konstruktion als eine lebendige und volkstümliche Gottheit dar.»³⁶ Aus einem Vergleich mit der vermutlichen Vorlage geht hervor, daß EKELÖF «nichts» mit «farblos» wieder gegeben hat, daß «Himmel, Erde, Luftraum» durch «Licht» ersetzt wurden und daß bei EKELÖF die Welt durch eine Vergrößerung des Lichts und nicht durch einen Beschuß des Nichts «zu werden» entsteht. Licht ist dabei nur die Sichtbarkeit einer Bewegung, einer Spiralbewegung: sie nimmt das Sein zurück oder läßt es ausströmen, schafft Platz für die Sterne, die sich *wieder* öffnen, wie die Konstellationen wieder zu kreisen (in Bewegung zu geraten) beginnen, sich die Sonnen um Sonnen und die Planeten um die Planeten drehen, bis die Erde endlich «weit dort drunter im Weltraum» in Sichtweite kommt und die Kontinente langsam aus dem dunkeln Tunnel³⁷ ins graue Tageslicht gleiten – wie schaukelnde Schiffe oder wie ein Zug, der die Nachkommen Prajāpatis über die monotone Dünung der Telefondrähte ans Ende der Welt³⁸ führt. Dort verläßt ein unheimlich großer Dampfer widerwillig den Kai und fährt dem Tod entgegen: eine unheimlich schwarze Skelettbrücke schwingt ins Nichts der horizontlosen Farblosigkeit hinaus.

Dieses seiner Einfachheit wegen sehr schöne Gedicht über den kosmischen Kreislauf genügt sich selbst in seiner skizzenhaften Durchsichtigkeit, dank welcher die drei Bewegungen als ein einziges Bild einer einzigen Bewegung sichtbar, oder eben: durch-sichtbar werden. Der Text läßt sich leicht auf die poetische «Weltanschauung» EKELÖFS übertragen: ein großes, allumfassendes und identisches Nichts wird von einer abstrakten Bewegung in Erscheinungen gegliedert; die Bewegungen der «aus dem

³⁶ LUCIANO PETECH, p. 370 der Propyläen Weltgeschichte, 11, 1962. Man vergleiche auch die *Hymne X 129 über den «Ursprung der Welt»*, in «Gedichte aus dem Rig-Veda» (Unesco-Sammlung), p. 64 (Reclam-Verlag, Stuttgart 1964).

³⁷ S. «Spaziergänge und Ausflüge», p. 115 (4): «ich erinnere mich eines langen und lärmigen Dunkels, vielleicht eines Tunnels – und plötzlich kam man hinaus und sah durchs Fenster steinige Abstürze, Krüppelkiefern, steile Felsen, ein Eismeer, schwabende, schneeweisse Gipfel, alles gleich fern und alles gleich nahe. Auch eine Geburt! Um mich herum erhoben sich schwarzgekleidete Menschen, zeigten mit behandschuhten Händen und riefen: «Die Jungfrau! ...»* ... Aber ich konnte sie nicht sehen und verstand nicht, warum sie so laut riefen» (* auch im Schwedischen auf Deutsch).

³⁸ Cf. «Om hösten», p. 38 und «Promenader och utflykter», p. 127.

Nichts» entstandenen Gebilde drehen sich allerdings nur um sich selbst, «schwingen ergeben um ihre achse» – nur das überragende – und abstrakte – Bewußtsein des Dichters vermag den «umhergestreuten Gliedern» der Bewegungen einen Zusammenhang und damit eine Art Sinn geben. Jede Bewegung ist dem Dichter deshalb eine Spiralbewegung, so auch in der Natur: «Ein vogelschwarm hebt sich über das feld und zieht einige kreise hin und zurück bevor er verschwindet...» oder: «Die möven kreisen mißtrauisch überm wasser...» usw. Am Rande der Welt taucht ein Gefahrenmoment aus der Tiefe des Unbekannten auf; Sinnbilder dafür sind die «mißtrauischen» Möven, die «schiefen» grünen Flaschen (die Löcher der Flaschenhälse strecken sich schwarz und tief an die Oberfläche), die «halbgefüllten, leeren» (ein unbemerktes Paradox!) Konservenbüchsen (in der Schwebe zwischen Fülle und Leere), der Dampfer, der «widerwillig» den sichern Kai verläßt und die beiden Schlepper, die sich «furchtvoll» an des Dampfers Seite klammern; die «Skelett»brücke hängt wie ein Gitter über der Freiheit ... einer Welt ohne Horizont.

Diese «Welt ohne Horizont» öffnet sich auch in den beiden **Seitenkulissen** (links: «die kunst, nicht zu sehen und doch zu hören ...», p.212 und rechts: «Das dunkel fällt im schatten der sonne ...», p.213), welche das Drama einführen. Wie in der «Kosmogonie» sind die Dinge hier vorwiegend kosmischer Natur, das Ich befindet sich mitten in einer Konstellation aus Sternen, Kristallen, Sonnen, Schatten, Schweigen, Steinen, Augen, Schneeflocken und Blumen. Das Ich seinerseits bildet eine eigene Konstellation, zusammengesetzt aus zitternden Reflexen, mit einer eigenen Umlaufbahn und mit suchenden Schritten, die wie Meteore im Weltall verschwinden, sich aber auch (in der rechten Seitenkulisse) wie Sternschnuppen – nur scheinbar – nähern: so oder so werden sie sich in der Atmosphäre auflösen und nur die Ahnung ihrer Bewegung übriglassen. Die beiden Seitenkulissen stoßen das Ich aus der späten «Sent på jorden»-Welt an den Rand einer fernen, abstrakten Welt, «die es geben muß auf Grund gewisser Störungen in der eigenen Umlaufbahn». Es handelt sich um einen Sturz in das Dunkel der Nacht, die nachfolgt mit ihren verhängnisvollen Sternen: böse Lichtspuren durchziehen die große Leere, während das Dunkel über die Dinge wächst und die Blumen verstummen und sich schließen und die schweigenden Steine sich wie Blumen schließen und sich über ihrem innersten Stein-Sein sammeln. Solche Bilder finden sich überall, wo es bei EKELÖF «spät auf der Erde» ist: In «schlaf und leere gleicher atemzug» fällt die Nacht zum Beispiel «langsam ohne flügel, die

vögel erlöschen in der luft, die flügel fallen zu boden, das schweigen öffnet den wind und die flügel schweigen, die *steine schließen sich*, die *blumen erlöschen* langsam, der wind schweigt in der nacht und die steine enden», wobei sich diese schweigende, sich schließende Landschaft endlich «glas-klar» in einer Parenthese öffnet, die den Traum beschreibt. «Ein vogel schweigt und eine *halbgeschlossene blume* flüstert worte von einer wildnis in mein ohr das weder sieht noch hört» in der dämmrigen Landschaft des «kosmischen Schlafwanders», der schreit «ich falle ich falle in die unendlichkeit wie das meer und die sterne», um dann von der «unendlichen mutter» wie «ein blindes kind» in den Schlaf gesungen zu werden. Unsere «Seitenkulissen» erscheinen schließlich als die abstrakte Beschreibung einer Sonnenfinsternis³⁹, so wie sie in «eklipse» dargestellt worden war:

«als die zeit gekommen war verstummt die vögel einer nach dem andern und im schweigen blieben die menschen stehen und erhoben den kopf als ob sie jemand erwarteten. und das dunkel fiel in den schatten von der sonne, in der sonne schatten wie ein augenlid für das licht und im dunkel wurde der vernichtende einfluß der sterne deutlich. und das dunkel fiel in den schatten von der sonne oder dämmerung einer welt ohne horizont, deren vernichtender einfluß die natur lahmlegte, die nach einem unsichtbaren dasein zu lauschen schien ... und das dunkel fiel sachte in den schatten von der sonne und das schweigen öffnete die fünf sinne für den vernichtenden einfluß der sterne während die verdichtete dämmerung langsam anfing niederzuregnen wie schwarze schneeflocken in der sonne schatten und die natur lahmlegte. aber das dunkel auf welches das schweigen der vögel wartete, streifte die erde bloß mit einem flügel, um im weltraum zu verschwinden, und im licht wurde alles wieder verwirrung wie zuvor.»

Die Welt schließt sich und eliminiert ihre Äußerlichkeiten, vernichtet ihre charakterisierenden Begrenzungen, um sich in eine anonyme, allumfassende Welt ohne Horizont zu verlieren und sich in einem innersten Schweigen zu finden. Die konkrete Landschaft verschwindet und lässt nur ihre Extremitäten in einer Art Gegen-Licht aufleuchten: das Dunkel senkt sich zwar über die Erde, wie ein schwerer Traum, doch stürzt es in den Schatten der Sonne, welchen es ebensowenig gibt wie den Schatten der Dämmerung (die in Stücke geht) oder jenen der horizontlosen Welt, und es versinkt deshalb in einer substanz- und farblosen *Lichtung* in den «wälldern der sonne». Das Ich fällt in dieses leere Bild und hört seine Schritte sich fortbewegen auf einem Weg «aus fernen kristallen ohne augen»: diese «blindens» Kristalle locken die Schritte hinaus und tragen sie

³⁹ Vgl. auch die Sonnenfinsternis in «Promenader och utflykter», p. 116.

durch die horizontlose Welt zu der «farblosen schönheit hinter den ster-nen». Die Persönlichkeit befindet sich aber auf diesem Weg immer noch unter dem vernichtenden Einfluß der Sterne, und das Schweigen, das von allen Dingen Besitz ergriffen hat, hält an auf dem Weg «weit weg mit kristallen oder ohne augen» und läßt das Ich in seiner sehnsgü- tigen Angst allein: der Laut der Schritte mißt die Distanz aus, welche das Ich vom Schweigen (der Anonymität) trennt. Das Schweigen besitzt Kristalle oder hat keine Augen: sein Zustand ist jener eines Blind- oder eines Todseins, oder jener einer Kristallisierung, einer bewußten Durchsichtigkeit: passive Auflösung in einem Nichts oder aktive Auflösung eines Nichts. Schneeflocken «mit kristallklaren augen» schlagen aus dem mit Müdigkeit gefüllten Himmel aus und regnen auf die Erde nieder.... – Die Bewegung der beiden «Seitenkulissen» verläuft unendlich langsam: sie dreht sich um die Schlüsselwörter «mehr und mehr», «zögernd» und «langsam» und längs den Verben «fallen – sich schließen – sich öffnen – sinken – anfangen – ausschlagen – sich entfernen – sich nähern – verschwinden»: alles liegt in einem ungewissen Werden und Vergehen, ist nicht greifbar: die Gegenwart ist «aufgehängt, um nicht zu fallen», aber sie folgt der Bewegung wie ein Schatten, ist ihr ständig (furchtsam oder erwartungsvoll) auf der Spur.... Sobald jedoch die Schritte in die klimrend-kalten Räume der Absolutheit gelangen, gefrieren die schwarzen Schneeflocken der Müdigkeit und die innersten Strukturen legen sich frei: aus dem großen Fallen löst sich eine Gegenbewegung, weiße Blumen schlagen als Kristalle aus⁴⁰.

Man vergleiche dazu «Der ewige Schnee der Müdigkeit» (p. 220), wo sich der Schneefall als ein wirklicher Sturz in den Tod erweist: aber dem Untergehen der psychischen und physischen Persönlichkeit entspricht das Aufblühen einer künstlerischen und geistigen Vision, die Durchsichtigkeit der Innerlichkeit. Der Sturz der Schneeflocken ist ein Todessturz, aber im Innern des Sturzes offenbaren sich die tragenden, abstrakten Gerüste des Kristalles, die sich wie Eisblumen an die nachtblind Fenster des Nichts schlagen und als absolute Gebilde im erdenlosen Garten des Todes blühen.

⁴⁰ Man beachte besonders den feinen Aufbau des Blumengitters, durch welches sich die Kristalle und die Blumen auf- und niedersteigend ziehen. Die beiden Texte sind in sich eine einzige Variation eines Themas, spiegeln sich in der gemeinsamen Bewe-gung, die sie oft an ungleichen Stellen neu anfangen. Zusammen ergeben die beiden Texte dieses dichte, durchlässige Muster einer einzigen, dichten Bewegung.

Ein Schneefall (p.219) «mikroskopischer weißer zahlen»⁴¹ deckt dann den «toten körper», die Seele, zu, während sein Körper «durch die unzerstörbarkeit der materie» weiterlebt.... Der eigentliche Text paßt mit seiner einfachen Seele/Körper-Dialektik schlecht in unsere nicht unbedingt metaphysisch durchhauchte «Nacht am Horizont». Eine Art Anmerkung führt den Text dann allerdings wieder in die Tiefe unserer Thematik zurück. Da heißt es zwar vordergründig: «Denn wenn die seele auch stirbt, wird der Körper wegen der unzerstörbarkeit der materie am Ewigen Leben teilhaben!», doch lautet die Unterschrift dann wieder sehr hintergründig «G.E., autorisierter balsamierer», dem ein seltsamer Ausruf «Oh Cagliostro! O inchiostro!» angehängt wird. «Balsamierer» und «Cagliostro» sind hier als «medizinische», mystische Umschreibungen für das Wort «Dichter» anzusehen, und die unzerstörbare Materie, hinter welcher man zunächst nur das Rad des physischen Lebenszyklus' sehen konnte, löst sich schließlich – auf Italienisch – in die besondere Materie der Tinte auf! Und Tinte ist ja nur das Sinnbild der Form, die sichtbare Spur der Kunst, des dichterischen Kampfes. Kurz, die «Summe» dieses Zahlenschneefalls wird von einem schöpferischen Bewußtsein gebildet, das am Ewigen Leben teilhat, als Gott, das heißt als Künstler.

Zwischen den beiden «Seitenkulissen», nämlich etwas «Im Hintergrund» («Kinder spielen...») (p.214) spielen Kinder stumm mit Wörtern am Boden. Dies ist die ganze Handlung. Fragen drängen sich auf, und besonders eine: was sind das für Wörter? Der Text umschreibt eine Antwort, oder wenigstens die Bewegung, welcher eine Antwort zu folgen hätte. Betrachten wir zunächst den ersten Satz, der sich in verschiedene Teile zerlegen läßt: die Kinder, das Spielen, die Stille, die Wörter, der Boden; die Teile können auch wieder zusammengesetzt werden: stilles Spiel mit Wörtern, Spiel mit stummen Wörtern, Wörter als Figuren eines Spiels, Spiel als Darstellung, Theater, Kinder als Schauspieler, der Boden als Bühne usw. Zwischen den Teilen: die Frage nach dem Sinn, nach dem Be-greifen der Wörter durch die Kinder.

Die Kinder spielen in einem Raum, dessen Inhalt lediglich aus einer Negativität besteht, aus einem Schweigen, welches durch den regelmäßigen Schlag der Uhr hörbar gemacht wird. Ein Fenster sammelt das Schweigen in der gähnenden Leere eines Spinnennetzes. Das Schicksal, das heißt das seiner Zeitlichkeit bewußte Ich zählt den Schlag der Uhr mit

⁴¹ S. «Om hösten», p.31, «Psyche»: ... «geschlechtslose blumen gleich zahlen» ...

Dezimalen: die Zeit verstreicht unheimlich langsam, sie steht beinahe still, und doch vergeht sie im Bewußtsein der Persönlichkeit rasend schnell, wirft sie doch ununterbrochen Leere und Schweigen, eine ständige Abwesenheit von Sein, auf: das Ich erkennt sich gegenwärtig in einer furchtbaren Abwesenheit. Die Uhr ist die Gewißheit des Seins, der Schlag des Bewußtseins, des eigenen Herzens, aber die Uhr wird in der Einsamkeit auch zur Gewißheit seines eigentlichen Todseins, zu einem Bewußtsein über den eigenen Abgrund, der sich Schlag um Schlag vertieft und wo ein wirkliches Sein, eine gegenwärtige Gegenwart nicht möglich zu sein scheint. Dieses völlig negative Bewußtsein ist am Anfang der Szene noch unsichtbar, ist ganz hinter der Metapher der Uhr verschwunden. Nur die Kinder vermögen den Raum auszufüllen, denn zwischen ihnen und den Wörtern liegt keine Distanz⁴², sie begreifen die Objekte direkt, ihr Herzschlag fällt mit dem Schlag der Uhr zusammen. In unserem Text steht das Spiel der Kinder zwar im Mittelpunkt, aber sie sind nicht Subjekt, sondern Objekt eines komplizierteren Spiels, dessen Subjekt das im Hintergrund stehende Ich ist. Zwischen ihm und dem Kinderspiel liegt kompaktes, undurchdringliches Schweigen, welches nirgends Widerstand leistet und doch nirgends Halt bietet. Und doch gibt es in dieser Leere und diesem Schweigen eine gewisse Bewegung: Spiralen! Das Schweigen wird durchleuchtet, und die plötzlich ersichtlichen Spiralen übersetzen das scheinbare Idyll ins Abstrakte. Die im Schweigen aufsteigenden Spiralen haben zur Folge, daß das Schweigen scheinbar in Spiralform sinkt: «die spiralen steigen auf im schweigen, – *mit anderen worten*⁴³, das schweigen sinkt in spiralform. Diese wörter sind es, mit welchen die kinder am boden spielen» – mit diesen *anderen* Worten (Wörtern) also, mit dieser Umsetzung zweier entgegenlaufender Bewegungen in eine einzige, abstrakte Bewegung. In der «Kosmogonie» war die Spirale Ursprung des Lichts und damit des Lebens schlechthin, hier wird sie konkretisiert zum Ursprung des Wortes und damit auch zur Darstellerin des die Worte umgebenden Raumes. Die Spirale ist die Umsetzung zweier Nichts in Sprache. Die Wörter selbst sind völlig inhaltslos, sind sinnlos, nur Form, Zeichen der Bewegung. Dank der Spirale wird das Schweigen (das Nichts) gegliedert, wird sichtbar und greifbar, erscheint endlich die Möglichkeit, die

⁴² Cf. «Lägga patience», p.116, «Hjalmar Söderbergs Stockholm»: «Wenn sie (die Kinder) dann älter werden und darüber nachzudenken beginnen, finden sie es sinnlos ».

⁴³ EKELÖF unterstreicht.

Leere in sich zu isolieren und eine Fülle zu finden, das Nichts aus einer gewissen Distanz zu übersehen.

Wie lange sinkt das Schweigen, steigt die Spirale? Wann erreicht das Schweigen seinen Orgelpunkt, wann steht die Uhr still? Die Antwort auf diese vorab zeitliche Frage steht auf der Ebene einer sehr entlegenen, fernen Landschaft (einer einzigen weißen Fläche) geschrieben, auf dem leeren Blatt Papier, das alle Äußerlichkeiten in sich aufgenommen hat: «weit fort von hier ist der himmel vielleicht weiß, und der boden weiß und die wälder weiß». «Weit weg von hier» verschwinden die Umrisse im Licht der Sonne, deren absolutes Feuer den Spiegel der Wahrheit ausleuchtet und blind brennt: nichts bleibt übrig, nichts widersteht: «die sonne leuchtet und ich spreche die wahrheit», «und die wahrheit ist weiß». Wie in «Ich gehe, ich gehe» muß die äußere Logik einer innern, absoluten Folgerichtigkeit weichen. Die Bilder schlagen zwar an den Spiegel, aber die Sonne (Quelle der absoluten Wahrheit) überflutet ihn und schwemmt die Farben fort, lichtet sie aus, reinigt den Spiegel. Übrig bleibt nur (das sich spiegelnde) Bewußtsein dieser weißen Fläche, das – wie eine Sonne – über die abwesende Landschaft steigt und diese mit einem unpersönlichen, «totalen» Auge zu durchdringen sucht. «Ich sehe mich selbst vor mir»⁴⁴ im Spiegel, das heißt ich sehe mich einsam in der Leere des Spiegels⁴⁵, habe mich von meiner im Dualismus (Wahrheit/Lüge, Gut und Böse) verfangenen Individualität distanziert und mich mit der weißen Fläche der Abwesenheit identifiziert. «Es gibt keine lüge», «ich spreche die wahrheit», «die wahrheit ist weiß» – «also ist die wahrheit der himmel und der boden und die wälder»: «schritt um schritt» habe ich mich der «weißen wahrheit» genähert und bin schließlich selbst weiß, das heißt farblos geworden und nehme nun alles auf und lasse alles werden: ich bin das absolute Bewußtsein der Spiralbewegung. Doch die Wahrheit des Spiegels gibt es nur «weit weg von hier», in den unendlich entfernten Räumen des Alls. Je größer die Wahrheit (je farbloser die Lüge), umso

⁴⁴ Vgl. hier p. 29: man bemerke, daß es sich hier um die direkte Übersetzung des letzten Teils des DESNOS-Zitates (C'est les bottes de sept lieues, cette phrase: *Je me vois*) handelt!

⁴⁵ Cf. «Sagan om Fatumeh», p. 30: «(Oh diese augen ...)»
 «Ich weiß ja daß es dort den spiegel gibt
 und jemand ganz anderen im spiegel
 Einmal wirst du dich zu ihm wenden
 Wenn du wegsiehst bin auch ich weg».

größer wird die sie ergreifende, sie beschlagende Kälte. Die steigende Kälte ist der Gradmesser für den wachsenden Gehalt an Abstraktheit und Absolutheit. Je tiefer der Spiegel zu liegen kommt (in dieser Perspektive), je deutlicher «ich mich selbst vor mir» als Nichts, als Farblosigkeit, als Sinnlosigkeit erkenne, desto makeloser das Weiße, desto größer die Spannung. Schließlich droht der weiße Boden der Wahrheit überspannt zu werden: die Wahrheit kann sich nur bis zu einem gewissen Punkt entfernen, dann bricht sie in Stücke. In dieser horrenden Kälte sollte nicht einmal ein einsilbiges Wort das Schweigen durchfliegen, sonst könnte das zerbrechliche Ganze einstürzen. Der Text führt uns zunächst bis an diesen extremen Punkt; dann fällt der Himmel in Stücke. Welches Wort, welcher verirrte, einsame Vogel flog denn bis zu diesem äußersten Pol? Unser Text sagt es nicht, die Wörter der spielenden Kinder sind lautlos, «aber das schicksal zählt den schlag der uhr mit dezimalen»; es ist wohl der Laut des schlagenden Herzens, das persönliche Schicksal, welche das befreiende, einsilbige Wort: «Schluß!» ausfliegen läßt.

Der Spiegel zerbricht, und die aufs eisbelegte Meer fallenden Stücke tanzen (in Spiralform) – klingend, wie eine Musik – noch eine Weile über das Eis, dann kippen sie um und sind lautlos⁴⁶. Die eisige Wahrheit des Spiegels ist nicht mehr, aber Scherben sind davon doch noch übrig, als Überreste und einzig konkrete Zeichen dieser harten, abstrakten und absurd Welt. Die Wahrheit lag in unendlicher Ferne, als eine Spiegelung der Sinnlosigkeit. Die Scherben aber sind gegenwärtige Teile dieser Wahrheit, dieses Ganzen, welches zwar bloß in einem unvorstellbar kurzen Augenblick Wirklichkeit war (jenem des Todes), welches sich aber dank der Scherben doch erahnen läßt. Die Wahrheit ist der Tod, ist die Abwesenheit, und beide sind als Ganzes nicht darstellbar, sondern nur vorstellbar: ihre Gegenwart ist absurd. Aber der Himmel ist ja in Stücke gebrochen und hat eine Welt hinter sich, «hinter den sternen» freigelegt. Die Splitter auf dem Meer haben ihre eigentliche Bedeutung darin, daß sie dieses abstrakte, imaginäre Land, welches die poetische Schönheit ver-

⁴⁶ Cf. «Dedikation», p. 43, «Vinterminne»: «die Neujahrsmorgen waren so stumm und still, daß der geringste laut die spröde, zerbrechliche eisglocke des himmels in tausend stücke hätte zerspringen lassen können.

Da wären die glasklaren stücke sich über die erde gefallen und über den blanken see getanzt, klingend und singend zu den weichen tälern und den harten bergen auf der andern seite. Da hätten wir vielleicht einen schimmer des wunders hinter dem himmel sehen können.»

körpert, erahnen lassen können, den Weg zu ihm freigeben⁴⁷. Die Scherben sind die Bruchstücke der konkreten, existentiellen Spannung und zugleich die Zeichen einer poetischen Erkenntnis. Der Bewegung nach unten entspricht auch hier eine Bewegung nach oben. Die Kinder spielen mit diesen Scherben wie mit Puppen und geben ihnen einen Sinn. Der Dichter tut dasselbe, mit dem Unterschied allerdings, daß ihm die Scherben nicht zugefallen, sondern daß er sie aus der Spiralbewegung des Nichts (der eigenen Sinnlosigkeit) herausnehmen und sie erst auf der Bühne (der Vorstellungswelt) – bewußt – erschaffen muß. Das Bewußtsein des Künstlers muß sich zuerst in diese letzten Räume vorkämpfen, sich immer mehr von seinem Gewicht lösen – bis daß der Tod ihn plötzlich ganz befreit. Der Künstler stürzt *mit* den Scherben, fällt *hinunter* in das Nichts, in seine eigene Zerstückelung und Einsamkeit, aber er stürzt auch *voran* in das Leben, in die Auflösung seiner zerstreuten Teile in einem sammelnden Ganzen (der Vision): ein sich aufreibender, erlöschender Funke, dessen Bahn sich seinem Mittelpunkt nähert, die Ganzheit ahnend beschreibt, sich entblättert wie eine Blume, bis nur noch das Bewußtsein dieses Fluges zurückbleibt als die poetische Spur einer möglichen Ganzheit. Ein Aufleuchten im Kosmos des totalen Bewußtseins – dann sinkt das Licht seinem eigenen Mittelpunkt zu, der sich verkleinert und verkleinert und sich – in Spiralen sinkend – selbst zurücknimmt. Aber obwohl der Funke sich in unzählige Teile aufgelöst hat und sein Licht erloschen ist, kann der Künstler – sich fortan der innersten Bewegung des Seins bewußt – den Vorgang wieder rückgängig machen, oder eigentlich nur die Bewegung in umgekehrter Richtung nachvollziehen, indem er den Mittelpunkt aus sich heraus wieder vergrößert und das Licht auf seine exemplarische, das Ganze erahnende und beschreibende Bahn schickt.

Das Bild eines erlöschenden Planeten findet sich in einem der schönsten und zartesten Gedichte des Dramas, wo sich **«Eine dünne Stimme»** (p. 243) in immer fernere Höhen hebt, mitten durch eine Schar von Triangeln, die in einer Art Wasserdämmerung auf- und niedersteigen⁴⁸. Mit steigender Höhe und zunehmender Kälte wird die Stimme immer dünner, um end-

⁴⁷ Cf. «Légende du vieux Soupcacqa» in **«Appendix 1962»**, p. 101: Le saint Soupcaque: «Le sens de ta vie, ô grand Schoppvh, ne me regarde aucunement. Je dis cela afin que tu le saches.» Le monstre: «C'est bien. Puisque le sens da ma vie ne regarde aucunement le saint Souquaqua il peut passer.» L'élève Feuillet Duchesne*: «Dieu que c'est emmerdant! Je dis cela afin que tu le saches, ô Soupcqaqa! D'ailleurs il ne m'a pas entendu» etc. (* Feuillet = löv, du chêne = Ek, = Ekelöf).

lich wie ein Hauch in der Stille zu verschwinden. Das Bild findet sich im zweiten Teil des Gedichtes diskutiert und vom Ich als Schluß eines Musikstückes, als Ausrufzeichen oder als Signal von irgendeinem Planeten oder einer Nova, sachte in sich zurücksinkend, vermutet. Die dünne Stimme klingt in einem Schweigen aus, oder richtiger, sie schwingt in diesem Schweigen als dessen Orgelpunkt weiter, endlos. Die Stimme versinnbildlicht das Verschwinden im Tod, ein Aufgehen im All, während die Triangeln steigen und sinken, in Spiralen und «um einander». Die Uhr schlägt, der Planet sinkt langsam ins Nichts zurück – aus welchem andere Planeten wieder aufsteigen. Die Stimme ist die innere Stimme des Künstlers, die Gerade, um welche sich die schöpferische Spirale dreht. Sie ist der «Bindestrich» zwischen «Leben» und «Tod», die Verlängerung eines Musikstückes⁴⁹: da das Kunstwerk nur eine Gültigkeit haben kann, wenn es *hinweist* und sich in einer Ahnung verschwinden läßt, verschwindet die Stimme bis in eine Art Unhörbarkeit, die in Wirklichkeit aber nur eine unvorstellbar dünne Stimme ist⁵⁰.

Eine Skizze zu diesem Gedicht findet sich in einem «Sent på jorden»-Gedicht, am Schluß von «zum triangel»

«einmal, wenn vielleicht *die einsame uhr, mein herz*, die regelmäßig das schweigen und die zeitlosigkeit durchlöchert, *befreind dreizehn schläge schlägt*, wird der orgelpunkt seine lange gleitflucht nach oben beginnen und sich langsam in eine *dünne stimme* verwandeln, die höher und immer höher in der freien skala der unendlichkeit verschwindet ...»

⁴⁸ Das Gedicht muß im Zusammenhang mit den beiden sie einschließenden Perspektiven (p. 242 und 244) betrachtet werden. Wir kommen im letzten Teil darauf zurück.

⁴⁹ Cf. «Partitur», p. 5: (Aus den Aufzeichnungen EKELÖFS 1930:) «An den tod denken, das leben durch den tod zu sehen, heißt dem schwindelnden einen orgelpunkt geben, unsichere melodie, die wir leben.»

⁵⁰ Cf. «Sagan om Fatumeh», p. 9

«Im herbst oder im frühling
Was tut es?
In der jugend oder im alter –
Und dann?
Du verschwindest doch
im bild des Ganzen
Du bist verschwunden, Du verschwandest
jetzt, eben
oder vor tausend Jahren
Aber Dein verschwinden selbst
ist übrig.»

«Eine Nacht am Horizont» sollte eine Symphonie oder eine lange Sonate werden, ein Musikstück; sie ist ein Drama geworden, endend mit einer dramatischen Geste (dem Ausspucken des letzten Kieselsteins) und dem Ausruf: «Schluß!». Unser Gedicht klingt an diese musikalische Variante an, schlägt den letzten Saitenschlag auf der durchsichtigen Leier: die immer dünner werdende Stimme des Dichters entschwindet zu jenem Orgelpunkt im Schweigen, wo die Stimme laut- und substanzlos wird und doch noch gehört werden kann wie in einer gegenwärtigen Abwesenheit.

Kunst als Überschreitung der Grenze des Daseins, als eine Art geistige «Skelettbrücke», über den Horizont hinaus in eine absolute Welt hineinführend, ist auch das Thema des Gedichtes **«In der Nacht weckt ihn der Ruf ...»** (p. 237), dessen Hauptperson die personifizierte Kunst, die Muse oder das Genie⁵¹ ist. Das heftige Bedürfnis einer Idealität weckt den Schlafenden mit einem Traum, in welchem dieser seine Feder mit dem tiefen Blau des Meeres füllt. Doch wie er zu schreiben beginnt, führt ihn die Zeile übers Blatt und übers Meer hinaus, wo ihn im Fensterrahmen des Horizontes die Muse mit großen, die graue Farbe der Abwesenheit spiegelnden Augen ansieht und ihm das Zeichen zum Aufbruch und zur Flucht gibt⁵². Er versucht ihr zu folgen, verläßt die im Sonnenuntergang verrauchende Stadt – da schlagen die Glocken der Stadt und das Traumbild zergeht im Erwachen.... Kunst als Weg über das «endlose, weiße papier» hinein in die Vorstellungswelt, in die ideale Welt des Traums, Kunst als Sturz durch die Unendlichkeit, als bewußte Momentaufnahme zwischen zwei unbewußten Zuständen (dem alltäglichen Scheinleben und dem Leben im Kosmos). Besonders deutlich wird hier die Umkehrung des üblichen Zeitbegriffes, indem das Leben Tod und der Tod (bzw. der Traum) Leben bedeutet: «Man fällt vollkommen zeitlos/Wenn man erwacht ist man wieder/tot». Nur diese Muse (für EKELÖF immer auch Sinnbild der Liebe) kann aus diesem Todsein erwecken⁵³.

«Von der Nacht gelähmt ...» (p. 224) kriecht der «Verbrecher» durch die «Därme» des Unbewußten. Diesmal handelt es sich weniger um einen das poetische Ideal erstrebenden Traum als um das Labyrinth eines Ge-

⁵¹ Cf. «Promenader och utflykter», p. 121, «Målning».

⁵² Cf. «Sagan om Fatumeh», p. 33: «Engel! Wie lange/wirst du fortfahren mich zu wecken/aus diesen gedanken?/Wie oft wirst du mich noch wecken/wenn ich sie schon weggeschlafen habe?».

⁵³ S. «Sagan om Fatumeh», zum Beispiel p. 43, und auch «Promenader och utflykter», p. 114/115 und p. 130 («Fallen skönheten»).

fängnisses, wo der Dichter (mit einem bei Rimbaud und Lautréamont kennzeichnenden Wort «Verbrecher» genannt) eine Öffnung sucht, einen Ausgang aus dem Dunkel. Die Welt sammelt sich einmal mehr im Bild eines Menschenkörpers, in dessen Innerstes⁵⁴ der Dichter unerlaubterweise eingedrungen ist und in dessen Dunkel er sich fortbewegt wie in einem Schatten: weil er das dunkle Feuer der poetischen Wahrheit aus dem Unterbewußtsein stehlen will, ist er ein Verbrecher. Aber der Dichter ist nicht nur derjenige, welcher auf der Suche nach einer Vollkommenheit ist, sondern auch jener, der sich unfreiwillig vorangestoßen und ausgestoßen sieht: die Wände sind feucht und glitschig, grifflos; das Gefängnis ist eng, man kann sich nur kriechend darin fortbewegen: der Dichter bewegt sich in den «innern Organen» des Körpers, in den Därmen, die ja in einem allgemeinen Sinne Leitungen der Nahrung, im eigentlichen aber Leitungen der Exkreme sind; sozial gesehen ist der Dichter (wie der Verbrecher) zweifelsohne ein solches Exkrement; der Vergleich stimmt aber auch noch auf andere Weise: den Körper nährend, sich entleert habend, sucht er sich schmerhaft einen Ausgang, wo er endlich die Freiheit wieder erlangt, sich auflöst und Erde wird, Boden für neue Nahrung.... Aber die Därme münden gar nicht im After aus, wie dies mit einigem Grund vermutet werden konnte⁵⁵, sondern in einem kugelförmigen Raum, über dessen Wände sich ein rotes Netz aus Adern schlingt, den Kreislauf der Außenwelt bedeutend (deren Blut den Raum indirekt nährt und erhellt); regelmäßige Stöße markieren das Schweigen, zeugen von Leben: Ist es also des Exkrementes «Umkehrung», ein Embryo? Ein erster, pränataler, und nicht ein letzter, sich entleerender Raum? Um welches Stadium im Lebenszyklus dieses großen Menschen kann es sich handeln? Das Gedicht antwortet nur mit einer Vermutung, einer Annahme, einem «undeutlichen Gefühl»: es könnte sich um das Innere eines Auges handeln, das sich wieder öffnete⁵⁶...? Auge – möglicherweise in vielen Bedeutungen: als Auge, das sich embryoähnlich wieder einmal aus einer zufälligen Konstellation des Nichts heranbildet und sich zum täglichen Rundblick rüstet, oder als Auge, das sich wieder zu seinem Nichts hin öffnet, zu seinem Tod, seiner Abwesenheit im leeren Grab, oder vielleicht als «über-

⁵⁴ Seine Eingeweide ... vgl. «Eine Nacht am Horizont», p. 216.

⁵⁵ Vgl. «Eine Nacht am Horizont», p. 234, 246.

⁵⁶ Vgl. «Eine Nacht am Horizont», «Kosmogonie»: «Da öffneten sich die sterne wieder auf ihren plätzen ...» (p. 235). Auge und Sterne sind Symbole für das Bewußtsein.

ragendes» Auge, das sich wie ein Bewußtsein in einem Augen-blick seiner Innerlichkeit gewahr wird?

Der «Verbrecher» ist der Dichter, sagten wir, der das Nichts aus seinem Dunkel rauben und im Lichte seines Bewußtseins neu erschaffen will, aber der «Verbrecher» hat auch seine egoistisch-sentimentale Seite: indem er sich von seinem Ich lossagt und in der Einsamkeit der Nacht der Wahrheit zustrebt, tut er sich körperlich und gesellschaftlich Gewalt an, bestimmt er seinen Körper zu einem schmerzlichen (und durch das Bewußtsein doppelt schmerzlichen) Tod. Im «Alten Tagebuch 1929–30»⁵⁷ identifiziert sich der Dichter mit dem Verbrecher:

«Glücklich die Verzweifelten, die *Verbrecher*⁵⁸ gegen sich selbst, die Gekreuzigten, die Idioten, die Lasterhaften, die Perversen, die mit schmutzigen Seelen und schmutzigen Körpern, weil sie noch so weit vom Ziel entfernt sind, dass sie immer noch hoffen können. Glücklich, die dem Ziel so nahe gekommen, dass sie nicht mehr näher kommen können und deshalb verzweifelt sind. Ich bin verzweifelt und *gehe aus und ein, aus und ein ...*».

Diese Verzweiflung und dieses unaufhörliche Ein- und Ausgehen ist Gegenstand des «Szenario» (**Der Raum war dunkel ...**, p.225). Im Dunkeln eines Raumes, nach Mitternacht, leuchtet derselbe Verbrecher mit Phosphor um sich, um etwas zu finden... . Was? Jedenfalls findet sich nichts als ein Gewimmel unreifer Wesen im Raum: Grab oder Gebärmutter? Der Körper ist klein, der Kopf groß – ein Mensch im Werden. Der Verbrecher wird vom Schrecken gepackt, er will entfliehen, aber hinter ihm werden die Wände dem Erdboden gleich gemacht. Der Verbrecher verkörpert das Bewußtsein eines körperlich-sentimentalen Zustandes in einem bestimmten Augenblick; der Verbrecher «sieht sich selbst» als Embryo und möchte ins Nichts zurück; doch die Würfel sind schon gefallen, der Zufall hat gespielt, es gibt keine Flucht nach hinten. Und doch muß er um jeden Preis aus diesem dunklen, ungeheuerlichen Raum: aber hinter dem Loch, das den einzigen Ausgang bildet, öffnet sich nur eine leere, eine taube und sinnlose Welt⁵⁹. Das «gewimmel unreifer wesen» ist aber auch der Inhalt eines Grabes, wo das Bewußtsein des Dichters verzweifelt nach einem Ausweg (aus der Sinnlosigkeit) sucht. Noch sind die Wesen nicht Erde, Humus geworden, sind nur sinnlose Zeugen eines Ver-

⁵⁷ «Ur en gammal dagbok», in der Zeitschrift «Poesi» 1950, p.10.

⁵⁸ Cf. «Färjesång», p.27.

⁵⁹ Man beachte die rein physische Seite des Geschehens.

gehens, das nicht rückgängig gemacht werden kann. Der Raum kann demnach erster wie letzter, kann jeder beliebige Raum im Kreislauf des Seins sein. In unserem Text ist er aber weder erster noch letzter, sondern der «ganz gewöhnliche» Raum einer Nacht, die dem Verzweifelten keinen Schlaf läßt und den Inhalt des Zimmers perspektivisch mit dem Inhalt aller andern Räume exemplarisch füllt – ohne daß die Grundsituation sich dabei wesentlich verändern würde: wie die Zeit aus einer Folge identischer Schläge besteht, so folgen sich auch die Räume mit identischem Inhalt. Doch der Raum als Zelle des Nichts, das heißt einer Leere zwischen Werden und Vergehen, wird nur durch das Bewußtsein offenbar, weshalb die Begierde, die Augen zu schließen, das verhaftete Licht der Lampe zu zertragen und durchs Fenster in den erlösenden Tod zu springen. Bei den «unreifen wesen» handelt es sich natürlich in erster Linie⁶⁰ um Dichtversuche, welche scheinbar zum Scheitern verurteilt sind: die Wörter führen nirgendswohin, vergegenwärtigen lediglich die eigene Sinn- und Kraftlosigkeit. Hier gibt es keine Zeile, die ihn, wie in «In der Nacht weckt ihn der Ruf», über den Horizont hinaus und zu einem Traum oder einer Muse hinführen würde, hier findet sich bloß schlaf- und traumloses Dunkel mit einem schwarzblitzenden Fenster, das sein von der Müdigkeit entstelltes Gesicht widerspiegelt. Schlaflosigkeit, Einsamkeit, Leere, Verzweiflung und unendliche Müdigkeit trennen das Spiegelbild vom Dichter, der aufrecht und ohne Augen (wie tot) im Bett (wie im Grab) liegt und sich das Nichts herbeisehnt⁶¹. In «Om hösten» wurde das Gedicht «In der Nacht weckt ihn der Ruf» ebenfalls «Szenario» genannt, wobei es in einer beigefügten Klammer hieß: «In Farben»; auch unser «Szenario» findet sich in «Om hösten», und zwar direkt im Anschluß an erwähntes Gedicht; es ist folgerichtig, wenn es dort in einer Klammer mit «in schwarz/weiß» gekennzeichnet wird. Unser Gedicht bildet in der Tat die Umkehrung des Visionsgedichts: dort wurde der Traum, die poetische Inspiration, das Bild einer Idealität in einem Dekor von blauem Meer und Sonnenuntergang beschrieben, hier findet sich nur schwarze Nacht und leere Schlaflosigkeit: der Dichter ohne die liebende Muse, der Dichter als Mensch....

⁶⁰ Man übersehe immerhin die rein physiologische Bedeutung nicht: «unreife wesen» sind noch nicht herangebildete Wesen, wobei für Ekelöf dieses Heranbilden ein eigentliches Wegbilden ist: die «unreifen wesen» sind noch nicht genügend vermodert, stehen erst im Begriffe, ins Nichts hinzureifen.

⁶¹ Cf. «Sent på jorden», «Von morgens bis abends»: «die hauptsache ist nie geboren worden zu sein oder bald zu sterben».

Sein Schrei verhallt ungehört und wellenlos, das unermeßliche Schweigen schluckt ihn auf und umschließt ihn wie Wasser.... Überall nur Dunkel – und Angst vor dem Sturz in den Tod; denn so unerbittlich das Bewußtsein sich selbst auch aushöhlt, es zerstückelt gleichzeitig auch die äußeren Objekte und zeigt deren Sinnlosigkeit auf. Um die Angst zu überwinden, gäbe es nur eine Möglichkeit, nämlich den Schwindel, taumelnde Bewußtlosigkeit, und um den Schwindel loszuwerden, gäbe es ein letztes Mittel: den Sturz.... Die Angst jagt sich selbst im Kreise, der Verzweifelte springt nicht durchs Fenster, sondern versinkt langsam im steigenden Wasser, während die Nacht langsam über seine Hilferufe fällt....

«**Bevor sich das Auge ans Dunkel**» (p. 221) gewöhnen konnte «oder das ohr ans schweigen» schienen beide völlig kompakt und undurchdringlich; aber die Müdigkeit, immer schwerer werdend, bringt dem Verzweifelten doch endlich Schlaf. Im Unterbewußtsein arbeiten die Sinne allerdings weiter und strecken sich gegen *imaginäre Objekte*, zunächst nur vage Vorstellungen, vielleicht gar nur Halluzinationen. Das Dunkel wird dann von einem *legendären* Ergrauen verdrängt, welches zu sechs Wänden, einer *kubischen* Zelle *bestimmt wurde*, wo Licht und Dunkel in *Spiralen* fallen, während menschliche *Omen* heranwachsen, um gleich wieder zu erlöschen, ein *Mysterium* ankündigend. Das Schweigen wird von einer unmerklichen *Regelmäßigkeit* (bloßen Andeutungen eines Lautes) getragen. Allmählich zeigt sich im Halbdunkeln eine Ecke oder Kante eines Tischs, schließlich eine ganze *tabula rasa*, an deren Seite man eine *unsichtbare* Gegenwart *erahnt* (das erste Individuum), mit weißen Augen ohne Pupillen. Sie ist so *unbeweglich*, daß ihr Herz durch eine Wasseruhr ersetzt worden zu sein scheint. Schließlich durchfährt ein Zittern die Dämmerung, und auf der weißen Wand *wird ein Fenster gebildet*, vielleicht nur die *Projektion* der sechs Wände: das Fenster öffnet sich über einer *unsicheren* Außenwelt. Ein Vogelgesang «*klingt*» (wie splitterndes Glas): das Telefon schrillt, der Wecker läutet – der Tod tritt ein.

Wir hielten es für notwendig, das «Geschehen» dieses für «Eine Nacht am Horizont» äußerst gewichtigen Textes kurz in den Grundelementen noch einmal sichtbar zu machen und einige Akzente zu setzen.

Das Gedicht beschreibt wieder eine Art «Kosmogonie», nämlich die Entstehung des Raumes; nicht des kosmischen Raumes allerdings, sondern eines exemplarischen Raumes, der – von allem Oberflächlichen gereinigt – seine wesentlichen Konturen aufzeigt. Der Raum, welcher hier aufgebaut, aus dem Nichts abstrahiert wird, verkörpert das Bewußtsein

des Dichters, welches, nachdem es das Zimmer entleert hat, die abwesenden Gegenstände ins Absolute einer Idee übersetzt. Der Raum, so meinten wir, steht exemplarisch für alle andern Räume, alle andern Stadien des Kreislaufes. Aber diesen exemplarischen Raum gibt es ja nicht in der «Wirklichkeit», er ist eine Abstraktion, eine Projektion des Nichts in die Vorstellungswelt und in das Bewußtsein des Künstlers. Am Anfang «gab es nichts», scheint nichts da zu sein, aber schließlich macht sich doch eine gewisse Regelmäßigkeit aus dem Schweigen frei. Das Bewußtsein einer innern, hinter- und untergründigen Bewegung wächst mit zunehmender Entfernung; schließlich *wird* das Unbestimmte zu einer Form bestimmt und in eine strukturelle, beinahe minerale Welt gestellt. Der Raum ist konkret abwesend, sein Inhalt ist die Inhaltslosigkeit: der Tisch ist leer, ist eine *tabula rasa* (in die Wirklichkeit zurückgebracht ist er aber immer auch als Schreibtisch zu bedenken), und das Individuum ist nur die Vorstellung eines Individuums, ein Schatten, selbst ohne Leben, gegenwartslos, mit einer mechanischen Zeitmaschine als Herz⁶² (das Individuum ist die im Bewußtsein gespiegelte und als Abwesenheit und Tod erkannte Gestalt des Dichters). Die Leere ist bis zum Bersten mit Nichts angefüllt, und selbst die letzte «Fülle», die letzte «Dichte», das Schweigen, wird vom Nichts ausgehöhlt und verdrängt. Außer dem Nichts gibt es nur – die Darstellung des Nichts!..., die poetisch durchdrungene und dichterisch «erleuchtete» Welt, die sich im abstrakten und absurdem Raum der Halluzination und der Imagination, im Land der Legenden und Ahnungen bewegt. Der Raum ist also eine Projektion des poetischen Bewußtseins in der Urzelle des Nichts. Diese Projektion wird auf der «weißen wand», dem Blatt Papier, abgebildet, als ein durchsichtiges Fenster, hinter welchem sich eine neue Welt öffnet, eine Welt ohne Horizont. Diese Außenwelt bleibt vorerst allerdings, wie jede Außenwelt, unsicher. Das «Mysterium», welches sich im Bewußtsein herankristallisiert, kündigt konkret den Tod an, übersetzt in die Innerlichkeit führt es jedoch zum poetischen Akt (und, was «Eine Nacht am Horizont» betrifft, zum Theater, zu einem Todesmysterium).

Der gegenwartslose, aburde Kreislauf von Geburt, dem Kerker des Lebens, dem Todeskampf usw. wird in «**Synopsis**» («**Denn er, der tote ...**», p. 222) nochmals als eine einzige Bewegung, als eine ewige Folge desselben

⁶² Cf. «Vägvisare till underjorden», p.105: ... «Einsam mit der wanduhr, dieser maschine für nicht-zeit»

Todes gesehen. Tod ist wie ein großer Schnee, überall anwesend als Teil, als Schneeflocke, ständig im Fallen und immer bereits gefallen, die stets Mittelpunkt ist und immer Tod bleibt, und die doch ihren Inhalt (Tod) hinter ihrem Teil-sein verschwinden und in der äußersten Form vergessen läßt. Der Tod ist diese unendliche Schneefläche, im Himmel wie auf Erden, die Schneeflocken sind nur verschiedene Momente des Todes, der über allem Fallen doch immer «en suspens» hängt und dessen Nichtsein die einzige Gegenwart ist. Niemand kann diesen «weichen», schneegefüllten Himmel zum Einstürzen bringen, die elektrische Spannung des Kreislaufs wird von keinem «Telefonanruf» unterbrochen, und niemand könnte einen solchen Telefonanruf überhaupt entgegennehmen, weil man dafür außerhalb des Kreislaufs stehen müßte⁶³.

Das «Denn er, der tote» des Gedichtanfangs wird im letzten Teil einem »Denn nur der Künstler« gegenübergestellt. Nur der Künstler ist fähig, dem ewigen Kreislauf seinen *fiktiven* Schluß zu geben, durch ein einfaches «Ausbruchszeichen», durch einen schöpferischen Akt. Nur das Bewußtsein des Künstlers kann sich von seinem individuellen, im Kreislauf gefangen Ich trennen und aus dieser Perspektive das ewig steigende und sinkende Geschehen übersehen und die Bewegung – wie ein Gott – nachvollziehen. Das Nichts gestaltend, hat der Schöpfer sich über das Nichts gesetzt, hat einen Raum außerhalb des Nichts freigelegt: es ist sein Land, das entfernte Land seiner Vision. Die Ahnung eines solchen Raumes bildet den fiktiven Schluß, zu welchem die endlose Bewegung des Nichts, des Todes, hinweist⁶⁴.

Das mit dem Mallarmé-Wort «Creuser tout cela!»⁶⁵ (p. 227) überschriebene Gedicht bestimmt diesen abstrakten Raum, den wir als dichterische Projektion einer poetischen Idee erkannt haben, näher, indem es immer tiefer ins Absolute vordringt und dort die innersten Strukturen des Bildes (des Raumes und des Geschehens) zu erfassen sucht. Da das Dunkel

⁶³ Cf. «Opus incertum», p. 17, ... «denn lebten wir nicht meistens für die schule? wie das leben/und die gesellschaft sich gestaltete! Dieses/wissen nicht zu besitzen, oder seine examen vergessen zu haben/so gründlich daß nur noch abstraktionen übrig sind! Erst da schmecken das licht und die farben! Deshalb/stellt sich der künstler außerhalb.»

⁶⁴ Man beachte die großgeschriebenen Wörter: Mittelpunkt, Schnee, Schweigen, Flocke, Inhalt, Gegenwart, Raum, Agonie, Nulle, Présence, Mort, Séclusion, Naissance, Geburt, Einsperrung, Todeskampf, Künstler, Schluß!

⁶⁵ «all dies aushöhlen!» (Mallarmé, «Igitur», Pléiade, p. 434).

anfangs noch absolut kompakt und undurchdringlich ist, legt der Dichter «sein ohr ans schweigen» (das hörbare Nichts) und entdeckt darin eine *Regelmäßigkeit*, aus einem schwachen, sich wiederholenden Laut bestehend, welcher allerdings so entfernt ist, daß er nicht erfaßt werden kann, sondern lediglich die aufdringliche (Be-)Deutung eines Tons enthält. Später lichtet sich das Dunkel zu einer abstrakten Dämmerung «von einer andern und farblosen art als jene des auges oder der gebärmutter». Die Dinge im Raum werden sichtbarer, deutlicher in ihrer Abwesenheit, das heißt das Nichts steigert seine *Intensität*, die – obwohl noch sehr unbestimmt – eine baldige Kristallbildung vorzubereiten scheint.

Es ist offensichtlich, daß der Text das *Gedicht* meint, Gedicht als Bildung eines Kristalls, als Kristallisation eines vom poetischen Bewußtsein ins Nichts projizierten Raumes (Nichts enthaltend). Dieser Raum «wo das Gedicht stattfindet», dieser Bewußtseinsraum ist die Umsetzung konkreter, negativer Erfahrungen in eine allgemeingültige, allumfassende, positive Idee. Nun besteht der Inhalt des empirischen, alltäglichen Raumes nur aus Vordergründigkeiten, und hinter den Dingen versteckt sich das vielgesichtige, immer gleich starre Antlitz des Todes, öffnet sich die Fülle einer großen Abwesenheit. Das Bewußtsein kann sich jedoch mit dieser Fülle des Nichts nicht einfach abfinden, sondern es muß tiefer dringen, hat «all dies auszuhöhlen». Das Herz des «ersten Individuums» (der sichern Todesverheißung) höhlt den kompakten Stein des Schweigens wie eine Wasseruhr Tropfen um Tropfen aus, bis daß auch diese letzte Dichte abgetragen, ausgewaschen ist und es endlich nichts (auch keine Negativität) mehr gibt oder geben sollte; aber die Regelmäßigkeit des Lautes ist weiterhin anwesend und offenbart sich als ein Ur-Prinzip des Seins. Ähnlich, wenn auch nicht gleichermaßen eindeutig, verhält es sich mit den Dingen, welche, je weiter man in sie vordringt, ständig an Substanz und Wirklichkeit verlieren und schließlich nur noch eine Form des Nichts verkörpern; die Dinge *sind* aber doch insofern, als sie eine Erscheinung sind, sie *bleiben* als Verkörperung einer Bewegung, als die Intensität eines Aufflackerns oder eines Erlöschens, als abstrakte Sichtbarkeit des Sprunges von Nichts zu Nichts. Die Erkenntnis, daß es in der Abwesenheit doch zwei Konstanten zu geben scheint, verhilft natürlich noch nicht zu einer wirklichen Gegenwart, sondern scheint vielmehr dazu angetan, das Nichts als immerwährende Abwesenheit zu verfestigen, den Abgrund ins Endlose zu öffnen. Das Bewußtsein des Dichters ist aber ein *schöpferisches* Bewußtsein, und im Augenblick, wo es auf Widerstand gestoßen und sozu-

sagen auf Grund gelaufen ist, kann es sich dieser Grundelemente bedienen und damit eine Gegenwart schaffen, die ebenso unvergänglich und gegenwärtig ist wie die Sinnlosigkeit selbst. Das Gedicht muß deshalb die Prinzipien des Seins selbst enthalten: die Regelmäßigkeit macht die Zeit gegenwärtig als eine Folge, als eine *Dauer*, welche die Augenblicke der Intensität verbindet, welche durch ihre Ausstrahlung einen – wenn auch künstlichen – *Raum* schafft. *Das Gedicht ist also nichts anderes denn eine regelmäßige Intensität*, und ihre Bewegung ist jene einer *Spirale*, wobei die Intensität sich in verschiedenartigen Schwingungen um die Achse der Regelmäßigkeit dreht⁶⁶.

Das Gedicht sei da, sagten wir einmal, um der Abwesenheit eine Form und eine Gegenwart zu geben. Jetzt müssen wir noch einen Schritt weiter gehen: als Bild, als sichtbare Darstellung, ist das Gedicht immer noch zu sehr anwesend, um der Abwesenheit eine gültige, zeitlich-intensive und räumlich-regelmäßige Gegenwart verleihen zu können. Das Gedicht sollte deshalb hinter sich selbst verschwinden können, sich selbst ebenfalls unsichtbar machen. Nur gerade eine regelmäßige Intensität sollte zurückbleiben; damit dies möglich wird, muß diese Bewegung in einer Abwesenheit gegenwärtig gemacht werden, sollte nur die *Idee* ihrer Bewegung vermitteln. Das Sinnbild dieser abstrakten Idee, das Sinnbild für die Gegenwart (der in einem Zeitmoment erstarrten) innersten Bewegung des Nichts ist die Durchsichtigkeit des Kristalles. Denn was wäre ein Kristall anderes als eben eine regelmäßige Intensität von leerer Fülle, eine intense Regelmäßigkeit, eine unsichtbare Projektion des Absoluten? Doch ist diese Kristallisierung wie gesagt nur ein Sinnbild der Idee: deshalb wohl wurde das letzte Wort in zwei Teile getrennt, nämlich in «*kristallbild-ung*».

⁶⁶ Die Strukturen (Intensität, Regelmäßigkeit, Spirale, Kristall usw.) von «Eine Nacht am Horizont» werden im letzten Teil unserer Arbeit gesamthaft betrachtet. Aus diesem Grunde beschränken wir uns hier auf eine den Rahmen dieses Einzeltextes nicht sprengende Betrachtung.

*Die spirale dreht sich schwindelnd im geflüster der därme
 Krank ist meine seele und die welt dreht meine uhr zu tode
 Die welt dreht langsam und gefühllos um ihre achse
 Sternjahr um sternjahr fallen sterne
 wie schnee auf alles*

EKELÖF, Om hösten⁶⁷

Im «Monolog» («Die müdigkeit sinkt...», p. 228) fällt die Müdigkeit wie ein großer Schnee auf die Erde und nimmt die Form einer sinnlosen, harten Unterlage an. Ein langsamer Fall in einen absurdem Tod. Außer diesem Schneefall von Müdigkeit gibt es nichts: Wörter schweben zwar im Raum, aber sie sind form- und inhaltslos, sie tragen keinen Sinn, besitzen kein Ich und sind deshalb gewichtslos und fallen nicht. Das Schweigen ist riesengroß: «nicht ein wort fällt...». Das Dunkel scheint das «relative» Licht besiegt zu haben, die wenigen noch sichtbaren Dinge scheinen im künstlichen Licht wie aus einem Zufall. Das große Schweigen ist undurchdringlich dicht und leistet trotzdem keinen Widerstand: lautlos schlägt ein Hohlsaum seine immer gleichen Löcher in das Schweigen des Schnees; der Schnee verändert sich zu einem Raum mit weißen Wänden, einer unendlichen Reihe von Räumen, die sich folgen wie eben ein Hohlsaum, voll und leer zugleich⁶⁸.

Die Elemente der Handlung sind uns aus den vorhergegangenen Texten bekannt: ein Zimmer mit dem ersten Individuum, dessen Herz wie ein *perpetuum mobile* schlägt. Die Schläge sind immer dieselben: also ist es eigentlich ein einziger Schlag, der ständig wiederholt wird. Diese «Ewigkeitsmaschine» ist das Zahnrad, das die Löcher ins Schweigen schlägt und den ewigen Kreislauf markiert. Dieses Loch des Zahnrads, dieser Schlag ins Schweigen ist zugleich ein Zimmer, in welchem es kein Verbleiben geben kann, weil das Zahnrad sich dreht, weil Schlag auf Schlag, Zimmer auf Zimmer folgen und nur ihre eigene Leere zurücklassen. Die weißen Wände solch eines Raumes sind die substanzlosen Wände des Schneeschweigens. Das Schweigen ist eine Abwesenheit von Laut und eine Abwesenheit von Stille; der Raum ist eine Abwesenheit von Inhalt. Beide sind bedingt durch diese Abwesenheit. Der Raum wäre nicht, gäbe es nicht die Bewegung, ständig fortlaufend, ohne eigentliche Handlung, ohne Subjekt, lautlos, ohne Inhalt. Deshalb sind die erkennbaren Gegenstände

⁶⁷ P. 50/51 und in BLM 1951, p. 574 «Krispapper november 1932».

⁶⁸ Man vergleiche damit RAINER MARIA RILKE, «Urgeräusch» (p. 543 von Band III (Prosa) der Insel-Ausgabe 1966).

auch wie zufällig und nie ganz anwesend, sondern stets nur halb, stets nur zur Hälfte da und zur Hälfte bereits verschwunden, hinter der Bewegung zurück oder der Bewegung voran, leer von Fülle und voll von Leere, immer möglich aber doch nie wirklich, ausgefüllt, gegenwärtig. Der Raum kann nicht bestimmt werden, er ist alles zugleich und immer weder-noch: Grab oder Gebärmutter? Einerlei, denn die Handlung steht nie still, hält nie in einem bestimmten Raum an und hat nie ein Ende, läuft vielmehr immer davon, eilt weg, in Zirkelform, in Spiralen, «ja, aber bloß auf einer ebene». Diese Bewegung geht überall vor sich, in der berauschenenden Tiefe des Meeres wie in der schwindelnden Höhe des Kosmos, und es ist nutzlos, sich in einem Flieger- oder einem Taucheranzug verbergen zu wollen, man befindet sich trotzdem gleich schutzlos in diesen Druckkammern der Ewigkeit und des Nichts. Der Satz «daß die Unendlichkeit nicht existiert und sinnlos ist spielt keine Rolle» bezeugt, daß «auf dieser Ebene» jeder Ausbruch aus der Spiralfbewegung unmöglich ist: auch das Nichts der Unendlichkeit wird negiert, und allein die Bewegung bleibt übrig, als kontinuierliche Abwesenheit. Dieses *perpetuum mobile* ist allerdings nicht eine abstrakte Maschine, sondern das Herz des ersten Individuums, welches ganz hinter dem Schlag verschwindet und dessen Gegenwart nur eben in diesem einen Schlag, in dieser Folge identischer Schläge besteht. Was für eine Gegenwart bedeutet diese Maschine? Die Person des ersten Individuums tritt meistens als eine Schreckfigur, als eine Art von mitternächtlichem Gespenst, auf. Die Augen starren, ausdruckslos, wie tot. Dieser erste Mensch stellt das Ur-Bild des Menschen dar, ist seine Personifizierung, und damit sein Schicksal, was nur heißen kann: sein Tod. In diesem Text wird hinter dem ersten Individuum aber eine Gegenwart von Apollo und Daphne erahnt, allerdings eine völlig inhaltslose, absurde, unendlich entfernte Gegenwart. Ist es die Gegenwart der Liebe, die hier beschrieben werden soll? Man kann sich hier des Petronius-Zitates am Anfang von *«Sent på jorden»* erinnern: «*Sequor imperium, magne Cupido, tuum*»; auch in unserem Text ist von Pfeil und Bogen, dem Sinnbild der Liebe und Cupidos die Rede: «die Köcher sind leer unter den Augen... da sind keine Pfeile für die Bogen der Augenbrauen...». Cupido ist ja insofern auch ein Bewegungs- und Erschaffungsprinzip, als es Ursache der Fortpflanzung ist: das Zahnrad, das seinen «immer gleichen» Zahn ins Loch schlägt, könnte deshalb auch eine konkret sexuelle Bedeutung enthalten (was für EKELÖF bestimmt nichts Ungewöhnliches wäre). Hinter Cupido erscheint jedoch das Bild von Apollo und

Daphne, einer vorab unglücklichen Liebesbeziehung⁶⁹. Die zu «etwas fernem und triangulärem erstarre bewegung» könnte als die Sehnsucht zu Cupido, ihrer Vereinigung im Ganzen der Liebe⁷⁰, gedeutet werden. Apollo aber ist es, der eigentlich im Mittelpunkt des Bildes steht, denn ihm wurde die Liebe ja verweigert, respektive in eine abstrakte Landschaft verzaubert. Andrerseits ist Apollo der Herr der Musen, der Musik und des Gesanges, das «klare, künstlerische Gewissen». Seine Köcher sind hier leer (Apollo brachte den Männern durch seine – vom silbernen Bogen geschossenen – Pfeile den Tod), seine Pfeile verschossen: «alle sind tot⁷¹, der Künstler-Gott ist der letzte Mensch, der sich die Welt neu erschaffen muß und die Kraft dazu im Wald der Jungfrau, Daphnes⁷², sucht. Der Schlag des Zahnrads wirft also nicht nur Leere auf, sondern entwirft doch die Ahnung einer fernen Gegenwart: jener der Liebe. Über den Umweg der Liebe könnte vielleicht eine Gegenwart entstehen; direkt ist dies jedenfalls unmöglich, denn das Bewußtsein («der blick») hindert die Dinge, Gestalt anzunehmen, oder, sollten sie durch irgendeinen Zufall doch zu Gestalt gekommen sein, es vernichtet sie augenblicklich und läßt höchstens noch die Spur ihres Vergangenseins zurück. Der mörderischen Aktivität des Bewußtseins muß ein Ende gemacht werden, die Einsamkeit möchte aus dem Zirkel brechen; und in der Tat: während die Müdigkeit langsam über das Bewußtsein fällt, schlagen weiße Blumen plötzlich aus dem Unterbewußtsein des Nichts aus. «Kein wort fällt». Aber die Vision ist jetzt unsichtbar gegenwärtig.

Ein Wort gilt es noch beizufügen über das Bild der verschiedenen Räume⁷³, die sich einander in Spiralen folgen. BRITA WIGFORSS⁷⁴ hat dieses Bild zum Anlaß genommen, über das Zeiterlebnis Ekelöfs zu sprechen

⁶⁹ Die also einem negativen Bild Cupidos entsprechen würde. Daphne wurde von Apollo geliebt, stieß diesen aber zurück und wurde in einen – von Apollo geheiligen – Lorbeerhain verwandelt.

⁷⁰ Cf. «Solnedgången», in Karavan 2, 1935, Vol.4, p.22 und in «Promenader och utflykter», p. 113: «Unsere Gegenwart ist selten mehr als eine ichbezogene Gedankenzerstreutheit: es ist *nur die Liebe und manchmal die Kunst*, die es uns möglich machen, das Gewicht des ganzen Lebens, des verflossenen wie des kommenden, in einem Augenblick zu sammeln.»

⁷¹ S. «Eine Nacht am Horizont», p.218: «Ich gehe, ich gehe ...».

⁷² Cf. «Eine Nacht am Horizont», die «Adlocutiones», p. 209–210.

⁷³ Ein häufiges Bild bei Symbolisten, vgl. z.B. BAUDELAIRE oder HJALMAR SÖDERBERG (Petits poèmes en prose/Historietter).

⁷⁴ «Ekelöf vid horisonten», BLM 3, 1963, p.196/97.

und sieht in der Spirale⁷⁵ einen «schwindelnden Aspekt der Unendlichkeit» und eine «Verbundenheit mit den Geheimnissen einer versteinerten Epoche», um dann endgültig den allgemeinen Tonfall des Gedichtes zu verlassen, indem sie eine Angst vor der Tiefe und den Versuch, sich in der Zeitspirale festzuhalten, bemerken will. Wir spüren hier wenig solcher Gefühle, denn dafür ist das Gedicht zu abstrakt und zu objektiv. Für uns bedeutet die Spiralenbewegung hier in erster Linie eine Umlaufbewegung «auf einer ebene», wobei die Druckkammern voll Wasser die Tiefe der Vergangenheit, die luftleeren Druckkammern dagegen die Unendlichkeit der Zukunft darstellen können (als die Wiederholung eines identischen Zustandes). Wichtig scheint uns die Bewegung; da die Handlung kein Subjekt besitzt, ist die Annahme einer möglichen Entwicklung – auch einer abstrakten – absurd! Wenn Wigforss in diesem Abschnitt aber etwa gar eine Treppe hinunter zu den Ahnen erkennen möchte, so hat sie sich für unser Dafürhalten eindeutig verstiegen (nämlich in die Räume *⟨Igiturs⟩*)⁷⁶. Wenn Wigforss dieses Spiralenbild solcher Art interpretieren wollte, so nur im Gedanken an Mallarmé, welcher für *⟨Eine Nacht am Horizont⟩* in der Tat von größtem Interesse ist⁷⁷. Ein bei Mallarmé bedeutsames Wort, nämlich das Wort «Zufall», findet sich in *⟨Eine Nacht am Horizont⟩* nur gerade in diesem *⟨Monolog⟩*; dies erstaunt eigentlich, denn der Zufall ist auch hier von Wichtigkeit: denn außer der innern Bewegung und der äußern, mechanischen Folge der Räume (Stadien der Abwesenheit) scheint ja der ganze Inhalt wie ein großer Schnee zuzufallen, den Zufall enthaltend zufällig zu sein. Der Zufall hängt über dem ganzen Geschehen, ist immer «en suspens» aufgehängt und wie der Tod ständig gegenwärtig. Das erste Individuum kann sogar als eine Personifizierung des Zufalls angesehen werden, als ein Symbol für die drohende Anwesenheit von Sinnlosigkeit.

⁷⁵ S. dazu *⟨Om hösten⟩*, p.90 und *⟨Opus incertum⟩*, p.59, auch *⟨Non serviam⟩*, *⟨En dödsdröm⟩*.

⁷⁶ BRITA WIGFORSS vergleicht dieses Spiralenbild der Druckkammern einem *⟨Om hösten⟩*-Bild, wo das Dunkel mit großem Druck von Wohnung zu Wohnung steigt und die Fenster des Erdgeschosses zu sprengen droht, so dass die vernichtende Nacht hereinflutet. Wigforss sieht darin die «schlagende Beleuchtung» des künstlerischen Reifeprozesses. Aber das *⟨Om hösten⟩*-Bild findet sich nicht erst 1951, sondern nach EKELÖFS Angaben bereits 1932 (BLM 1951, p.575); diese Jahreszahl kann natürlich bezweifelt werden, aber dann müssen wir auch unser Gedicht 1962 ansetzen, womit sich die Perspektive umkehren würde (WIGFORSS, p.196).

⁷⁷ S. unsern letzten Teil, p.105ff.

Ein Gedicht in «Stroutes»⁷⁸ zeigt uns den Zufall von einer scheinbar positiven Seite: dank ihm wird das Spiel nie ausgehen, und zwar also nie gewonnen, aber auch nie verloren werden können:

Einsam in der nacht fühle ich mich am besten
allein mit der geheimnisvollen lampe
befreit vom aufdringlichen tag
über eine nie fertige arbeit gebeugt
die kombinationen der patiencekarten. Und dann
wenn diese patience nie aufgeht
Ich habe die nacht vor mir. Irgendwo
schläft ein zufall über den karten. Irgendwo
ist bereits eine wahrheit einmal gesagt
Weshalb sich da aufregen? Kann jemals
mehr gesagt werden? In gedankenzerstreutheit
will ich dem wind lauschen in der nacht
zu den flöten der korybanten
und der sprache der ewigen wanderer.

Hier ist die leere Stille nach dem Sturm wohltuend eingekehrt; uns aber steht die «**Nacht** (Am horizont)» («Eines abends in der dämmerung...», p.239) erst noch bevor. Die Nacht liegt zwischen «jener stunde, da das spinnennetz zu fallen beginnt» und der «stunde wo sich das spinnennetz aufzulösen beginnt», sie beginnt in der Dämmerung und endet im Tagesgrauen: in dieser Nacht wird es aber nie Mitternacht, die Dämmerung vertieft sich nur zu einem Halbdunkel, welches gleich wieder zum Morgen hindämmert. Das Zimmer, in welchem die Persönlichkeit um Klarheit ringt, ist ein «wirkliches» Zimmer, noch nicht der abstrakte Raum des Bewußtseins. «Zeit und Raum» wurden denn auch vergessen, und die Persönlichkeit unternimmt den hoffnungslosen Versuch, «die geheime ursache seiner innersten gedanken aufzudecken». Dies soll im Innern der Persönlichkeit geschehen, durch einen Kampf zwischen dem Ich und seinem Gegenspieler: es ist der Kampf zwischen Schwarz und Weiß⁷⁹, zwischen dem Lebenswillen und der Todessehnsucht, zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Schlaflosigkeit und Müdigkeit: ein

⁷⁸ P. 66.

⁷⁹ Cf. «Om hösten», «Röster under jorden», p.93:

«Die stunden gehen. Die zeit vergeht.

Langsam pulverisiert das tageslicht die droge des schlafs.

– Ich sehne mich von der schwarzen scheibe zur weißen.

– Ich sehne mich vom roten faden zum blauen.»

Kampf um die Distanz zwischen den zwei Teilen der Persönlichkeit. Der Dichter sitzt am Schreibtisch und ringt mit dem allgegenwärtigen Weiß des Papiers, kämpft um die im Schweigen aufgehängten Wörter, die nicht fallen wollen. Die Dinge haben ihren Sinn zwar schon längst verloren, aber die Sehnsucht nach ihrer handgreiflichen Gegenwart verteidigt trotzdem noch heftig ihre eigentlich schon seit langem aufgehobenen Stellungen. Der Kampf spielt sich auf der beschränkten Ebene des Schachbretts ab, bloß «in einer ecke» des großen Raumes, und wenn es auch «unendlich zusammengesetzt» ist, so können die verschiedenen Figuren sich doch nur durch bestimmte, vorgeschriebene «Schritte» vorwärtsbewegen. Da das Schachspiel nur einen Teil des großen Ganzen darstellt, kann es das Geschehen aus sich heraus nicht erklären und muß immer in seiner eingeschlossenen Begrenztheit verharren. Die Persönlichkeit ist gespalten, und deshalb bedeutet jeder Sieg des einen Teiles die Niederlage des andern Teiles: das Ich versucht aus diesem Grunde, den Ausgang des Kampfes hinauszuschieben und sich mit einem Unentschieden in den nächsten Tag hinüberzuretten. Doch allmählich ist das Bewußtsein am Ende seiner Kraft angelangt und will sich «zur großen Gedankenlosigkeit hin» schließen, wie durch den *unbewußten* Halbschlaf ein Gedanke, ein *Traumbild* schimmert, das die Persönlichkeit von der Müdigkeit überzeugen will. Dieser unbewußte Impuls bringt ihm die Erscheinung eines undurchdringlich dunklen Fleckens (ein blinder Lichtfleck!), der an der weißen Wand stehen bleibt und sich nicht wegerklären läßt. Dieses Dunkel ist die «unheimliche Gegenwart», die mit der ständig wachsenden Todesangst immer größer und furchterregender wird; doch dieser Fleck, zunächst bloß das Öffnen der Türe und das Ende der Zeit ankündigend, wandelt sich und erscheint indirekt als Traumbild: «aus dem Nichts heraus» beginnt der Gedanke zu murmeln: «Es ist vielleicht ein unbekannter Gott⁸⁰, der gekommen ist, mich nach meiner Identität zu fragen», «eingehüllt in eine schwarze Nebulose...». Diese «Erklärung», die ja nichts denn eine reine Ausrede, eine bloße Erfindung (vielleicht Ausdruck einer plötzlichen Eingebung) ist, betäubt die Angst und findet sich allmählich zu einem Satz, dessen regelmäßiger Wiederklang die Spannung zu lösen vermag. Die entscheidende Wendung, die Rettung vor der Zersplitterung im Chaos des

⁸⁰ Cf. die Hymne X, 121 «An den unbekannten Gott» im Rig-Veda (Gedichte aus dem Rig-Veda, Unesco-Sammlung, Reclam-Verlag, p. 69): hinter dem «unbekannten Gott» verbirgt sich dort Prajāpati.

Nichts geschieht also durch einen Satz, oder richtiger, durch das Echo eines Satzes. Daß dieser Satz im Grunde sinnlos ist, spielt keine Rolle; wesentlich ist, daß er das Schweigen in Stücke bricht und damit das Sinnlose sichtbar, greifbar macht. Die Persönlichkeit wird durch diese Erklärung beruhigt, wenigstens für diese Nacht.

Die «Nacht (Am horizont)» ist zwischen 1930 und 1933⁸¹ entstanden und liegt stilistisch und inhaltlich gesehen eindeutig «spät auf der Erde», «sent på jorden». Ein nächtliches Bewußtsein dämmert zu «einer art von lösung», ohne sich zu einer wirklichen Vision von Gegenwart kristallisieren zu können. Doch der Text findet sich in «Eine Nacht am Horizont» und hat gar seine Überschrift an das Gedankendrama abgegeben. Es muß also im Ganzen des Werkes seinen Platz und seine Bedeutung haben: in der Tat läßt sich die Grundproblematik der «Nacht am Horizont» wie ein zweites, engmaschigeres Netz über den Text legen, wodurch dieser plötzlich neue, Grund-legende Bedeutungen erhält. Die Persönlichkeit sitzt am Schreibtisch, es ist also nicht eine ganz gewöhnliche, sondern eine dichterische Persönlichkeit. Sie teilt sich auf: in ein persönliches, individuelles Bewußtsein und einen Gegenspieler, ein überragendes, künstlerisches Bewußtsein. Zwischen diesen beiden wird der Kampf ausgetragen: während das persönliche Bewußtsein sich zu «der großen gedankenlosigkeit» schließt, öffnet sich das künstlerische Bewußtsein «zur großen gedankenlosigkeit». Einmal mehr entspricht einem Fallen ein Aufgehen, verläuft die Bewegung der Spirale in zwei entgegengesetzte Richtungen. Die Auslösung der Bewegung geschieht durch «einen plötzlichen impuls», ein «traumbild», die dichterische Eingebung, die im Innern der Bewegung liegt, wie deren Inhalt. Die Perspektive verändert sich entsprechend dem Standpunkt in der Spirale. Während die Persönlichkeit um sein individuelles Ich bangt und sich vor dem gegenwärtigen Tod fürchtet, leuchtet der Künstler vor freudiger Erkenntnis auf über die bloße Möglichkeit einer Gegenwart (und sei es in Sinnlosigkeit). Das absolute Bewußtsein des Dichters überschaut den Raum und die Persönlichkeit und kann sie auf dem Schachbrett in einer Ecke des Zimmers und in Figuren isolieren: es erkennt den scheinbar sinnlosen Teil als sinnvoll in der Ganzheit des Nichts (der Sinn-losigkeit). Der «unbekannte Gott», in Wirklichkeit die fruchtbare Liebe der inspirierenden Göttin, wird hier nicht nur als Vor-

⁸¹ S. «Promenader och utflykter», p. 179 (Anmerkung): «Unvollendetes Projekt zu einer Sonate in Worten ...».

aussetzung, sondern geradezu als *Inhalt* der rettenden Lösung dargestellt: «es ist vielleicht ein unbekannter Gott...»! Die Vision faßt sich also in Sprache (ohne eigentlichen Inhalt, sinnlos, bloß Sprache, Laut), wodurch das tödliche Schweigen in Stücke zerbricht: zwar sind diese «scharfkantigen scherben» nur die Zeichen der großen Leere, Splitter von Sinnlosigkeit und Tod, aber sie füllen das Blatt Papier doch mit einer greifbaren Gegenwart aus (selbst wenn es nur die Gegenwart von Sinnlosigkeit ist). Dank der göttlichen Eingebung schafft der Künstler etwas «aus Nichts», indem er das Nichts be-greift, indem er es «beim Namen» nennt; er gestaltet die Leere, zerbricht das Schweigen und öffnet eine Perspektive, die durch die Negativität des Nichts in einen unendlich entfernten Raum führt, der weder voll noch leer, sondern sinn-los und absolut ist.

* * *

Einen eigenartigen Ausflug ins Phantastische und Surreale unternehmen wir im – an Gogol und auch an Chagall erinnernden – Bild «**Um fünf Uhr in der Frühe ...**» (p. 238), da ein «elegant gekleideter Herr aus einem Fenster des fünften Stockes» steigt und anfängt, «in der Luft herumzugehen...». Diese «Geschichte» öffnet in der undurchdringlich schwarzen Dichte von «Eine Nacht am Horizont» selbst ein Fenster, indem sie dem mühsamen «Schritt um Schritt» des inneren Kampfes plötzlich ein luftiges, wundersames Schweben entgegensemmt; die regelmäßige Eintönigkeit von Zeit und Raum des Dramas sieht sich hier plötzlich in Farben durchbrochen. Grund dafür mag sein, daß das Bild auf der entgegengesetzten, auf der endgültigen Seite der Nacht hängt: der Horizont ist überschritten, das Fenster «für immer» durchbrochen, die Freiheit erreicht... . Das eigentliche Geschehen beschränkt sich auf dieses Bild eines durch die Luft spazierenden Herrn. Hinter dem «fliegenden Herrn» erkennt man gerade noch das Fenster, dessen Hintergrund dem verwunderten Passanten erklärt wird: ein Zimmer, welches weder Eingangs- noch Ausgangstüre besitzt («durch das versäumnis irgendeines baumeisters», Gottes...) und dessen einziger konkreter Inhalt (außer seinem eigenen Raum-sein, natürlich) eine Wanduhr ist, deren Zeiger «mit dem kopf nach unten»⁸² am 17. Juni 18.. um 00.00 Uhr, um *Mitternacht* also, stillgestanden ist. Mitternacht wird hier wieder zur Grenze zwischen Leben und Tod; sehr

⁸² S. «Eine Nacht am Horizont», p. 244.

schön wird angedeutet, daß diese Grenze auch die Grenze unseres eigenen Horizontes ist: das Zimmer hat keine Türe, weshalb das im Subjekt-Objekt-Denken verfangene Individuum glaubt, den Schlüssel des Universums verloren zu haben. In Wirklichkeit ist es selbst aber der Schlüssel zum All: indem es einen Ausgang aus sich selbst findet, findet es auch Eingang ins Universum. Die stillgestandene Uhr bedeutet natürlich den Tod, aber eben, nur den individuellen Tod, denn «dieser herr war in wirklichkeit neugeboren»; er hat kein Ich mehr «und also kein gewicht»⁸³: der Tod ist eine Geburt – eine Wiedergeburt, könnte man sagen – im allumfassenden Raum des Kosmos.

Wenn aber der «Schlüssel des Universums das Universum ist», das heißt eine Auflösung im Kosmos, so bleibt das Erstaunliche unseres Bildes doch die Tatsache, daß dieser «Schlüssel» sichtbar ist. Wir kennen den Grund: die Auflösung ist bewußt geschehen, und unser Bild ist denn auch bloß die *Vorstellung* des Geschehens, vor den verwunderten Augen der zuschauenden, zufälligen Passanten. Diesen Zuschauern hat der Künstler durch sein malerisches Bild eine Perspektive geöffnet aus der Begrenztheit des eigenen Raumes hinaus in eine weite Welt ohne Horizont⁸⁴.

Ein plötzlicher, abrupter Sprung von der schwebenden Höhe des farbigen Bildes auf die schwarz-weiß karierte Fläche des Schachbrettes isoliert das phantastische Gemälde wie in einem abstrakten Rahmen: vom gewichtslosen Ausflug ins Surreale kehren wir wieder zum sehr realen «abstrakten Leiden eines Schachspielers»⁸⁵ zurück, in die zerstückelte Nacht. Der Abschnitt soll in die «Nacht (Am horizont)» überleiten, gleichzeitig führt er aber auch wieder aus ihr hinaus: an ihrem Ende «übergeben wir unsren helden bei einer partie schach...» «... so daß nichts unvorhersehbares mehr die stellung vom endlichen und fatalen remiszug trennte, welcher war...»: am Ende der Nacht beginnt das Bewußtsein das Geschehen zu durchschauen, weshalb «nichts unvorhersehbares» mehr vom schicksalsentscheidenden Akt mehr trennt, welcher ein Todesakt ist....

⁸³ S. «Eine Nacht am Horizont», «Monolog», p.228.

⁸⁴ Der Text muß auf dem Hintergrund des vorhergehenden Gedichtes «In der Nacht weckt ihn der Ruf ...» (p.237) gesehen werden, wo der Schlafwandler von der Zeile an den Horizont geführt wird, und wo ihm im Fensterrahmen eine Muse das Zeichen gibt; «er folgt ihr mit seiner ganzen liebe»: sein Fallen ist zeitlos, schwebend, aber wie er wieder erwacht, liegt er tot auf der Strasse

⁸⁵ «Lägga patience», «Monsieur Degas», p.62.

In einem französisch gehaltenen «Résumé» (p. 245) wird die «Handlung» nochmals kurz zusammengefaßt, im äußeren Geschehen, im inneren Grundgedanken und in deren verbindender Sichtbarkeit, dem Stil. Das Drama wird als der Kampf «zwischen dem individuellen Willen und dem universalen Willen oder dem Schicksal», in der «Einsamkeit», beschrieben, und seine äußere Ursache ist das Bewußtsein der ewigen Kreislaufbewegung, die sinnlos von Zimmer zu Zimmer durch eine identische Leere läuft: ein exemplarisches, anonymes Wesen wird in einem türlosen Zimmer (der Gebärmutter) geboren, in die Welt ausgestoßen (eine Folge von abwesenden Augenblicken) und endlich von seinem ungestillten Hunger gezwungen, einen Raum mit bloß einer Eingangstüre zu betreten (das Grab); hier wartet das Bewußtsein angstvoll auf den Telefonanruf, welcher es erlösen und im Nichts immobilisieren soll⁸⁶. In einer «Fußnote» von entscheidender Wichtigkeit wird das mörderische Bewußtsein, das «die Welt entleert», genauer umschrieben: «natürlich nur die *innern Projektionen* äußerer Ereignisse»: der die Dinge (und das Ich) auffangende innere Spiegel des Bewußtseins bleibt stets gleich blind und leer, füllt sich mit Leere und entleert auf diese Weise die ganze Welt der Erscheinungen; schließlich bleibt nur eine reine *Idee* dieser Welt übrig (eine Idee von einer *Bewegung* von Sinnlosigkeit!), und das Ich verschwindet schließlich in dieser Idee, wird selbst zum Ab-fall der Welt: Ich bin das, was von der entleerten Welt übrig bleibt, das heißt ich bin ihre Idee und nichts anderes, mein eigener Abfall, mein eigener Tod, die Projektion meiner selbst in diesem unendlichen Nichts. Das Bewußtsein konnte sich zwar entleeren, aber es hat nichts, womit es die Welt wieder füllen, neu schaffen könnte. Die einzige Möglichkeit besteht in der künstlerischen Eingebung, die den Künstler von außen her befruchtet und ihm die Kraft schenkt, das Nichts zu gestalten und, es gestaltend, zu vergegenwärtigen.

Auf schwedisch wird dem französischen Text ein offensichtlich «Später» geschriebenes: «So gehst du, mensch/von der ersten toilette/bis zur letzten» beigefügt, das Geschehen in einer symbolischen, die Absurdheit aus der Distanz der Ironie verkörpernden Formel zusammenfassend⁸⁷.

⁸⁶ Im «Gammal dagbok» steht für «immobilisieren» «neutralisieren».

⁸⁷ Zum «Résumé» – und dessen Stilcharakterisierung – siehe den letzten Teil unserer Studie, p. 108ff.

*Und doch bist du im grunde so namenlos wie die nacht
und das dunkel:
In wirklichkeit bist du niemand.*

EKELÖF, Färjesång

Das Bild von der Toilette und einer sich ständig entleerenden Welt wird als «Aspekt des Lebens»⁸⁸ in **«Dieses wesen, Namenlos»** (p. 247) aus dem Französischen ins Schwedische und auf überzeugende Weise ins Poetische «übersetzt». Das namenlose Wesen wird in einem leeren Raum geboren und füllt und entleert und füllt sich, bis es nichts mehr zu entleeren gibt und es in einen letzten Raum kommt: «Dort stellt er sich an eine wand und kehrt sich ab»⁸⁹ – um in der «Luft seiner Auflösung» einer gegenwärtigen, absoluten Zukunft entgegenzusehen:

Ich sehe mich um
jetzt schon halbwegs im andern königreich
mit dem rücken zur nacht
eingehüllt in die dunkelwärme der nacht
wie wenn ein wanderer an der raststelle
seinen rücken zur sonne wendet
mit dem gesicht im blauen schatten der hände!
So ist es, über die grenzen zu gehen!
Oh dort, im andern königreich, seh' ich
das gewitter wandern, den sonnenregen schief treiben
über wogende ernten, glitzernde
fluten in ihrem vergangenen lauf
und vergangene städte unter der sonne
mit vergangenen räuchen steigend
zu dem was versteckt ist in der luft seiner auflösung
Es ist eine zukunft
nach der ich mich umsehe⁹⁰.

* * *

⁸⁸ So der Titel in **«En natt i Otočac**, p.21.

⁸⁹ Dazu **«En natt i Otočac**», p.71: «Tod und Nacht/Für mich bist du ein weibliches wesen/mit geschlecht/und ich will in dich dringen/mit den füßen voran/und dem kopf zuletzt/umgekehrt als bei meiner geburt//Und dunkel soll dein schamhaar sein/und schlaf deine schwangerschaft//Tränen aus stein weinte ich/unbezwungen aber zerquetscht/mach du sie zu perlen.

⁹⁰ **«Opus incertum**», p.57.

Zwischen den zwei «**Perspektiven I und II**» («revue passieren»/«morgen da er zurückkehrt», p. 242/244) steigt eine immer dünner werdende Stimme durch den Ausklang eines Musikstückes und löst sich schließlich in einer Art Unhörbarkeit auf⁹¹. Die beiden Perspektiven und die Stimme bilden eine geschlossene Einheit, die gleichzeitig eine geniale Abbildung der gesamten «Nacht am Horizont» ist. Auf den ersten Blick scheinen die «Perspektiven» allerdings wie zerstückelt und ohne Zusammenhang: Die einzelnen Zeilen scheinen auseinanderbrechen zu wollen, berühren sich bloß wie die sinnlosen Splitter eines Gefäßes, das einst Nacht enthielt...: die «Perspektiven» liegen am Ende der «Nacht am Horizont», weshalb die Splitter so sinnlos nicht sind; dem Zuschauer sind sie Zeichen des vergangenen Dramas und fügen sich in seinem Innern zu einem Ganzen und zu einem Sinn. Die Perspektiven laufen denn auch von hinten, aus der Tiefe der Nacht, zurück durch das Geschehen bis hinein in die ursprüngliche Dämmerung; noch einmal werden alle Grundtöne der Nacht angeschlagen, so daß die einzelnen Akkorde sich im Innern des Zuhörers zu einer Melodie finden. Jede der beiden «Perspektiven» ist in sich abgeschlossen als eine «ganze» – wenn auch von Sprüngen durchzogene – Scherbe. Der Zusammenhang der einzelnen Zeilen geschieht nicht über den Umweg einer äußeren, (grammatikalisch-)sinnvollen Folgerichtigkeit, sondern durch eine innere, musikalische Verbindung: über den Rhythmus und über die Aufreihung nächtlicher Allusionen, die sich auf dem Klangboden des Zuschauers zu einer inneren Musik zusammenfügen.

Wie Wellenlinien laufen die Zeilen, scheinen kein Abbrechen zu kennen, führen über das Blatt hinaus: die beiden «Perspektiven» fließen ineinander, setzen sich fort und ergänzen sich in der immer gleichen, wiegenden Bewegung. In der Tat sollen die beiden Perspektiven eine einzige, in die Tiefe laufende Fläche bilden: sie müssen miteinander kombiniert werden – und zwingen den Zuschauer dadurch, in Bewegung zu bleiben, die Spiralenbewegung (von einer Seite auf die nächste und wieder zurück und wieder auf die nächste usw., und doch in einer bestimmten Richtung) mitzumachen; wie die kaputtgespielten Puppen⁹² (Darsteller des Schauspiels) muß er «Stück um Stück» zusammensetzen und zu einem möglichen Sinn zusammenfügen – einem Sinn, welcher auf dem Hintergrund der «Nacht

⁹¹ S. hier, p. 48.

⁹² S. «Eine Nacht am Horizont», p. 231 «Zur ganzheit, immer zur ganzheit» ... und hier p. 30ff.

«Perspektive I,

«Eine dünne Stimme»

«Perspektive II»

revue passieren in der vergangenheit
ser das im raum nebenan plätschert
gemurmel wie das geröchel eines zutodeverurteilten
druck von abwesenheit vertiefte sich zur

morgen da er zurückkehrt. Jemand singt im waschwasser
zur unkenntlichkeit. Und der raum wird von einer
dumpfheit erfüllt:

Es ist sicher ein unbekannter gott usw. Und während
ich an ihm vorbeiging,
(von) einer undurchsichtigen haut, öffnete ich:
geronnen die augen langsam und wurden überzogen
das fenster als ob ich es für immer getan hätte
fort übers schneefeld und der laut meiner schritte
die sich hob und sich senkte über und unter
Nur ein einsamer schwarzer baum mit knotigen ästen

mit einem langsamem gemurmel. Es war so kalt daß
kälte die bis auf die erde reichte. Ergriffen von einer tiefen
endlich ein schweigen, ein schweigen zu brechen und ich gab
gierde die kieselsteine aus dem mund zu nehmen und auszurufen: phrasen
tausende von eisstückchen die über das feld tanzten kristallklingend(e)
immer schwächer wie gleichmäßige schläge einer uhr im schweigen orgelpunkt
nach unten, geschüttelt von drei konvulsionen die das ganze abschlossen

der Dichter

man fühlte es war des weltraums
tiefen und wahrhaftigen freude, dachte ich
gab einer plötzlichen begierde nach:
Da zerriß der himmel in
schriften, wiederhallten
stand still mit dem kopfe
(pfe nach unten)

der Dichter

«aber eine dünne stimme
die stets aufwärts gleitet in glissando
dünner und dünner wird
in einer art unhörbarkeit
eine dünne stimme -»

am Horizont» nur ein einziger sein kann: jener einer rhythmischen Bewegung von Sinnlosigkeit.

Die zerrissenen ‹Perspektiven› ineinandergefügt, schließen sie sich zu einer Art Fenster, in welchem sich das Geschehen noch einmal wider- spiegelt – von der Vergangenheit perspektivisch in die Zukunft. Das Fenster symbolisiert dabei die Distanz zur Handlung und sammelt sie in einer Durchsichtigkeit.

Weshalb sind die Perspektiven überhaupt zersplittert? Zunächst natürlich aus dem bereits erwähnten formalen Grunde: um die Zerstückelung darzustellen, um im Wald Platz für den Zwischenraum zu schaffen, welcher für die Ahnung einer Ganzheit notwendig ist. Es sind keine gradlinigen Perspektiven, man wird gezwungen, sich durch sie voran- und durchzukämpfen. Der andere, gewichtigere Grund ist sowohl formaler wie geistiger Art: ist formal-geistiger Art (insofern als in ‹Eine Nacht am Horizont› jede geistige Lösung eine formale, das heißt künstlerische Lösung ist). Die zerstückelten ‹Perspektiven› versinnbildlichen nicht bloß die Zerrissenheit, lassen sich nicht nur zu einem Fenster zusammensetzen und machen das äußere Geschehen dadurch sichtbar, sie schaffen zugleich auch den Platz für den entscheidenden Durchbruch! Das Gedankendrama ‹Eine Nacht am Horizont› endet ja mit dem «ausspucken der kieselsteine», wodurch «der marsch gen norden über die unendlichen schneefelder» erst möglich wird: dieser Durchbruch findet sich im Text zwischen den beiden ‹Perspektiven› symbolisiert, wo ‹Eine dünne Stimme› immer höher steigt, das Fenster durchbricht und endlich in einer Art Unhörbarkeit verschwindet... . Die ‹Perspektiven› sind also zerstückelt, weil eine Stimme sie in Scherben geschlagen hat: das Fenster schließt nicht mehr ab, sondern sieht sich geöffnet zu einer Welt ohne Horizont; seine Sinnlosigkeit liegt in Scherben, die Verbindung zum All ist geschaffen, nichts hindert fortan die menschliche Stimme an ihrem musikalischen Verschwinden... . Die Tatsache, daß der Ausbruch hier nicht durch einen Gewaltakt, durch das Herausschleudern des Steines der Sinnlosigkeit geschieht, hat einen musikalischen Grund: die ‹Perspektiven› gleiten wie eine «taktfeste launische melodie» über die wogende Fläche des Meeres, ihr regelmäßiges Aufklatschen schafft den Klangboden, von welchem die dünne Stimme sich absetzen kann; man beachte einmal mehr die – hier besonders schön aufgezeigte – Spiralenbewegung: während die ‹Perspektiven› die äußeren (sichtbaren) Schwingungen der Sinnlosigkeit nachvollziehen, bildet die über den Horizont steigende

Stimme ihre innere, unsichtbare Gerade und gibt dem Ganzen dadurch einen Halt, einen Zusammenhang und einen möglichen Sinn.

Auf Seite 71 versuchten wir, eine mögliche Kombination der beiden «Perspektiven» herzustellen:

Am Ende der «Perspektiven» steht «der Dichter», am befregenden Horizont angekommen und zurückblickend durch eine Art «umgekehrte» Perspektive in das vergangene Land seiner zerstückelten Individualität. Hier, am Ende des mühsamen Weges, öffnet sich dem neuen, Zeit und Raum übersteigenden Bewußtsein des Künstlers eine abstrakte Welt ohne Horizont. Die individuelle Stimme steigt auf in eine Unhörbarkeit und verliert sich in einem sinnvollen Schweigen, Voraussetzung dichterischer Wahrheit.

*Der Zirkel ist geschlossen, Hölle, Fegefeuer und Himmel
fallen zusammen, der Rahmen wird vernichtet, des
Spiegels Fläche ist klar.*

EKELÖF, Vägvisare till underjorden

Das Gedankendrama «Eine Nacht am Horizont» hat mit einem «Intellectuellen Szenario» begonnen (p. 211) und es endet auch mit einem solchen (p. 248: «endend mit dem ausspucken der kieselsteine...»). Das Geschehen hat zwar weder «Kopf noch Schwanz» (noch Subjekt) und kann nur als endlose Spiralenbewegung verstanden werden, aber ein fiktives, scheinbares Ende kann es trotzdem haben, in der natürlichen Form des Todes eines Individuums. Die Bewegung selbst wäre wie gesagt unendlich, könnte nicht das abstrakte Bewußtsein des Künstlers sich über die Bewegung herausheben und ihr somit seinen eigenen Schluß geben – «durch ein ausbruchszeichen». Dieser fiktive Schluß, dieser individuelle Tod, dieses «ausspucken der letzten kieselsteine» löst die Zunge⁹³ und lässt das Wort «Schluß!» werden: mit dem sinnlosen Schweigen und der angstvollen Leere kann endlich «Schluß gemacht» werden: hinter allen Erscheinungen, hinter dem Himmel und den Sternen wird die «farblose

⁹³ Die «kieselsteine im mund» lassen an den griechischen Redner Demosthenes (384–322) denken, der sich auf die bekannte asketische Weise zum Redner übte.

Schönheit» der Vision frei. Das Wort «Schluß!» ist das einzige Wort, das dem Dichter noch zum Hinausschleudern geblieben ist; in «Under hundstjärnan»⁹⁴ heißt es: «Es lockt mich nicht mehr, das letzte Wort zu behalten. Das letzte Wort ist Tod.» Und weiter: «Einmal werde ich mich einwärts wenden, mich frei machen vom Aspekt der noch mein ist, in mich selbst hineingehen und zu andern Welten verschwinden, zu andern Leben». Im «Sonnenuntergang»⁹⁵ sind die Kieselsteine noch im Munde der Menschen und verstecken ein Geheimnis: wir befinden uns in der Dämmerung, und die Nacht kommt. Alles kann von vorne beginnen⁹⁶:

«Dort, außerhalb des Waldsaumes bewegt es sich dunkel im Traum, das Meer, unruhig, wie wenn man einem Schlafenden ins Gesicht leuchtet Es sind die Sterne, die einer nach dem andern angezündet werden.

Wie ich aus dem Wald gehe ist die Nacht gekommen. Ein verirrter Luft sucht unter den letzten Bäumen, vielleicht nach jemandem, der sich versteckt hat oder jemandem, der verschwunden ist. Wie ich dem Strand entlang gehe, finde ich verkohlte Holzstücke, umhergestreute Asche. Die Brandung braust undeutlich, die Steine glänzen feucht und kalt im Deich nach einem längst zu Ende gekämpften Sturm. Der Horizont spiegelt noch schwach

Ich gehe weiter um die Landzunge. Im tiefsten Gebüsch begegnet mir Feuerschein. Es kommt näher und näher. Nun sehe ich, daß das Feuer in einer Grotte brennt. Dunkle Gestalten schimmern. Sind es Hirten oder Wanderer?

Ich gehe langsam voran. Einer von ihnen ist mit etwas beschäftigt, bewegt sich langsam und lange. Der Schatten seiner Hände flattert hin und her über die Felswände. Die übrigen sitzen lautlos und steif, die Lippen sind fest um etwas geschlossen, als ob sie ein Geheimnis auf der Zunge trügen.

Es ist wie Beschwörungen. Was ist es, das sie im Munde verstecken? Ich weiß, daß es *der letzte Kieselstein* ist, ich sehe die Stäbe ja an die Felsen gelehnt, ich wußte, daß ich sie hier finden würde. Dies hier ist ein anderer Strand: ich kann nicht im Zirkel gegangen sein. Es ist hier, wo man sich einschifft.»

⁹⁴ In der Zeitschrift «Karavan», Introduktionsvolym 1934, p.15.

⁹⁵ «Promenader och utflykter», p.110/111 sowie – mit geringen Unterschieden – «Karavan», 2, 1935, 4, p.20 «Solnedgången».

⁹⁶ «Sagan om Fatumeh», p.90:

«Die sage ist unendlich:
sie beginnt wo sie endet ...».



Otto G. CARLSUND

*Kümmre dich nicht um die ganzheit
 Nimm ein stück haut, auch wenn die pores aus stein
 Eine liebkosung liegt darin verborgen
 und in der liebkosung verbirgt sich die ganzheit*

*So verbirg dich in der liebkosung:
 Du wirst dich in dir selbst vergessen
 denn du bist das geheimnis und das wunder
 In dir wohnt ein gott*

EKELÖF, Strountes

«Die Begrüßungsreden» (Adlocutiones)

«Das Spiel beginnt mit zwei Adlocutiones, die man sich an die beiden Schutzgötter der Szene gerichtet denken muß, Fortitudo und Clementia. Das in der ersten Rede erwähnte Gorgonenhaupt krönt die Szeneneröffnung.» Mit diesen Worten schließt das etwas mystifizierende Vorwort EKELÖFS und wird die Bühne aufgetan, ohne daß das Spiel bereits beginnen würde. Die zwei Begrüßungsreden sollen den mythologischen und mystischen Rahmen zum Stück bilden und die beiden Säulen darstellen, von welchen aus die Perspektiven in die «Nacht am Horizont» laufen können; sie öffnen der Unendlichkeit die Tore. Die Begrüßungsreden stehen außerhalb des Spiels, denn sie richten sich ja an die Götter, welche über dem Geschehen stehen und dessen Voraussetzung sind. «Eine Nacht am Horizont» kennt weder Anfang noch Ende, und ihre Bewegung verläuft stets zwischen den beiden Säulen hindurch; die beiden Schutzgottheiten sind ja immer unsichtbar gegenwärtig als die zwei Prinzipien des Seins, welche durch ihre Liebesverbindung dem Ganzen einen Sinn und dem Künstler die Vision dieses Sinnes schenken. Aus diesem Grunde steht es uns frei, die Adlocutiones ans Ende zu rücken: sie verharren ohnehin an der gleichen Stelle, von Generation zu Generation unverändert. Verschiedene Überlegungen rechtfertigen unser nur scheinbar eigenwilliges Vorgehen: die «Nacht am Horizont» schließt mit zwei Perspektiven (und einer diese durchsteigenden «dünnen stimme»), die sich, wie wir gesehen haben, zu der «umgekehrten Perspektive» des Künstlers öffnen: die beiden «Adlocutiones» stehen eindeutig am Anfang *dieser* Perspektive! Zu Beginn des eigentlichen Dramas sind die Reden schlecht verständlich, sind dem Vorstellungsvermögen des Zuschauers zu abstrakt und zu konkret zugleich. Ihre Bedeutung, ihr Sinn kristallisiert sich erst allmählich im Bewußtsein des Betrachters; weil die beiden Säulen sich ständig vor der

Szene, auf der Bühne befinden, ist dies möglich. Erst am Ende des Dramas (im Augenblick wo das Geschehen wieder an seinen Ursprung zurückkehrt) begreift der Zuschauer die beiden verhängnisvoll-drohenden und verheißungsvoll-milden Reden, und erst jetzt, wo er sie begriffen, begreift er sich selbst als zwischen diesen ewigen Säulen kreisend, als sinnvollen Teil eines sinnlosen Geschehens, welches seinen Sinn von außen bekommt.

Ein weiterer Grund unserer Anordnung ist äußerlicher Natur und denkt an das Gesamtschaffen EKELÖFS: ‹Eine Nacht am Horizont› liegt im tiefsten (und deshalb nur abstrakt erreichbaren) Grund des Gesamtwerkes von EKELÖF und macht die innerlichsten Strukturen aller seiner Dichtungen sichtbar (in unserem Vorwort beschrieben wir sie als die abstrakte Innerlichkeit einer Spiralenbewegung, welche die konkret-poetische Entwicklung EKELÖFS von Gedichtband zu Gedichtband veräußerlicht); sie muß also sowohl für die ersten wie für die letzten Werke grund-legend sein. Wie wir gesehen haben, beginnt ‹Eine Nacht am Horizont› «spät auf der Erde», in ‹Sent på jorden›; allmählich wird sie tiefer, schwärzer, abstrakter (die eigentliche Nacht), aber indem sie abstrakter wird, wird sie auch deutlicher, konkreter, heller. Es handelt sich dabei wohlverstanden um eine einzige Bewegung auf einer Ebene, aber das Kreisen kennt doch eine gewisse Entwicklung, es ist eine Folge von Regelmäßigkeit, nicht eine Identität gleicher Punkte. Am Ende des dichterischen Schaffens von GUNNAR EKELÖF stehen ‹Sagan om Fatumeh›, ‹Diwan över Fursten av Emgión› und ‹Vägvisare till underjorden›⁹⁷, wunderbare Übersetzungen abstrakter Abwesenheit (und Sinnlosigkeit) in konkrete Gegenwart (und Sinn). Unsere beiden ‹Adlocutiones› leuchten eindeutig zu dieser «letzten» und horizontlosen Welt hinüber, sie öffnen den von Dämmerung erfüllten und von Dunkel abgeschlossenen zentralen Raum der ‹Nacht am Horizont› zu einer Zukunft: zu einer Unterwelt. Die ‹Adlocutiones› bilden in der ‹Nacht am Horizont› das Fenster, welches fortan «für immer offen bleibt»⁹⁸.

Die Verbindungen zwischen den ‹Adlocutiones› und EKELÖFS späten Werken sind formaler und thematischer Natur: stilistisch bekennen sie

⁹⁷ ‹Die Sage von Fatumeh›, ‹Diwan über den Fürsten von Emgión›, ‹Wegweiser in die Unterwelt›.

⁹⁸ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 238 «um fünf uhr in der frühe ...».

sich eindeutig zur letzten Schaffensperiode⁹⁹, und inhaltlich lehnen sie sich an die Thematik der letzten Bände an, wo die Suche nach der Erfüllung des Künstlers und der Kunst immer stärker durch rein sensuelle Bilder mit der Liebe verbunden wird. Zwar steht der schöpferische Akt auch in *«Eine Nacht am Horizont»* im Mittelpunkt, und verschiedene Szenenbilder werden von erotischen Symbolen durchzogen, aber ein direkter Zusammenhang zwischen Liebe und Kunst wird höchstens vermutet, kaum direkt angedeutet. In dieser Hinsicht fallen die Bilder eben noch nicht zusammen, ist die Fläche des Spiegels noch nicht klar, liegt eine gewisse Distanz zwischen physisch/psychischem und geistig/künstlerischem Ich. Erst am Ende der *«Nacht am Horizont»* erlangt die Persönlichkeit jene absolute Freiheit, die es ihr erlaubt, die Dinge von einer andern Seite und in einem größeren Zusammenhang zu sehen. *«Sent på jorden»* spielte sich auf der dämmerungsbelegten Fläche sehnüchtiger Einsamkeit ab, *«Eine Nacht am Horizont»* durchstieß die Tiefenperspektive und zerbrach den sterilen Spiegel mit einer dramatischen Geste: aus dem Zerbrechen der individuellen Innerlichkeit fielen die Scherben als Zeichen einer sinnvollen Äußerlichkeit, welche nur durch die Kunst oder die Liebe zu einem Ganzen zusammengefügt werden können. In den *«Adlocutiones»* ist der schöpferische Akt nicht mehr nur sinnlich oder abstrakt-geistig, sondern ein rein körperlicher, sinnlich-bewußter Akt; die Muse und Jungfrau soll hier nicht nur erobert und erschaffen, sondern wirklich durchdrungen und ausgefüllt werden; die Inspiration wird der Vision gleichgestellt und ebenso heftig begehrt: eine Ganzheit muß Materie und Geist umfassen¹⁰⁰. Im eigentlichen Spiel der *«Nacht am Horizont»* hatte das *«unsichtbare Dasein»* nur gerade im *«Monolog»* (p. 228)¹⁰¹ die bildhafte Form eines Liebespaars angenommen (Von Apollo und Daphne), aber dessen Bewegungen waren allen Inhalts entleert und zu *«etwas fernem und triangulärem»* erstarrt. *«Eine Nacht am Horizont»* bestand in ihrer abstrakten Abwesenheit bloß aus Dunkel und Leere, erst

⁹⁹ Zwischen der ursprünglichen BLM-Version der *«Adlocutiones»* von 1962 und der nur wenig später veröffentlichten Endfassung liegt eine außerordentliche künstlerische Entwicklung. Falls eine Vorlage aus der *«Sent på jorden»*-Zeit existiert haben sollte, dürfte diese völlig umgestaltet und unkenntlich geworden sein.

¹⁰⁰ «Man muß den mut haben die gebote zu brechen/die sagen seele und körper seien nicht innenseite und außenseite/und veramente ein und dasselbe»; *«Strountes»*, *«Ex Ponto»*, p. 71.

¹⁰¹ S. hier p. 59.

am Ende des dramatischen Kampfes erscheint der anfangs «entzündete stern» des Bewußtseins als verheißungsvoll leuchtender Stern der Liebe, der seine intime Wärme mit der abstrakten Kälte des Kristalls vereint.

*In der nacht atmet unsere liebe ruhig im zwischenraum
zwischen allen tönen und sternen
In der nacht atmet unsere liebe ruhig im schweigen und
der ewigkeit.*

EKELÖF, Dedikation

Die erste Begrüßungsrede ist an Zeus oder Herakles (Vater und Sohn) gerichtet und soll **«In Fortitudinem»** («Wenn in Deiner Kosmogonie...», p.209) zur Stärke und der Kraft künstlerischer Eingebung führen.

Das Gedicht öffnet gleich zu Beginn einen unendlichen Raum, lässt die beschränkte Bewußtseinsbewegung der Parabel in die kühne, abgrundtiefen Perspektive der Hyperbel¹⁰² überspringen: die schwindelnde Perspektive von Ewigkeit und Nichts lässt die furchtbare Vision von Sinnlosigkeit und Tod im Schreckensbild eines abgeschlagenen, auf dem Meer schwimmenden Kopfes¹⁰³, der versteinert, schlängelgelockt und mit steifem Blick über der Leere hängt, «den mund geformt zu einem ruf ohne stimme», erscheinen. Diese «unheimliche gegenwart» scheint nach dem Sinn zu fragen, doch liegt in dieser Perspektive nur die Sinnlosigkeit offen da. Das «vor schreck erstarrte» Bewußtsein des Zuschauers wird, in ein schneeweißes Pferd verwandelt (die Eingeweide bereits in Fetzen)¹⁰⁴, von dieser Frage nach dem Sinn in den Tod gehetzt. Diese – sinnlose – Frage wird von einem entstellten Zwerg «mit gebrochener nase» verkörpert, der sich wie ein Ungeziefer in die Mähne des scheuenden Pferdes

¹⁰² Cf. MALLARMÉ, «Prose pour des Esseintes»: «Hyperbole! ...», p.55 der Pléiade-Ausgabe. Dazu MICHAUD, «Mallarmé», p.111: «Hyperbole! secret, pierre de touche de poésie, bond au-delà, saut vers autre chose (MAURON), métamorphose du naturel en surnaturel (NOULET), ou encore, comme disait Mallarmé lui-même, transmutation du fait à l'ideal».

¹⁰³ Perseus schlug es der Gorgone Medusa ab und Athene setzte es in die Mitte der Ägis. Die Medusa ist ein Totemtier EKELÖFS.

¹⁰⁴ Cf. «Eine Nacht am Horizont», «Bildwechsel», p.216.

verbeißt; in ‹Der Zwerg, der Poet und Lappland›¹⁰⁵ ist dieser Zwerg Wirklichkeit:

«Es war sehr gut (der Film)», wiederholt er (der Zwerg). Er macht jemanden nach, der gesagt hat, daß das Stück sehr gut war. Doch gleichzeitig klingt es, als wolle er etwas aus mir herausfragen, als wolle er, daß ich frei herausspräche, daß ich ein Geheimnis verriete. Warum es «gut» ist. Oder was «gut» ist. *Was der Sinn ist.* Ob, wie und warum es «gut» ist.

«Es war sehr gut», erklärt er ein wenig rechthaberisch und legt den Tonfall versuchsweise auf «sehr».

Seine Augen blicken so, als begriffe er, daß es etwas gab, das er nicht begriffen hat. Genau wie ein Tier, das das seltsame Benehmen eines Menschen beobachtet. Oder wie ein Mensch, der das seltsame Benehmen eines Tieres beobachtet: wie es in der Erde wühlt und nach etwas schnüffelt, was ihm Sinn und Verstand nicht zu erklären vermöchten. Ich wiederhole, daß ich am Mittwoch ins Kino gehen würde. Er behält *seine versteinerte Frage* in den Augen und dreht sich um, geht aber erst in seine Richtung, nachdem ich mich abgewandt und die ersten Schritte in meine Richtung getan habe.»...

Dieser Zwerg erinnert EKELÖF an VELASQUEZ:

«Die Frage in den Augen des Kretins, den er gemalt hat, steht auch in den Augen dieses Kretins, wenngleich sehr viel deutlicher, sehr viel besser. Eine solche Frage wird in zinnblauen Augen unter einem zottigen, gelblichgrauen Schopf und in einem menschenleeren Land viel lesbarer als in schwarzbraunen Augen in einem Land, in dem es von Menschen wimmelt» (p. 99).

«Der Wasserfall braust. Weiss er, warum er braust? Es ist eine weisse Nacht, und die Birken stehen in ihrem lichten Schleier da» (p. 100).

Der Zwerg, der die Sinnlosigkeit geradezu in den Augen trägt, versucht, dem Unverständlichen und Absurden einen persönlichen Sinn abzugewinnen. Das bloße Bestehen einer Frage nach einem Sinn ruft nach einer, nach irgendeiner Antwort: so tut sich denn dieser Sinn in einem «stern von sechster Größe» auf, dessen zündender Funke die mechanische, abstrakte Bewegung des Motors in eine Richtung laufen läßt. In einem etwas gewagten Gleichnis wird der Lebenszyklus einem rein technischen Ereignis gleichgesetzt. Die sinnlose Drehung der Ewigkeit läuft nur scheinbar leer, denn unter gewissen Umständen vermag sie Energie auszuwerfen. Diese Umsetzung von Sinnlosigkeit in einen Sinn geschieht, «wenn die gasmischung stimmt», «wenn die kompression und der kolben wendepunkt in deinem zylinder erreicht ist», wenn der Funke der Vision (und sei er noch so klein, das heißt so weit entfernt) gegenwärtig ist, um

¹⁰⁵ ‹Spaziergänge und Ausflüge›, p.97 (Suhrkamp-Ausgabe).

die Explosion auszulösen. Hinter der Explosion erscheint das Dunkel tief-schwarz und droht das (jetzt eines visionären Sinnes bewußt gewordene) Bewußtsein zu erdrücken. Das Bewußtsein füllt sich so sehr mit diesem Dunkel, daß sich im Unterbewußtsein die Lust erneut entzündet, oder sich das Ich aus dieser Bewußtlosigkeit vor Schrecken über den eigenen Tod wieder aufweckt... Das Bild des eingeatmeten Dunkels hat seinen Ursprung in einem ‹Sent på jorden›-Gedicht, welches mit den todesverheißenden Schlangen der Unendlichkeit und dem verlockenden Schönheitsversprechen der Unterweltsgöttin Proserpine überhaupt in engem Verhältnis zum ‹Fortitudo›-Gedicht steht:

Klassisches Meisterwerk¹⁰⁶

«Proserpina»

jungfräulich leer spiegeln meine augen die welt
 die schlangen der unendlichkeit schlingen sich weiss um meinen helm
 und meine todesbleichen hüften sind versteckt in der fußlangen kleidung der wolken
 gib mir dein auge, wanderer, zu blenden mit meiner schönheit
 und ehe das feuer des morgensterns unsere lippen versiegelt
 soll die amnestie der nacht für immer dein werden

«Der Wanderer»

im traum sah ich die wahrheit doch das dunkel erlosch
 und neugeboren lockte mich die hoffnung in den nächsten tag
 als dann das licht erwachte war niemand da

«Chor»

so ist es immer gewesen so wird es immer sein
 bis der letzte mensch feuer träumt und alles zu ende ist
 bis wir uns gegen alles erheben um uns selbst zu vernichten
 aus dem zirkel brechen und von der wirklichkeit abweichen
 und so tief einatmen daß wir das bewußtsein verlieren
 so tief daß die ganze milchstraße in den lungen erstrahlt
 um gen nordost zu verschwinden
 mit ruhigem angesicht

Die Begrüßungsrede ‹In Fortitudinem› hieß in der BLM-Version ‹Versteinerte Pferdekräfte›; der Zwerg der Ewigkeit sitzt also auf «wirklichen»

¹⁰⁶ ‹Sent på jorden›, «klassiskt mästerverk».

Pferden, die den göttlichen Wagen der Inspiration durchs Nichts ziehen¹⁰⁷. Der «zündende Funke» bedeutet die Bewegung auf diese Vision zu, meint die künstlerische Eingebung, welche den Künstler – in einem sehr konkret gehaltenen Bild – befruchtet. Über dem vollbrachten Akt und hinter der immer unerreichbaren Vision schließt sich die Nacht aber erneut über ihrer ursprünglichen Leere, der Stern der Lust (und der Inspiration) ist erloschen, die «Fackel»¹⁰⁸ hängt schlapp nach unten, das Dunkel zerquetscht die Brust, das Atmen wird schwieriger... Dem sinnlichen und visionären Entrückungsgefühl folgt ein plötzlicher Sturz in das Erwachen und den Tod; das Bewußtsein sieht sich plötzlich im Nichts ausgesetzt und erkennt sich als abwesend, als tot. «Ich weiß, daß die rede von ‹Ewigkeit› und ‹nicht-ich› als sinnlos empfunden werden kann, aber es ist die Sinnlosigkeit, die ich zu schildern suche»¹⁰⁹: diese wichtige¹¹⁰ Bemerkung führt aus der Intimität der Liebe in die nackte Leere des nächtlichen Bewußtseinsraumes, wo eine offensichtliche Sinnlosigkeit mit der unsichtbaren, unbewußten Gegenwart eines Sinnes kämpft. Der Ausgang ist Tod, aber sein Sinn läßt sich bereits in dieser Begrüßungsrede erahnen: seine einzige Gegenwart (denn der Sinn ist ja immer abwesend, immer Tod) ist die Kunst, die Darstellung von Sinnlosigkeit. Der Liebesakt schafft nur für einen kurzen Augenblick eine Gegenwart, und diese Gegenwart ist unbewußt und deshalb nicht dauerhaft; nur ein Bewußtsein, das Sinn und Sinnlosigkeit gleichzeitig durchdringt, kann ihre – scheinbare – Gegenärtlichkeit in einem allumfassenden, sinnvoll/sinn-losen Ganzen erfassen und so eine dauerhafte, endgültige Gegenwart erschaffen. Deshalb verwischt sich das Bild des schöpferischen Aktes und löst sich «wie unter

¹⁰⁷ Cf. «Strountes», p.39:

«Ich besteige meinen wagen, von vögeln gezogen
sehe meine mittagsgesichter
gleich zerstreuten fahrzeugen längs dem horizont liegen
in nichts sich auflösend
In mir ist die vision».

¹⁰⁸ Cf. «Sent på jorden», «Albumblatt»: «... und der wind, der langsam die erinnerung zerstörte an eine fackel, gelöscht in den wellen am strand von einer abwesenheit wo das meer kein ende mehr nahm».

¹⁰⁹ Cf. «Eine Nacht am Horizont», «Monolog» (p.229): «Daß die unendlichkeit unsinnig ist und nicht existiert spielt keine rolle».

¹¹⁰ Wichtig weil sie deutlich macht, daß die Sinnlosigkeit nicht einfach «wegerklärt» werden kann, sondern daß sie zunächst dargestellt, greifbar gemacht werden muß, bevor in ihr ein Sinn – dieser Sinn! – gefunden werden kann.

einem schleier» in «anorganisches moos» auf, deshalb zeigt sich nur ein Fließen von Gegenwart: ein versteinertes (vergangenes), aus der Versteinerung sich lösendes (zukünftiges) und doch im Augenblick sichtbares, erahnbares Liebespaar wächst aus der marmornen Ewigkeit in eine sinnliche Gegenwart. Ihre Vereinigung bedeutet das Kunstwerk, und das Kunstwerk tut den möglichen Sinn auf... «Der Künstler ist abwesend», ist hinter dem Kunstwerk verschwunden, ist tot. Durch sein Opfer ist das Kunstwerk entstanden und ein Sinn möglich geworden. «In Fortitudinem» ist eine Hymne an den schöpferischen Gott, den Künstler, im Kunstwerk selbst nur wie hinter einem «anorganischen», abstrakten Moos erahnbar. Auch die inspirierende Muse ist im Kunstwerk, «wie hinter einem schleier», erkennbar: ihr gilt die nächste Hymne, «Ad Clementiam». Die versteinerten Pferdekräfte versinnbildlichen die vereinigte Bewegung der abstrakten Askese des Geistes und der milden Eingebung der Liebe, die einen Sinn durch den absoluten Himmel zieht: als Eltern des Kunstwerkes über ihm stehend (und in ihm durchsichtig) sind sie als liebendes Paar im Werk selbst gegenwärtig, als Teil des Ganzen, und als begleitende und beschützende Weggefährten des endlos suchenden Wanderers.

*Und man muss immer von grund auf beginnen
 wieder und wieder von grund auf beginnen
 Der feste grund ist dieses bruchstück
 diese verstümmelte hand, dieses geteilte gesicht
 die nie zusammengefügt werden können zu ihrer ganzheit
 anders als von innen her
 anders als durch den ursprung, der eins ist, welcher der giesser
 in vereinigung mit der Göttin, der grossen formgeberin*
 EKELÖF, Strountes

«**Ad Clementiam**» («Sei gegrüßt, schöner Gipsabguß...», p.210) ist eine Hymne an die Milde, hinter welcher die Schönheits- und Liebesgöttin Aphrodite und ihre Mutter, die Nymphe Dione, stehen, ein wunderbar durchsichtiger Lobgesang an die Göttin, die «große Formgeberin», hinter deren Schleier der Gegenstand selbst sich in nichts auflöst. «Deinetwegen hab' ich niedergeholt aus den Zweigen der Weiden, die Leier aus durchsichtiger Luft...». Dies mag an Sappho erinnern, deren Liebesgebet ja ebenfalls an Aphrodite gerichtet war und mit «Worten aus Luft» begann. In der BLM-Version hieß das Gedicht «Pervigilium Veneris» (Die Nacht

vor dem Venusfest, Nachtweihe der Venus), in Verbindung mit einem spätrömischen, etwa 300 n. Chr. entstandenen Gedicht, dessen Kehrreim als Motto über unserem Gedicht steht und damit gleichzeitig den Kehrreim zu dessen – sich immer wiederholenden – Geschehen bildet. Der Gesang ist voll von mythologischen Allusionen, die sich überschneiden und zu einem Schleier verweben, zu einem lautlosen Gesang sich finden, heraufgeholt aus der Tiefe der Leier... Diese verschiedenen Mythen lassen sich nicht begrenzt betrachten, sie bedingen und ergänzen einander, sind Teile eines unsichtbaren Ganzen; oft tragen sie mehrere Bedeutungen (so gilt die Huldigung der Tochter wie der Mutter, der Göttin wie der Nymphe). In dieses feine Netz greifen, hieße es brutal zerreissen; das Lied auf der Leier besteht nicht aus einzelnen Schlägen und bestimmten Griffen, sondern aus einer fließenden Melodie... Um das weiße Schweben des durchsichtigen Schleiers aber erkennen zu können, muß man um die verschiedenen Mythen wissen. Aus diesem – oberflächlichen – Grunde rufen wir diese kurz in Erinnerung:

Dione

ist die Göttin des lichten Himmels, Tochter des Erde und Meere umfließenden Stromes *Oceanus* und Gemahlin des *Zeus*, mit welchem sie *Aphrodite* gezeugt haben soll; durch Hera von der Seite Zeus' verdrängt, wurde sie zur *Nymphe*.

Aphrodite

Göttin der Liebe und der Schönheit, ist die Tochter von *Dione*, soll aber auch *dem Schaum entstiegen* sein: als Uranos von Kronos mit einer *Sichel* entmannt worden war, befruchtete sein Zeugungsglied das Meer, aus dessen Schaum *Aphrodite* entstanden sein soll.

Tauben

waren im Altertum mit dem Kult der Fruchtbarkeits- und Muttergöttinnen verbunden, so *Aphrodite* (s. *Blandade kort*, p.137).

Paphos

ist eine Kultstätte auf Cypern, das *Heiligtum der Aphrodite*. Das Venusfest (Pervigilium Veneris) fand auf dieser Insel statt.

Fehlende Brüste

kennzeichnen die *Amazonen*, denen man eine oder beide Brüste abbrannte, damit sie den Bogen besser handhaben konnten.

«*Paphos' Macht*» (Paphos magt)

ist ein direktes Echo von C.M.BELLMANS «Ur Fredmans Epistlar» No. 25, wo es heißt: «Se Venus i sin prakt./Kring henne hålla vakt/änglar, delfiner, sefirer, och *Pafos' hela makt*» («Sieh Venus in ihrer Pracht/um sie halten Wacht/Engel, Delfine, Zephire, und Paphos' ganze Macht»).

«*Paphos*» lässt aber auch an ein berühmtes Gedicht von STÉPHANE MALLARMÉ denken (Pléiade-Ausgabe p.26):

«*Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*
 Il m'amuse d'élire avec le seul génie
 Une ruine, par mille écumes bénie
 Sous l'hycinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Coure le froid avec ses silences de faux,
 Je n'y hululera pas de vide nénie
 Si ce très blanc ébat au ras de sol dénie
 A tout site l'honneur du paysage faux.

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale
 Qu'un éclat de chair humain et parfumant!

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
 Je pense plus longtemps peut-être éperdument
 A l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.»

Wie dieses Gedicht MALLARMÉS, so huldigt auch die Begrüßungsrede «*Ad Clementiam*» der Abwesenheit¹¹¹. Die schöne Erscheinung, die wir bereits am Anfang nur in einem Abguß betrachten können, entwindet sich immer mehr den Formen, welche ihr der Künstler (der «Gießer») gab. Die Gestalt ist im Entschwinden, nimmt sich zurück, löst sich in der «schwindelnden deutung eines lächelns» auf. Die dem Meer entstiegene Göttin kehrt wieder in das ursprüngliche Meer zurück, wird der Zeit (das heißt der Ewigkeit) zurückgegeben¹¹², aber ihr Entschwinden selbst lässt eine Ahnung der Gegenwart übrig, macht ihre Gegenwart erst möglich! Denn nur die Abwesenheit ist wirklich und frei von Vergänglichkeit, ist allgemein. Die Rückkehr ins Meer bedeutet die Rückkehr ins anonyme Nichts; in diesen Tod starrt die Göttin und tut damit endlich einen «sinnvollen augenblick» in der endlosen Folge von Scheinaugenblicken auf: ihr Rätsel heißt Tod. Ein «*Strountes*»-Gedicht («*Galjonsbilder*»¹¹³) beschreibt es:

¹¹¹ Cf. dazu MICHAUD, «Mallarmé», p. 139: «Il ne lui (Mallarmé) faut que leur saveur, c'est-à-dire leur essence même, qui naîtra précisément de leur absence, «docte manque». Et nous comprenons alors que, par un jeu de surimpression ... et par un retour de la veine érotique, ces fruits ne sont autres que les deux seins d'une de ces amazones évoquées au début par le seul nom de Paphos, – l'un éclatant de chair, symbolisant la vie réelle, l'autre ... symbolisant l'absence. Et c'est sur celui-ci qu'éperdument peut-être Mallarmé prolongera son rêve ...»

¹¹² Cf. «*Sent på jorden*», «*Apotheose*»: «vater deinem himmel reiche ich mein auge zurück wie einen blauen tropfen im meer ...»

¹¹³ P. 31.

«Dort hinten lauert die Sphinx, identisch mit dem Rätsel
 Doch wie von der katze im Wunderland schließlich nur ein metaphysisches
 lächeln übrig bleibt
 bleibt von der sphinx nur der blick übrig
 ohne augenlider, haare oder augenränder, unbegrenzt
 eine iris ohne pupille, rätselhaft metallisch grün
 doch mit einem letzten spritzer von sonnenuntergang. Und in diesem blick
 sind keine fremden länder mehr und unbekannte völker
 und hinter diesen hölzernen¹¹⁴ sind keine schiffe
 und hinter mir ist kein eignes land und volk
 Fremder, der du ein scherflein in Salte Peters büchse wirfst
 schenk auch mir einen gedanken, der hier steht, zusammenhanglos».

Aber in ‹Ad Clementiam› ist der Tod nicht furchterregend, sondern unendlich mild und sanft; es ist nicht die Zeit der Liebe, nicht Frühling, sondern Herbst, Zeit des Sterbens, doch dieses Sterben bedeutet ja bloß eine intime Vereinigung im Schoße der Frau, eine Rückkehr ins Meer, eine umgekehrte Geburt... Die Hymne schließt mit «liebe, unvermählte Nymphe», einer ausdrücklichen Liebeserklärung an die Ungebundenheit der fließenden, gegenwärtigen, unfaßbaren Bewegung. Diese Bewegung ist jene des Meeres (der Materie)¹¹⁵, Ursprung aller Formen, aber die Göttin ist nicht das Meer, ist nicht die Abwesenheit des Todes: «es gibt einen Hohlraum zwischen den Wellen»¹¹⁶ und dort, zwischen Sein und Nichtsein, gibt sich die Nymphe zu erkennen: «Venus omnivaga, jedem und keinem, nicht einmal dem wachs oder der form des sandes». Sie ist die Formgeberin, nicht die Form, ist zwischen den Formen, «durchsichtig und frei», steht zwischen dem Nichts und dessen Darstellung, zeigt in der Sinnlosigkeit den Sinn der Sinn-losigkeit auf und entwindet sich diesen Gegensätzen: sie ist die Vision einer Ganzheit, deshalb «einmalig und heilig» und die höchste Begierde des Künstlers... Um sein Kunstwerk mit ihrer – einzig sinnvollen – Gegenwart zu füllen, muß der Künstler versuchen, die Form hinter der Idee einer zerfließenden Form verschwinden zu lassen, die Bewegung des Meeres nachzuahmen, damit Platz frei bleibt für einen Sinn...

¹¹⁴ Gemeint sind die aus Holz gedrehten Galionsbilder der Schiffe.

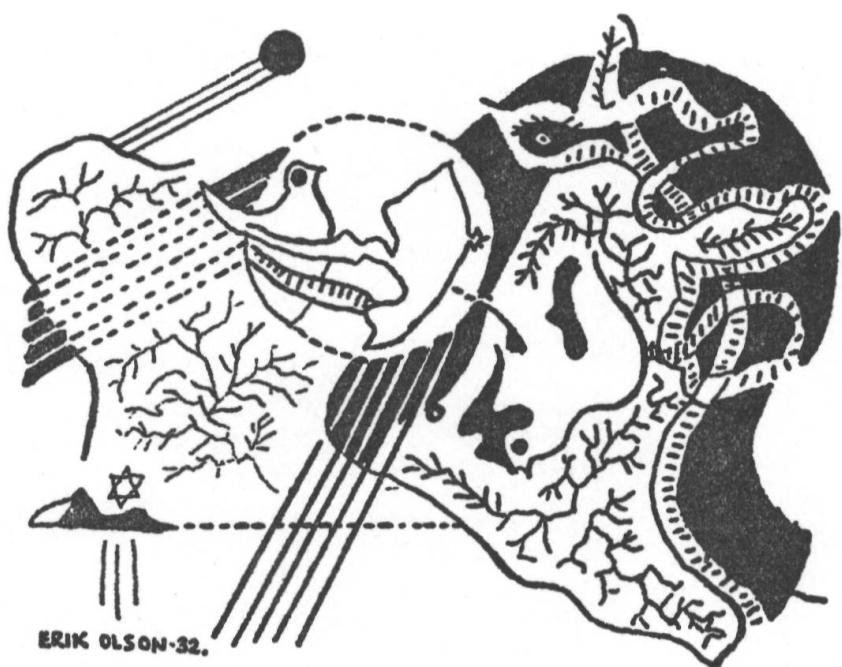
¹¹⁵ Zum Meeresmythos bei EKELÖF, s. ‹Strountes›, p. 45.

¹¹⁶ Cf. ‹Färjesång›, p. 35.

«Die alten, die todesrealistischen weisen dachten immer an dieses:
 Ein handwerk, schließlich nur ein abdruck von leben
 ein riß des meißels den ihre hand irdischen lebens hielt
 denn sie unterzeichneten selten, die meisten nie, doch was sie hinterließen
 ist erhalten in der liste jener die über die zeit siegten
 der vergänglichsten aller siegerlisten. Ich sehe
 das lachen einer der ins persergrab gestürzten wasserträgerinnen
 Das lachen, das kleid, ihre locken erzählen wie willig
 mit welcher zierde sie das heilige wasser auf den schultern trug
 wie sie hinterließ, namenlos, einen abdruck von leben
 wie sie die zeit geschlagen und über den kies gesiegt
 All dies sagte mir die nächtliche uhr die in meinem haus steht
 Die zeit die ich messe ist nichts, die welche dir gegeben ist alles.
 Deine zeit ist Wasser, ich bin deine wasseruhr»¹¹⁷.



¹¹⁷ «Vägvisare till underjorden», p.106.



II

Flügelschläge über der Nacht:
Résumé de l'action¹

*Der künstler ist abwesend
und dieses halbfertige werk ein bild des ganzen
EKELÖF, Eine Nacht am Horizont*

1.

Das abstrakte Gedankendrama ‹Eine Nacht am Horizont› bricht eine unsichere Innerlichkeit in Stücke und veröffentlicht die Überreste, stellt deren Scherben ins künstliche Flutlicht der Bühne. Eine Zelle Nacht wird aus ihrem Dunkel genommen und erleuchtet: durch diesen künstlichen Lichtstrahl erhält sie Wirklichkeit, wird sie sichtbar, während abseits des Lichtkegels die Nacht weiterhin dunkel mit dem Schein ihrer abwesenden, «entzündeten» Sterne böse funkelt, die Bühne völlig umschließend wie ein Brustkorb den Atemzug, ihren Bewegungen folgend. Die Bühne liegt tief in der kosmischen Nacht oder schaukelt als ein Flecken Mondschein auf dem unendlichen Meer, hoch über der abgrundlosen Tiefe, einsam in der echolosen Leere: eine Zelle des Alls, eine (Foto-)Zelle des Nichts (das Positiv eines blanken Negativs – oder umgekehrt!), ein die Sphären wechselnder Funke, dessen Schein kurz aufleuchtet, wie er gegen den Horizont hin fällt und sich dahinter in seinem Verschwinden auflöst. Die Bühne ist dieser Schein, sie ist nur scheinbar, aber sie verkörpert immerhin dieses Scheinbare: eine Leere, die sich voll von Leere zeigt, eine Abwesenheit, die Form erhält und damit gegenwärtig wird, ein Korn des Nichts, das zu einem Kristall auswächst (ein Nichts, das sich kristal-

¹ In diesem Teil soll die ‹Nacht am Horizont› aus den ungleichen Schwingungen der einzelnen Gedichte herausgenommen und das nächtliche Geschehen – aus der Vogelperspektive – als ein zusammenhängendes Ganzes betrachtet werden. Überschneidungen zu Gedicht-Kommentaren sind unvermeidlich und für das Verständnis dieses Teiles Voraussetzung.

lisiert). Mit andern Worten: die Bühne stellt eine Absurdität dar, sie gibt ihr Gestalt, aber sie zeigt sie nicht bloß auf, sondern sie verwandelt das Objekt (das Objektive) in ein Subjekt (ein Subjektives), wodurch es möglich wird, sie in ein Zimmer zu schließen und sie «in Szene» zu setzen: das Abstrakte wird konkret greifbar gemacht.

Wenn das Nichts eine begrenzte, exemplarische Form erhält (was nur möglich ist, weil das Nichts allgegenwärtig!) und sich in dieser «Form» unweigerlich auch ein Inhalt – und sei er negativ – befindet, so muß dieses Nichts auf der andern (subjektiven) Seite erst gebildet, aus einer Fülle von Dingen abgesondert, von allen Äußerlichkeiten gereinigt und jedem Inhalt entfremdet werden, ausgenommen dem eigenen, der eigenen Leere. War der erste Schauplatz konstruktiv und positiv, weil raumfüllend (mit Nichts), so ist der zweite destruktiv und negativ, weil raumleerend (von Inhalt). Diese beiden Bühnen unterscheiden sich grundsätzlich voneinander: die erstere könnte als Raum der *Vision*, die zweite als Raum der *Situation* bezeichnet werden, wobei mit «Situation» die Endstation der einsamen Fahrt durch das langweilige Land der täglichen *Illusion* gemeint ist, ein Zustand nackter, hilfloser Desillusion: die vordergründigen Dinge sind durchlässig, fadenscheinig geworden, der suchende Blick geht widerstandslos durch sie hindurch, und die Zeit hängt nur leer im schwarzen, regelmäßigen Netz der Spinne, mit dem Tod als Mittelpunkt... Der Raum der Situation ist fürchterlich konkret, furchtbar gegenwärtig in seiner Leere, auch wenn er ein wenig doch bereits dem im Sturm sich biegenden Korb am hohen Schiffsmast gleicht, von welchem aus etwas tiefer hinter den Horizont gesehen und eine mögliche Fährte durchs Uferlose erahnt werden kann.

Die Bühne ist, so sagten wir, Endstation, aber sie ist auch Station eines Aufbruchs zum Nichts hin, das Aufbrechen der Schalen der Nuß, die Befreiung des Kerns, der Beginn einer Fahrt in der zerbrechlichen Nußschale der Individualität hin zu der Vision, dem anonymen Kern am Horizont, welchen es nicht gibt und der doch den Samen der Vision in sich trägt und zum Aufblühen bereit ist, erst einmal befruchtet....

Die Handlung in «Eine Nacht am Horizont» lebt von der Wechselspannung, die zwischen Verzweiflung und Hoffnung, zwischen den beiden Polen Situation/Vision fließt. Diese Spannung zu lösen und wenn möglich gar in Energie umzusetzen ist das Ziel der einsamen Nachtfahrt.

Szenisch gesehen sind die beiden Räume ineinandergeschoben, sind gleichermaßen offensichtlich. Offensichtlich leer, muß sogleich beigefügt

werden, und eine der Schwierigkeiten, aber auch ein besonderer Reiz (eine dramatische Spannung) besteht für den Zuschauer in der Notwendigkeit, zwischen der vollen Leere und der entleerten Fülle zu unterscheiden. Die Distanz zwischen diesen beiden Nichts ist unendlich – was ebenso abstrakt wie null –, das eine liegt *hinter*, das andere *vor* dem Horizont, so daß die eigentliche Bühne *auf* den Horizont zu liegen kommt. Die Distanz wird durch einen Halbschlaf überbrückt oder durch Perspektiven Schritt um Schritt abgetragen, meistens aber durch einen schwindelerregenden Sturz in die Tiefe sicht- oder hörbar gemacht. Auch geschieht es, daß die eine Bühne die andere bis zum Bersten ausfüllt und sie durch den ungeheuern Druck zu zersprengen droht (physische Folgen: große Kälte, Ohrensausen, Halluzinationen usw.) oder daß sie völlig abwesend ist und dadurch den Wänden den Halt nimmt und sie über sich selbst einstürzen läßt.

Der Raum der Bühne ist also die aller Äußerlichkeit entkleidete Innerlichkeit, ausgesetzt auf dem kosmischen Strom des Nichts, von diesem getragen, durchflutet, überschwemmt, umhergeworfen, doch stets nur Innerlichkeit, fremder, im Schatten der großen Bewegung aufleuchtender Gegenstand: ein Gegen-Licht im farblosen Dunkeln.

2.

Bei Betreten der Nacht ist das Land der Illusion bereits der Vergangenheit verfallen, das zufällige und sehr relative Licht des Tages ist dem viel wirklicheren Licht des Dunkels gewichen und hängt höchstens noch surrend im vergilbten Schirm einer Schreibtischlampe; der Raum ist betreten, die Illusion verloren, es gibt kein Zurück mehr, die Türe der vergangenen Identität ist für immer zugeschlagen. Doch gerade weil die Vergangenheit für immer entschwunden ist, bleibt sie in ihrem steten Entschwinden und Entschwundensein gegenwärtig. Auch die Zukunft ist nicht direkt greifbar, obwohl ebenfalls ständig im Raum anwesend, erwartungsvoll, verheißungsvoll oder drohend-unheil verkündigend. Die Handlung bricht aus einer Vergangenheit (der Verzweiflung, der Sinnlosigkeit) zu einer Zukunft (der Hoffnung, der Sinn-losigkeit) hin. Aber die Gegenwart, der Augenblick des Bewußtseins, ist nie gegenwärtig, ist eine *praesens*-lose, eine *präsenzlose* Gegenwart, ein rein negatives Zeitmoment, eine bloße Spekulation, bald dies bald das, nie aber sich selbst

ausfüllend. *Die Gegenwart ist der Luftstrom im Strudel des Meeres, in dem Vergangenheit und Zukunft spiralförmig aufgestoßen oder in den Schlund gesogen werden.* Die Gegenwart ist jene *Bewegung*, dank welcher die Zeit als eine *Zeitspanne* entsteht. Diese Spanne, diese Spannung, diese falsche «unglückliche» und «unbefriedigte» Zeitlichkeit gilt es zu unterbrechen: ohne ihre Leere könnten die verschiedenen relativen Scheinzeiten ineinanderfließen und sich in einem einzigen Augenblick, einem exemplarischen Moment der Ewigkeit sammeln, in einer absoluten, immer gegenwärtigen Zeit, einer Zeitlosigkeit. Das «erwartete Telefonsignal» soll diese Gegenwart in das Zimmer der «Nacht am Horizont» bringen, die Spannung lösen und eine direkte Verbindung zur Ewigkeit herstellen: da «fällt man vollkommen zeitlos», wie durch einen Schlaf, aber «wenn man erwacht, ist man wieder tot», das heißt wieder einsam mit dem rhythmischen Schlag der Uhr. Diese Uhr ist die einzige «Gegenwart» im Raum, doch sie füllt den Raum nicht etwa aus, sondern sie schlägt der Sinnlosigkeit den Takt, höhlt das ohnehin schon leere (aber kompakte) Schweigen noch mehr aus, gräbt in das undurchdringliche Schweigen einen neuen Abgrund von Zeitlichkeit. Eine Zeitlichkeit, welcher die Gegenwart so vollständig fehlt, kennt auch keine Dauer: die Zeit besteht aus einzelnen Schlägen, die untereinander nicht verbunden sind, besteht aus einer Folge von Löchern, die immer nur «leere» Zeit enthalten, von Vergangenheit und Zukunft umschlossen. Im Grunde handelt es sich also um immer den gleichen Moment, um dasselbe Loch, den gleichen Schlag, um eine Identität der Augenblicke, nicht um einen Zeitfluss, sondern nur um das leblose Flußbecken, durch welches die Zeit gleichmäßig hindurchfließt, ohne das Becken je an der Gegenwart ihres Fließens teilhaben zu lassen.

3.

Die Leere der Bühne ist vollständig, sowohl in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht. So wird auf dieser Bühne denn auch nichts dargestellt und nichts ist sichtbar – ausgenommen vielleicht eine unendlich entfernte, abstrakte Möglichkeit von Sein. Die Szenerie ist weitläufig, sie ist (wie die Zeit) hinweisend. Die Perspektiven führen von der Bühne fort und zeigen eine Tiefe auf, die Kulissen stellen eine künstliche Welt dar, bilden sie ab und sprechen die Einbildung an, ohne die Wirklichkeit je zu verkörpern. Die Dinge spielen sich hinter den Kulissen ab, als phantastische Ausflüge

ins Verborgene einer unwirklichen Landschaft. Die Dinge werden nur projiziert, skizziert, durch Szenenanweisungen in eine Richtung geschoben. Die Dinge befinden sich nicht auf der Bühne, sie sind nur als ihre Möglichkeit vorhanden, schweben, werden vermutet, verdächtigt, erdacht, sind «en suspens» aufgehängt oder haben bloß ihre Form zurückgelassen als einen feuchten Abdruck im heißen Sand der Wüste. Auch kennen die Gegenstände im Zimmer weder Fülle noch Gegenwart, sie scheinen bloß zu sein, erscheinen, sind nur halb sichtbar, verschwinden immer wieder, nehmen sich zurück wie eine Spirale, springen als eine Tischecke oder ein Stuhlbein wieder vor, um gleich wieder verschwinden zu wollen: die Abwesenheit verkörpernd. Der fehlende Teil kann dabei vom Dunkel der Vergangenheit geschluckt worden sein oder von Zukunft ausgefüllt werden – sicher ist nur diese Andeutung, diese Ahnung eines Gegenstandes und einer dadurch geschaffenen Leere. Diese Leere ist jetzt doppelt sichtbar: als Leere von Inhalt und als Fülle abwesenden Inhalts. Je weiter die Dinge sich im Raum entfernen, um so geometrischer, abstrakter – und hypothetischer – werden ihre Umrisse: schließlich bleibt nur diese Abwesenheit übrig, und ihr Schatten, die Möglichkeit einer Fülle. Das Symbol dieser inhaltslosen Gegenwart ist die *tabula rasa*, die nur noch die negative Idee einer entlarvten Vergangenheit und eine im vorweg abgeräumte Zukunft aufzeigt, nackte, absurd-glänzende Äste des Nichts. Immerhin durchläuft ein deutliches Rascheln den ausgeholzten Wald, die Dinge versuchen immer wieder Form zu erhalten, an die Oberfläche zu kommen, Wurzeln zu schlagen; aber das unerbittliche Auge (des Bewußtseins) hindert ihr Gestaltwerden oder zerstört sofort einen Teil des Gegenstandes, «frißt ihn auf». In diesem Zimmer scheint kein Raum zu sein für eine sinnvolle Form, das Weiße des Schreibpapiers schluckt und vernichtet die Buchstaben, die ins Lächerliche vergilben. Aber die Seite steht gleichwohl immer leer und also geöffnet, hält einen Platz frei für die Möglichkeit von Sein: die Dinge existieren nicht mehr – oder noch nicht –, aber die Idee ihres Seins ist dennoch ständig vorhanden. Es ist, als ob eine direkte Gegenwart gar nicht möglich sei, weil die gegenwärtigen Dinge sofort in der Vergangenheit verschwinden: es scheint, als ob eine Gegenwart nie gegenwärtig sein könne. Aber eine Abwesenheit *ist* keine Gegenwart, nur reinste Negativität; das Loch muß irgendwie gefüllt werden.... Da die Dinge ja nicht direkt begriffen werden können, muß ein «Ersatz» ihren Platz einnehmen, eine Gegenwart außerhalb von Zeit und Raum: dieser «Ersatz» ist die Idee der Dinge; die Dinge müssen ihre

Äußerlichkeit zurücknehmen und sich in ihrem innersten Sein sammeln: eben in ihrer *Idee*. Nun darf eine Idee aber nicht einfach «in der Luft hängen» bleiben, ihr Sein sollte durch eine äußerlich-sichtbare Form glaubhaft gemacht werden können; eine solche Form scheint wiederum unmöglich, da die Vergangenheit sofort wieder ihren tödlichen Würgegriff um eine solche Gegenwart legen würde. Diese Erkenntnis der absoluten Unmöglichkeit einer Gegenwart verwandelt die Idee der Dinge zu einem Wissen über das endlose Nichtsein der Dinge. Daraus läßt sich folgern, daß eine Form nur dann vollständig (und gegenwärtig) ist, wenn sie unvollständig (abwesend) ist, wenn sie nur einen Teil der Idee verkörpert, den (größern) Rest aber frei läßt für eine Ahnung des Inhalts, der zukünftig oder vergangen, jedenfalls aber abwesend ist.

Die Bühne ist also der Ort, wo alle Dinge *nicht sind*, wo ihr Inhalt nur aus Leere besteht, aber einer potentiellen Leere, das heißt einer Leere voll von Möglichkeit, voll von der – negativen Idee der Dinge. So ist die Bühne ja auch nur ein Teil, «eine Ecke» des großen (Welt-) Raumes, diesen nichtsdestoweniger bedeutend. So erscheint denn oft nur gerade ein Teil des Gesichtes von Prajāpati, der schicksalsverheißende Ausdruck des individuellen Todes, während der Ausdruck des allgemeinen Nichtseins im Schatten liegt. Prajāpati, das «erste Individuum», ist die einzige Gegenwart im Zimmer, aber wie die Leere des Raums oder das Schlagen der Uhr ist seine Gegenwart «unheimlich»: die mitternächtliche Erscheinung bewegt sich nicht, ist vollständig erstarrt, den Augen fehlen die Pupillen: ein Toter? Zweifelsohne, auch wenn sein regelmäßig schlagendes Herz Leben vortäuscht. Seine Augen sind aber nicht bloß tot, leer von Gegenwart und voll von Vergangenheit, sondern sie scheinen das Dunkel zu durchdringen und zu einer blinden Zukunft zu starren. Prajāpati wird zum Symbol der eigenen, gegenwärtigen Abwesenheit, widerspiegelt den Scheinaugenblick des eigenen Seins in seinen ausdruckslosen Augen. Prajāpatis gespenstische Gegenwart ist besonders verhängnisvoll: waren es bis anhin nur die Dinge (die Objekte), welche in einem Zwielicht aus Licht und Dunkel, in einem Werden oder Vergehen hinter der Idee ihres Nichtseins entschwanden, so sieht das Individuum sich nun plötzlich im Spiegelbild Prajāpatis als abwesend vor sich: das Bewußtsein über die Leere der Dinge vertieft sich zu einem Bewußtsein über die eigene Leere. Der Raum ist jetzt «ganz ausgehöhlt», und es scheint unmöglich, daß das leere Bewußtsein sich je wieder füllen könnte – es sei denn indirekt, von außen her.

4.

Der Raum ist die Projektion einer innern Welt. Dieser Raum bildet seinerseits ein Fenster, eine reine Projektion der sechs Wände des Zimmers. Es ist in diesem Fenster, in welchem die Dinge wie mit innern Augen schon erspäht werden können, in welchem sich ihre Flucht ins Unsichtbare widerspiegelt. Das Fenster trennt die verzweifelt leere Innerlichkeit von einer zweifelhaften Außenwelt. Diese Außenwelt schlägt zwar in Wellen von Dunkel ans Fenster, aber nichts garantiert, daß in ihr eine Gegenwart möglich sein wird. Ein ungeheurer Druck stößt gegen die Scheiben, welche blind und beschlagen sind von Nacht, was eine riesige Kälte vermuten läßt. Der Raum scheint sich in diesem Fenster zu sammeln als der einzige möglichen Öffnung. Es ist nicht nur blind, es ist auch blank vor Nacht, glänzend: eine Projektion des Zimmers, in dem sich der Raum wie in einem Spiegel fängt und gefangen sieht, in dem sich seine Leere konzentriert. Die Außenwelt hinter dem Fenster ist wie gesagt äußerst unsicher, denn im Gegensatz zur überwirklichen Vergangenheit existiert sie nur als Vermutung, als Traum einer künftigen Gegenwart oder als Alpträum des nahen Todes. Dieses Fenster steht im Mittelpunkt des Geschehens, messerscharf teilt es die Nacht horizontähnlich in zwei Teile. Einerseits ist es völlig durchlässig, aber anderseits kann es nicht zerbrochen werden: es leistet keinen Widerstand, aber es verschwindet auch nicht, genau wie das Schweigen im Zimmer. Das Fenster öffnet sich aus dem Zimmer zum Nichts hin, und es öffnet sich aus dem Nichts zum Zimmer hin. Es ist in jedem Fall verhängnisvoll: voll von Spiegelung schließt es das Zimmer zu einer Einsamkeit ab und droht, das Leben ersticken zu lassen wie in einem muffigen Gefängnis, oder es öffnet sich über einer Freiheit, die den Sturz und den Tod voraussetzt. Das Fenster bildet den einzigen Durchgang zu einer Freiheit und einer möglichen Gegenwart, die allerdings todbedingt ist: in ihm konzentriert sich das Geschehen. So hängt das Fenster zwischen Nacht und Nichts, oder umgekehrt, wie man will, zwischen einer innern und einer äußern Nacht, einem innern und einem äußern Nichts. Die beiden Nichts sind nur eben durch dieses Fenster getrennt: es ist das Auge, *das Bewußtsein*. Das Bewußtsein sieht sich an eine Fläche geworfen, sieht sich veräußerlicht, strahlt mit seiner sichtbaren Seite ins Zimmer und hebt sich mit seiner unbewußten, d.h. unsichtbaren Seite «wie eine haut» vom Nichts ab. Das Fenster ist also nicht nur eine Projektion des innern Raumes, sondern auch des

äußern, ist der konvergente Spiegel, wo sich zwei Welten begegnen und in dem das Bewußtsein eingeschlossen ist, sich unaufhörlich von den «glitschigen» Wänden in sich selbst zurückwirft, ausweglos. Das Bewußtsein schlägt «wie wasser» oder wie ein Schweigen immer wieder über sich selbst zusammen, es ist zwar gegenwärtig im Raum, aber es er-mangelt ihm ein Objekt, weshalb es nur die eigene Leere reflektieren kann und zu einem Bewußtsein über das eigene Bewußtsein über das Bewußtsein des Bewußtseins des eigenen Bew... wird: Ein Bewußtsein über die Leere, ein leeres Bewußtsein, das sich selbst verfolgt und sich selbst zu Ende denken will, immer tiefer und immer leerer wird. Diese Flucht, diese schwindelnde Verfolgungsfahrt ist ohne Hoffnung, weil sie im Kreise ge-schieht, weder Kopf noch Schwanz hat, nie sich selbst ist, nur eine be-wußte Leere, sinnloser Spiegel des Abwesenden. Das Fenster muß durch-brochen, oder doch wenigstens sichtbar gemacht werden, muß entweder zerbrechen oder sich ein Objekt finden. Nun gibt es aber unter all diesen Reflexen doch einen toten, dunklen Punkt, einen blinden Punkt der Sichtbarkeit; dieser Punkt läßt sich nicht wegleugnen und sich nicht weg-erklären, und doch entwindet er sich allen Lichtstrahlen des Bewußtseins, ist nur indirekt erkennbar. Dieser Punkt ist die absolute Projektion des Nichts, eine endgültige aber unheimliche Gegenwart: eine wirkliche Gegenwart? Zunächst erscheint sie weniger als hoffnungsvoller Brücken-schlag, sondern als das abgrundtiefen Loch des Nichts, das sich nur von der zerbrechlichen Skelettbrücke des Todes überspannen läßt.

5.

Das Bewußtsein sucht sich zu füllen, aber es entleert nur die Welt, und wenn diese ganz leer ist, versucht das Bewußtsein, sich selbst zu ent-kommen, sich vom Schlepptau der Zeit zu lösen: es sucht eine neue Welt, die es «aufessen», «verdauen» könnte, aber wie viele solcher «Füllen» auch gegessen und geschluckt werden, zurück bleibt doch eine innere Leere, ein ständiges Hungergefühl, und als einziges «Resultat» findet sich der kümmerliche Abfall einer Sinnlosigkeit, abwesend zwischen Fallen und Verwesen... So sehnt sich das Bewußtsein endlich nach einer Be-wußtlosigkeit. Das Fenster des Bewußtseins soll eingeschlagen werden: ein großes Schwindelgefühl flutet in den übergebenen Raum und reißt das Bewußtsein in den Abgrund. Der Sturz aber erst einmal vollzogen und

der Tod eingetreten, bleibt keine Spur zurück, das Zutodegestürzte nimmt die Form einer sinnlosen Unterlage an und das Absurde verfestigt sich. Das Spiel ist verloren, aus, es gibt kein Zurück mehr, der Selbstmord ist nur die bewußte Konsequenz der Wirklichkeit, doch das Ergebnis ist unsichtbar, negiert sich selbst, der Tod bleibt die Unbekannte, mit welcher keine Bekanntschaft zu schließen ist. Der Selbstmord ist zwar vielleicht der letzte Ausweg aus einer Ausweglosigkeit, aber er stellt keine Lösung dar, denn er vernichtet, überbrückt die Distanz ja nicht, sondern wirft seine Sinnlosigkeit lediglich aus einem konkreten Abgrund in eine abstrakte Leere. Er ist ein Kurzschluß, nicht die aus dem hochgespannten Wechselstrom resultierende Energie. Man kann zwar dem Tod sein Gesicht anheimgeben, aber deswegen füllt sich der Spiegel noch nicht mit sinn und Inhalt, ganz im Gegenteil, jeder Sturz durch den Spiegel vertieft Seine Sinnlosigkeit.

Nun ist das von Schwindel ergriffene Bewußtsein in ‹Eine Nacht am Horizont› nicht nur dasjenige eines Individuums, das sich in der Einsamkeit eines völlig leeren und absurdem Raumes befindet, in Stücke geschlagen von den unendlich dicht und doch unendlich langsam niederfallenden Schlägen der Uhr (eigentlichen Zeit-bomben) schließlich seine grenzenlose Sinnlosigkeit begreift und daraus den Schluß ziehen, «Schluß machen» will, sondern auch dasjenige eines Künstlers, das heißt ein außerordentlich starkes Bewußtsein, das über dem individuellen Geschehen steht und dieses mit einem überragenden, anonymen Auge betrachtet: das Bewußtsein des Künstlers ist eine einzige weiße Fläche, ein riesiges, reines Blatt Papier, welches es zu füllen gälte, wäre dieses absolute Bewußtsein zu etwas anderem fähig denn leerer, weißer Farbe. Der Künstler kann das Geschehen zwar erkennen und sich von ihm distanzieren, kann sich selbst betrachten, dem sinnlosen Kreisen vermag er sich aus eigener Kraft doch nicht zu entwinden, muß bei klarem Bewußtsein die Folterqualen von Tod und Sinnlosigkeit erdulden.

6.

Da das Bewußtsein sich nicht selbst zu füllen vermag, muß die Farbe von außen kommen – aber woher, wo das Bewußtsein doch den ganzen Raum ausgehöhlt hat und nur auf nichts gestoßen ist? Jeder Versuch, sich diesem Nichts noch entwinden zu wollen, scheint tatsächlich sinnlos.

Und doch erscheint in der farblosen Tiefe des ausgeleuchteten Spiegels ein dunkler Fleck, der sich nicht bewegt, der nicht wegzuleugnen ist; er ist nur indirekt erfaßbar, das heißt er entwindet sich stets dem Auge des Bewußtseins: dieser dunkle Punkt ist der Ausdruck des *Unterbewußtseins*, das sich hier zu einer Erscheinung von Tod ins Bewußtsein hinüber kristallisiert hat.

«Eine Nacht am Horizont» beschreibt die Verwandlung eines Unterbewußtseins in ein Bewußtsein. Im Grunde – am Anfang – der Nacht lag das Gefühl einer ständig wachsenden Verfremdung. Das Ich bewegte sich zwar noch durch eine Wirklichkeit, dessen blutroter Sonnenuntergang allmählich von der *Dämmerung* weggeschwemmt wurde: das Getue des vordergründigen Lebens versank langsam in eine unsichere Schlammlandschaft, deren «leere Himmel die Vögel bereits übergeben» hatten und wo sich die Dinge entstellten und «eine nahende Gefahr» zu atmen begannen, während der Wind von irgendwoher den unhörbaren Ruf des Schicksals herbeitrug. Der in der Dämmerung verlorene, wie ein Tier aufgeschreckte Mensch sehnte sich in ein Land hinter dem Horizont, den er als Befreiungslinie zu erkennen glaubte: erstmals ging ihm hier eine angstvolle und unbewußte Ahnung eines Landes hinter dem Horizont auf. Zunächst flüchteten sich die suchenden Schritte in eine *Traumlandschaft*, welche allerdings nur für die Dauer eines Schlafes trug: beim Erwachen brach man wieder in die Wirklichkeit von Angst und Einsamkeit durch. Traum ist ja lediglich ein Reflex aus einer idealisierten Welt, momentane Projektion einer absoluten Landschaft, aber mit ihm wird der Sprung in diese andere Welt nicht vollzogen; er ist zwar die schöne Explosion, die feuerwerkartige Verwirklichung der Begierden, aber die Splitter dieser Explosion stürzen in die eigene, wieder zum Tag erwachte Landschaft zurück: ein bloßer Meteor im Kosmos, der seiner wunderbaren Erscheinung wegen nur um so schmerzhafter ins Erwachen schlägt. Ohne das Sonnenlicht im Gitter der Gefängnisscharte wäre das Dunkel leichter ertragbar, wäre das Spinnenschweigen weniger toddurchwoben. Gäbe es nur dieses Tod-sein und nicht auch die Vision jenes idealen, absoluten Lebens – alles schiene weniger sinnlos.

Müde davon, dieses nervenzerreißende Spiel zwischen Schwarz und Weiß endlos weiterzuspielen, bloß um ein zwiespältiges Unentschieden in den nächsten Tag zu retten, beschließt das Individuum, «sich ein Herz zu nehmen» und in das tiefe Geheimnis der unheimlichen Nacht vorzudringen. Der Weg in diesen letzten, in der tiefsten Tiefe der Nacht (Mitternacht) und an der Grenze zwischen Sein und Nichtsein (Horizont – sym-

bolisch die Grenze zwischen Geist und Materie) liegenden Raum ist außerordentlich beschwerlich und ist nur möglich, indem man sich «Stück um Stück» (sozusagen «Schritt um Schritt») hinter sich lässt: im letzten, absoluten Raum befindet sich nur noch das Bewußtsein (und natürlich dessen «untere» Seite, das Unterbewußtsein). Schon zu Beginn der «Nacht am Horizont» wissen wir, wie dieser Kampf des Bewußtseins ausgeht: er geht verloren, jedenfalls fällt das Ende der Nacht mit dem Tod des Individuums zusammen. Das Bewußtsein kämpft mit einer allgegenwärtigen Abwesenheit, die sich dem suchenden Blick ständig entwindet. Wie der Raum ganz ausgehöhlt ist, fällt der regelmäßige Schlag der Uhr ins Bewußtsein selbst und höhlt dieses aus, bis nur noch eine einzige Leere zurückbleibt. In diesem Augenblick äußerster Spannung erscheint plötzlich dieser dunkle Punkt im spiegelnden Fenster, eine unheimliche Gegenwart: es ist der unbewußte Ausdruck des Todes, der jetzt plötzlich in den Mittelpunkt des Geschehens rückt – sichtbar und gegenwärtig geworden. Der Tod setzt den Schlußpunkt hinter die Entwicklung des individuellen Bewußtseins: die reflektierende Spiralenbewegung bricht ab... ...um in sich zurückzufallen. Vom hohen, endgültigen Todespunkt wird die rückläufige Spiralenbewegung als ein zusammenhängendes Ganzes sichtbar: das Geschehen erweist sich als eine ununterbrochene Folge von leeren Räumen, von bloßen Löchern, die das Zahnrad der Zeit mit seinem identischen Zahn ins Schweigen geschlagen hat. Die Räume sind dunkel und nur schwer voneinander unterscheidbar, liegen in der Gebärmutter – im Werden – oder im Grab – im Vergehen oder in einer der unzähligen Zwischenstationen, näher beim Werden, näher beim Vergehen, sind immer abwesend und nie gegenwärtig... Die rückläufige Bewegung der Spirale entspricht der Erkenntnis nicht nur einer Folge leerer Löcher, sondern der Erkenntnis einer fließenden Bewegung, von Loch zu Loch. Sind die Löcher stets die Spuren reinster Abwesenheit, so ist doch wenigstens diese Bewegung gegenwärtig! Im dunklen Punkt am Ende der Spirale, in welchem Unterbewußtsein und Bewußtsein in einem einzigen Tod zusammengefallen sind, verwandelt sich die hoffnungslose Perspektive des gespalteten Bewußtseins in eine konstruktive Perspektive; plötzlich befindet man sich nicht mehr auf der sinnlosen Wanderung zu einem Punkt hin, den es ja doch nie gibt und geben wird, sondern in diesem hypothetischen Punkt selbst (der sich «wie ein Auge wieder öffnet»): diese «umgekehrte Perspektive», das heißt der Blick zurück in die (im Tod überwundene) Sinnlosigkeit erscheint nun in einem abstrakten und absoluten

Licht: nicht mehr die Verzweiflung ist sichtbar, sondern nur noch die Spur, die Bewegung des Seins. So wandelt sich das Bewußtsein des Nichtseins zu einem Bewußtsein des Werdens, zu einer Kosmogonie der authentischen Zeit: die zirkelförmige Bewegung im Nichts, welche bildet und zurücknimmt, die steigt und sinkt, ist die spiralenförmige Bewegung der Bewußtseinsbildung: sie dreht sich im Nichts hinauf und windet sich hinunter, sie streift das Nichts, ist also das, was das Nichts nicht ist, oder, positiv ausgedrückt, sie besteht nicht aus Nichts und *ist*; obwohl die Windungen der Spirale aus einer Folge von Leere bestehen, *ist* ihre Bewegung, möglicher Ursprung von Sein, inhaltslos leere und doch gegenwärtige Form des Nichts. Die Spiralenbewegung gibt dem Nichts eine Form und eine Darstellung, es bringt es ins Bewußtsein. Aber ihre Bewegung ist abstrakt und nicht greifbar. Um sie wirklich gegenwärtig zu machen, müßte sie ins Konkrete und Sichtbare übersetzt werden. Das Individuum ist dazu außerstande, denn es wird ja von Loch zu Loch geworfen, verschwindet in der Bewegung selbst. Nur ein außerordentliches, außerhalb der Bewegung stehendes Bewußtsein, könnte sie abstrakt begreifen und unter gewissen Umständen konkret darstellen: dieses Bewußtsein ist das Bewußtsein eines Gottes – und vielleicht dasjenige eines Künstlers.

7.

Der mitternächtliche Kampf auf Leben und Tod, um Sein oder Nichtsein, endete mit einem geistigen Selbstmord. Da der Kampf geistig – abstrakt – war, kann das Bewußtsein seinen eigenen Tod überdauern: das individuelle Bewußtsein wird zu einem anonymen, allumfassenden Bewußtsein. Der Künstler konnte die entscheidende Grenze nicht aus eigener Kraft übertreten: ein «unbewußter Impuls», «einem Traumbild nicht unähnlich», war es, welcher ihn auf den dunkeln, absoluten Fleck im spiegelnden Fenster aufmerksam gemacht und ihm einen möglichen Ausgang aus der ewigen Kreisbewegung gezeigt hatte. Dieser «unbewußte Impuls», der die Bewegung der Spirale (durch ihren Abbruch) auslöst, ist die *Inspiration*, die Verührerin und die Befreierin des Künstlers. Ohne sie könnte das Bewußtsein nicht aus einer Individualität ausbrechen. Ihre Erscheinung erfüllt deshalb die Todessehnsucht des Individuums, aber dem Künstler öffnet sie den Zugang zu einer horizontlosen Welt. Sie sitzt im Fenster, wie der Tod, mit großen, ausgewaschenen Augen: hier

erwartet sie den Künstler und taucht ihm seine Feder ins blaue Meer: am Horizont erscheint die *Vision*, die Vision einer Ganzheit. Diese Vision ist unendlich fern und wird immer entfernt sein. Die Vereinigung des Künstlers mit der Inspiration bringt diesem doch die Erfüllung seiner innersten Begierde, weil er in ihr die Lust einer Gegenwart findet. Zwar starrt die Inspiration immer noch «zu einer lust, unbekannt noch für mann und frau», aber dieses Starren ist nicht furchterregend, sondern verheißungsvoll und mild. Die Inspiration ist die einzige Gegenwart im Nichts, welcher nichts Schreckliches anhaftet, die einzige Sichtbarkeit im Abwesend-Unsichtbaren, die einzige Identität unter all den namenlosen, absurd Wesen, ist Quelle des Lebens, nicht Schlund des Todes, ist Ursprung des Lebens: ihre Intimität sucht der tote (anonyme) Mensch, sie wird zu seinem großen Liebesverlangen, nur in ihr findet das Ich seine ursprüngliche Einheit wieder. Die Inspiration ist die große Befruchterin, die Jungfrau, aus welcher immer wieder neues Leben sprießt, und die doch immer Jungfrau bleibt: Parthenogenesis. Die Jungfrau versinnbildlicht das ewige Verlangen nach Intimität; sich von ihr ergreifen lassen, sie durchdringen, heißt, sich den Begriffen Sinn und Sinnlosigkeit entwinden und mit ihr zusammen ein eigenes, neues und starkes Sein schaffen. So entsteht zwischen der Inspiration und dem Künstler ein regelrechtes Liebesverhältnis, das bis «in die Einzelheiten» geht. Die Hymne an die Inspiration, «Ad Clementiam», trägt offen die Züge eines Liebesgesanges. Die Gefeierte ist nicht nur Verheißung einer gegenwärtigen Zukunft, sondern sie ist Weiblichkeit im totalen Sinne, das heißt vor allem auch Ursprung, Schoß und Mutter: die Vereinigung mit ihr ist deshalb auch eine Rückkehr in die Vergangenheit, in den Urzustand des Seins oder des Nichtseins.

Die Vieldeutigkeit der Inspiration, das Ineinanderverwobensein geistiger, künstlerischer und sexueller Sinnesebenen verleiht der Dichtung EKELÖFS eine ungeheure, nicht zu erklärende, in der Liebe selbst verklärte Kraft, eine durchsichtige Fülle, die kein Gewicht kennt und doch in ihrer Durchsichtigkeit die tiefsten der menschlichen Erfahrungen in ein Ganzes fügt. «Eine Nacht am Horizont» ist kein schöner Lobgesang aus der Tiefe der Nacht, sondern ein Drama am Rande des Daseins. Deshalb tritt die Muse selten direkt auf, obwohl sie ständig gegenwärtig. Die Inspiration öffnet den Horizont, haucht ein – schwarzes – Loch ins eisbeschlagene Fenster und zeigt eine Vision, *deutet* die Sinnlosigkeit in eine Ferne und setzt ins Nichts die *Ahnung* eines Sinnes.

8.

Am Anfang der «Nacht am Horizont» ist «alles aufgehängt, um nicht zu fallen», bis der «unbewußte Impuls» der Inspiration die Spiralenbewegung auslöst: ihre vordergründige Bewegung ist der Sturz: Sturz als Schneefall der Müdigkeit, Sturz als aushöhlender Tropfen der Wasseruhr, Sturz zum Horizont hin, Sturz aus dem Traum in den hellwachen Tod der Einsamkeit. Doch dieser Sturz findet ein Echo (sobald das Schweigen ganz ausgehöhlt ist, der Widerhall also durch keine isolierende, verfremdende Masse geschluckt wird), das in Spiralen über die schwindelnd-steilen Felswände der Sinnlosigkeit hinaufklettert und sich zu einer Blume öffnet. Dieses Echo widerholt mit einer solchen Regelmäßigkeit, daß es sich schließlich zu einer Art von Lösung sammelt.

Das Kernstück in «Eine Nacht am Horizont» kämpft konkret um eine solche Lösung. Das Bewußtsein ist in verschiedene Flächen und Figuren aufgespalten, welche einander bekriegen und zumindest ein Unentschieden, den Aufschub des Todes, retten möchten. Dieser Kampf ist sinnlos, weil er nur in der Leere des wachen Bewußtseins ausgetragen wird. Erst wie das «Traumbild» sichtbar wird, wird der von Müdigkeit übermannte Mensch sich des dunklen Fleckens an der weißen Wand bewußt. Gleichzeitig wird das Zimmer kälter, das Atmen schwieriger: der Raum bewegt sich über den Horizont hinaus, das Nichts strömt langsam in den Raum und füllt die Leere, auch die leeren Löcher der Zeit: die Uhr bleibt stehen, und das große Schweigen der Ewigkeit bricht an. Das Schweigen ist unerhört groß und entsprechend zerbrechlich, es enthält die ganze Spannung der Sinnlosigkeit, die nun endlich sichtbar werden kann.

Jetzt, wo das Nichts auch im Raume, im Innern der Persönlichkeit ist, besteht der Druckunterschied nicht mehr, und das Fenster, Projektion des Bewußtseins (des Nichts) und der Bewußtlosigkeit (dem Nichts), der Spiegel der Sinnlosigkeit, kann zerbrochen werden. Der «Kieselstein» (die Todesangst) kann endlich aus dem Mund genommen und ins Schweigen geschleudert werden: das Fenster fällt in Stücke, der eisbespannte Himmel zerbricht in Scherben: das Land hinter dem Himmel, hinter unserem Horizont, hinter der Sinnlosigkeit, liegt jetzt frei und bloß vor uns, als greifbare Vision der «farblosen Schönheit hinter den Sternen». Die Splitter tanzen kristallklingend über das Eis des Sees und eine Musik wird hörbar, langsam hinwegklingend wie eine dünne Stimme, die sich entfernt: die Scherben fallen aufs Weiße des Papiers und lassen dort ihre

Spuren zurück, Zeichen der Sinnlosigkeit; der Sinn liegt zwischen den Zeilen.

9.

Das Schweigen ist gebrochen, die Sinnlosigkeit in Stücke geschlagen und damit greifbar gemacht: sie hat eine Form bekommen. Endlich ist eine Gegenwart da, auch wenn es die Gegenwart einer Sinnlosigkeit ist, Spielzeug für Kinder oder Material für Dichter, inhaltslose, absurde Formen, die aber eben doch die Sinnlosigkeit und das Nichts (nichts) enthalten und sie damit begrenzen, eine Ahnung offen lassen für den Sinn....

Aber was ist denn dieser Sinn? Es wäre abwegig – und sinnlos! – in einer Welt, die gegebenermaßen nur aus Schein oder Nichts, Nichts oder Schein besteht, plötzlich mit einem konkreten Sinn aufwarten zu wollen. Es gibt keinen solchen Sinn, die Handlung ist ja ein «perpetuum mobile ohne Handlung und Subjekt» (und ohne Sinn), es gibt keinen Kern in dieser Nuß, denn wo die Schale fehlt, fehlt auch der Kern. Der Sinn besteht vielmehr in der Sinnlosigkeit selbst, oder deutlicher ausgedrückt, in der Erkenntnis der Sinnlosigkeit und ihrem Zerbrechen: sie muß ergriffen, ganz zu eigen gemacht werden, sie muß in Stücke geschlagen und greifbar, gegenwärtig gemacht werden, damit ihr Cauchemar-Dasein ein Ende nehmen kann. Erst in diesem (Todes-)Augenblick scheint es möglich, sie zu gestalten, sie zu einem persönlichen «Sinn» zurechtzubiegen, welcher nicht in der falschen Zeitlichkeit verfangen, sondern absolut und immer gegenwärtig ist.

10.

Die große Formgeberin dieses Sinnes ist die *Kunst*, ist das *Kunstwerk*, von der Inspiration entworfen und vom Künstler geschaffen. Der «Sinn», um welchen gerungen wird, besteht konkret gesagt in einer Ganzheit. Diese Ganzheit ist aber immer abstrakt und letztlich hypothetisch, und diese völlige Negation einer Einheit, einer Ganzheit, ist geradezu das tragende Prinzip der Sinnlosigkeit, die Voraussetzung des Dramas. Die Kunst allerdings entgeht *dieser* Sinnlosigkeit, denn sie – und sie allein – ist fähig, das Ganze zu erschaffen und es zu vergegenwärtigen. Die Kunst setzt die sinnlosen Stücke zusammen, nach ihrem Belieben (wie ein Gott), und sie fügt die Scherben zu einem Gefäß, welches das Ganze symbolisch bedeutet und es in ihrer innern Leere beispielhaft enthält.

Der Künstler, der das Gefäß erschafft und dessen Inspiration die Göttin der Liebe ist, gibt dieser unendlichen Sinnlosigkeit schließlich doch seinen absoluten Sinn, und das heißt für ihn immer: eine Gegenwart. Aber eine Gegenwart ist nur im Tod möglich, und deshalb wird das individuelle Leben des Künstlers zu einem Opfergang für die übrige Menschheit: er kämpft mit der Einsamkeit, ringt mit der Sinnlosigkeit und geht den Weg durch die Wüste bis an ihr Ende, sich Stück um Stück hinter sich lassend, sich Schritt um Schritt der Vision eines erfüllten, gegenwärtigen Nichts nähern und schließlich im Nichts aufgehend:

So trägt in den ikonen Johannes der Täufer das haupt
 teils auf gesunden schultern
 teils und gleichzeitig vor sich auf einem teller
 Der geopferte stellt sich als ein offernder vor
 So bekenne ich mich
 zur kunst des unmöglichen
 von lebensgefühl und selbstvernichtung
 zugleich².

Zurück aber bleiben seine Spuren in der Wüste, eine einzige Zeile immer über das Papier hinausreichend, eine halbfertige Figur kaum zur Hälfte frei vom kalten Marmor, die vom Künstler zeugt und eine Ganzheit erahnen lässt.

² «En natt i Otočac», p.12.

III

Gunnar Ekelöf, Stéphane Mallarmé und ihre Begegnung im Symbolismus

*Die religion ist die wahre kunst
aber nur die kunst ist die wahre religion.*
EKELÖF

*Il n'y a de vrai, d'immuable, de grand et
de sacré que l'art.*
MALLARMÉ

Im ersten Teil unserer Studie versuchten wir, die ‹Nacht am Horizont› Schritt um Schritt abzugehen, um sie dann in einem zweiten Teil rückblickend zu überfliegen. Noch aber bleibt die Frage nach der Einheit offen, nach dem *Block*, der da fragmentarisch aus der kompakten Schwärze der Nacht gebrochen wurde. Den Schein und Widerschein der Sterne konnten wir für Augenblicke verfolgen, ihren Sturz zum Horizont hin aufzeigen: doch das sie umschließende Dunkel füllt immer noch nur unbestimmt unser Bewußtsein. In einem letzten Teil ginge es also darum, dieses Dunkel, «den Zwischenraum des Himmels»¹ als das tragende Gebilde aus den Zeichnungen der leuchtenden Himmelskörper hervortreten zu lassen, es sichtbar zu machen als jenen einen Kristall, welcher die Ganzheit enthält, beschreibt und ausstrahlt. Um diesem unfaßbaren Dunkel Relief geben zu können, wäre uns eine Art Gegenlicht von Nutzen, in welchem das Unsichtbare Form annehmen könnte, ohne dabei von allzu fremden Lichtwellen überspült zu werden. Tatsächlich lässt sich in der ‹Nacht am Horizont› ein solches intimes Gegenlicht finden, und dieser abschließende Teil möchte dieses Wechselspiel verwandter Bewegungen aufzeigen.

Die Quelle dieses Gegenlichts heißt STÉPHANE MALLARMÉ².

¹ ‹Eine Nacht am Horizont›, «In Fortitudinem», p.209.

² 1842–1898.

Während der ganzen *«Nacht am Horizont»* ist der französische Symbolist wie eine «unsichtbare Gegenwart» fühlbar: Anmerkungen des Autors, Zitate, sprachliche und thematische Ähnlichkeiten lassen diese Gegenwart nachweisen, und wir werden – der wissenschaftlichen Redlichkeit wegen – diesen sichtbaren Spuren ein Stück Weg weit nachgehen und ihre Eindrücke aufzeigen. *Dabei soll die Frage nach einem möglichen Einfluß von Mallarmé auf Ekelöf beiseite gelassen werden*, ihre Beantwortung scheint uns nebensächlich und würde uns sicher nicht weiterführen, könnte uns im Gegenteil in höchst zweifelhafte, unsichere Fahrwasser lenken. Wir stimmen darin mit EKELÖF überein, der von der «literaturhistorischen Sinnlosigkeit»³ gesprochen und von sich selbst gesagt hat: «Ich beeile mich zu bemerken, daß ich kein Beeinflussungshistoriker bin»⁴ und «keine Vorbilder suche»⁵. «Ich glaube nicht an Beeinflussungen, ich glaube an Identifikationen», bekennt EKELÖF in seiner «Selbstbetrachtung»⁶ und in eben diesem Sinne möchten wir den Schweden MALLARMÉ gegenübergestellt⁷ sehen: nicht auf einer oberflächlich-geschichtlichen, sondern auf einer geistig-innerlichen Ebene. Die bloße Gegenwart Mallarmés wird uns dabei zwingen, neue Fragen zu stellen, Fragen, die sich in der innern Geschlossenheit des ekelöfschen Gesamtwerkes nicht aufdrängen und gerade dieser völligen Distanz wegen von grundlegender Bedeutung sein können.

«Eine Nacht am Horizont» sei, so meinten wir in unserem Vorwort, die innere Achse der Spiralenbewegung der Dichtung GUNNAR EKELÖFS. Bis anhin berührten wir dieses tragende, ordnende Prinzip mehr zufällig, folgten ihrer Bewegung aus größtmöglicher Nähe. In diesem Teil soll diese tiefste Innerlichkeit nun selbst aus der Distanz – aus der symbolischen Distanz MALLARMÉS – begriffen werden. Wir hoffen, daß sich uns der Horizont der *«Nacht am Horizont»* dadurch erweiterte und daß dank dem Gegenlicht Mallarmés die *«Nacht am Horizont»* sich dichter über sich schließen und sich zu neuer Erkenntnis lichten möge.

³ *«Blandade kort»*, «Självsyn», p.153.

⁴ *«Lägga patience»*, «Lindegrrens sviter», p.154 (p.157: «... die historischen Wissenschaften dünken mich in höchstem Grade reaktionär und überholt!»).

⁵ *«Lägga patience»*, «Fullbordat – ofullbordat», p.146.

⁶ *«Blandade kort»*, «Självsyn», p.147.

⁷ Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß EKELÖF Mallarmé gegenübergestellt wird (und nicht umgekehrt), daß Mallarmé den Spiegel bildet, aus welchem das Bild EKELÖFS vertieft zurückkehren soll.

1. Ekelöf über sein Verhältnis zu Mallarmé⁸

«Im großen und ganzen gesehen hatte ich zu jener Zeit erheblich größere Ausbeute von den Abstrakten, sowohl was die Kunst als auch was die Dichtung anbelangt. Man kann es auch konkret nennen, wenn man so will. Deshalb will ich besonders MALLARMÉ erwähnen und seine eigenartigen Versuche *«Un coup de Dés»*, *«La folie d'Elbehnon»*, *«Igitur»*, Gedichtfolgen, die ich wohl nicht verstand und die man wohl kaum anders verstehen kann als daß man den Willen versteht, die aktive Künstlermoral, die sich hinter einer derartigen Askese verbergen muß. (Hingegen verstand ich keine Spur von VALÉRY, bevor er während des Krieges seine Maximen zu veröffentlichen begann.)»

Dieses Vorwort, in welchem EKELÖF sich einmal mehr vom Surrealismus freizusprechen sucht, erstaunt durch die Präzision in der Widersprüchlichkeit. Seine Mallarmé-«Ausbeute» beschränkt EKELÖF auf ganz bestimmte Texte (nimmt also den größten Teil des Werkes von MALLARMÉ aus⁹), aber gleichzeitig will er diese Texte «wohl nicht verstanden» haben; *«Igiturs»* Untertitel *«La Folie d'Elbehnon»* wird als eigenes Werk angegeben (auch entstand *«Un coup de Dés»* – 30 Jahre – nach *«Igitur»*). MALLARMÉ, der also «wohl nicht verstanden» worden war, wird VALÉRY gegenübergestellt, von welchem «keine Spur» verstanden worden sein soll – offenbar doch im Gegensatz zu MALLARMÉ! EKELÖF erhielt bei seiner Mallarmélektüre immerhin den *Eindruck* einer «aktiven Künstlermoral» und einer außergewöhnlichen Konzentration, einer «Askese», und wenn damit auch noch gar nichts über die eigentliche «Ausbeute» gesagt ist, so geht daraus doch das intuitive Verständnis EKELÖFS für MALLARMÉ hervor. Ohne EKELÖF eine bewußte Mystifizierung unterschieben zu können, muß doch festgehalten werden, wie allgemein, abstrakt und in ihrer tastenden Unsicherheit verwirrend diese Ausführungen sind; als «bibliographische Nachschrift oder Vorwort» zu *«Sent på jorden/En natt vid horisonten»* erscheinen sie als außerordentlichdürftig. Deutlicher wird EKELÖF in den an die oben zitierten Sätze anschließenden Bemerkungen über den rumänischen Bildhauer CONSTANTIN BRANCUSI¹⁰, die – im selben Atemzug hervorgebracht – zu MALLARMÉ zurückschwingen:

⁸ *«Eine Nacht am Horizont»*, «Nachschrift und Vorwort», p. 250.

⁹ Für seine Übersetzung ausgewählter Gedichte *«100 Jahre französische Dichtung»* muß EKELÖF auch Mallarmés übriges Werk gelesen haben.

¹⁰ 1876–1957.

«Übrigens wohnte im gleichen Quartier Brancusi, und ich war mir bereits da, 1929, dank der Vermittlung O. G. Carlsunds, bewußt, oder sagen wir halbbewußt, der Bedeutung in seinem und dem Streben vieler anderer *nieder* und *zurück* zu einer Urform und *voran* zu einer Art überintellektueller Mystik («die ewige Treppe»)¹¹».

2. Über Ekelöfs *Résumé de l'action* zu Mallarmés *Igitur*

Als einer der allerletzten Texte in *«Eine Nacht am Horizont»* findet sich eine «Zusammenfassung der Handlung» (*Résumé de l'action*¹²), welche das Geschehen im abstrakten Gedankendrama auf undramatische Weise zusammenfassen soll. Erstaunlicherweise geschieht dies auf französisch, ausgenommen eine kurze, mit «Später» überschriebene Anmerkung: könnte dies bedeuten, EKELÖF habe dieses Résumé nach der Lektüre von MALLARMÉ und etwa gar nicht im Hinblick auf sein eigenes Werk *«Eine Nacht am Horizont»* geschrieben? Diese kühne Hypothese könnte sich auf die Tatsache stützen, daß der französische Text bereits in *«Aus einem Alten Tagebuch 1929–30»*¹³ erschienen ist – und zwar ohne die jetzigen Französischfehler! Wie dem auch sei, der Text in seiner Gesamtheit (*Résumé*, *Pensée*, *Style*, *Notule*) erscheint tatsächlich wie eine sehr glückliche *Zusammenfassung der zentralen Problematik Mallarmés* (jenes von *«Igitur»*), ja, man könnte ihn gar als *Pastiche* bezeichnen, und endlich wird er durch die (zeitliche, sprachliche) Distanz der Ironie im abschließenden, schwedischen «Senare»-Dreizeiler zu einer eigentlichen *Parodie Mallarmés* ... aber selbstverständlich auch zu einer *Parodie der «Nacht am Horizont»*, als deren Résumé er sich schließlich gibt!

Das Faszinierende des Résumés de l'action besteht in seiner Zweideutigkeit, in seiner doppelten Gültigkeit für MALLARMÉ wie für EKELÖF, und es scheint deshalb ganz besonders geeignet, eine erste Verbindung zwischen den beiden Dichtern herzustellen. In keinem andern Text ist MALLARMÉ so offensichtlich gegenwärtig (nämlich sogar in sprachlicher Hinsicht).

Mit diesem Résumé als Ausgangspunkt wollen wir kurz MALLARMÉS

¹¹ EKELÖF hebt hervor.

¹² S. Übersetzung, *«Eine Nacht am Horizont»*, p. 245.

¹³ In der Zeitschrift *«Poesi»*, 2, 1950, p. 11/12: die Überschrift lautete dort «Résumé d'une action»!

«Igitur» betrachten¹⁴. Unsere Mallarmé-Auffassung gründet sich im Besonderen auf die Arbeiten von GEORGES POULET, MAURICE BLANCHOT und GUY MICHAUD¹⁵, wobei wir das Glück haben, uns auf die eindeutigste aller Mallarméstudien stützen zu dürfen, nämlich auf die noch unveröffentlichte, unter dem Arbeitstitel «The Post Romantic Predicament» geschriebene Mallarméstudie von PAUL DE MAN. Es versteht sich wohl von selbst, daß Paul de Man in keiner Weise für diese Betrachtung «Igiturs» verantwortlich gemacht werden kann, doch ist es andererseits ebenso selbstverständlich, daß allfällige neue Gesichtspunkte über MALLARMÉ nur ihm zuzuschreiben sind¹⁶.

EKELÖFS «Résumé de l'action» spiegelt den Vorgang in «La vie d'Igitur»¹⁷ wider, die Geschichte einer ständig wachsenden Verfremdung. «In dramatic terms», sagt Paul de Man, ««Igitur» is the story of a man who looks at himself in a mirror».... «An essential alienation separates us from all things; we have no immediate assurance that we are a part of the world that surrounds us, and since we have no other certainty of being than that which stems from objects, we do not know for certain that we exist».... «This fundamental alienation makes man into a totally solitary creature. It forces him to reject the given, natural world as an opaque substance on which consciousness has no hold. But it also keeps him exiled from the realm of pure consciousness, since consciousness, though unable to cross the screen that keeps it separated from reality, is nevertheless possessed by such a nostalgia for the ontological stability of natural objects that it can not possibly find its rest. Still, although consciousness foresees its own failure, *it never ceases to move*¹⁸, by selfreflection, towards its ultime stabilization. It is this movement that is being described in «Igitur», first in section III, entitled «Vie d'Igitur».» Bei EKELÖF heißt es: «Il vient de naître, il est vide, pour remplir son moi il dévide le monde» (die Dinge). Daß es sich dabei ebenfalls um das Bewußtsein handelt, macht EKELÖF in der «Notule» klar: «Bien entendu rien que les projections intérieures d'évènements extérieurs». «Quand rien ne reste à digérer»,

¹⁴ «Igitur» steht aus vielen Gründen im Zentrum dieser Gegenüberstellung.

¹⁵ S. Bibliographie.

¹⁶ Festgehalten sei des weitern, daß wir natürlich nur die für EKELÖF interessanten Gesichtspunkte hervorheben, wesentliche Teile der Exegese von Paul de Man also weglassen.

¹⁷ Pléiade, p. 439–441.

¹⁸ Wir heben hervor.

heißt es weiter, «sa faim le force à entrer dans une nouvelle solitude, une chambre sans autre ouverture que la porte où il est entré.» Das Bewußtsein geht von Raum zu Raum, von Ding zu Ding, um Halt, um eine Gegenwart zu finden. Doch «the present can never *be*, but always falls back again into the past as soon as one becomes conscious of it as present», bemerkt PAUL DE MAN; im ekelöfschen «Monolog»¹⁹ heißt es: «Der blick selbst ist es, der sie (die Dinge) hindert, geboren zu werden, oder, falls sie dazu gekommen sind, gestalt zu erhalten, ißt er sie auf und läßt eine ecke, eine kante, eine halbe dicke zurück». So wie «Igitur», «whose consciousness grows in this manner, can be said to 'kill' the things he comes to know, and to 'kill' himself to the extent that he has become one of them», so 'frißt' auch das Bewußtsein der «Nacht am Horizont» die Dinge auf, bis endlich nichts mehr übrig bleibt «que le détritus, l'idée que je suis devenue» (Notule). Und: «Mes sens ne me disent plus rien et ce Néant m'opresse. J'ai avalé le monde de sorte que je suis moi-même ce qu'il est devenu ou *mon* propre détritus. J'ai pu le vider entièrement, mais je n'ai plus de quoi remplir le vide». Nachdem dieses letzte Zimmer geräumt und das Bewußtsein selbst ausgehöhlt wurde, muß der Tod eintreten: «Là, sa conscience pliée sur soi-même, il est soudain immobilisé par une sonnerie de téléphone» (Résumé de l'action). Am Ende von Igiturs «Sortie de la chambre»²⁰ (Il quitte la chambre) heißt es: «L'heure a sonné pour moi de partir, la pureté de la glace s'établira, sans ce personnage, vision de moi – mais il emportera la lumière! – la nuit! Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant». Und im einleitenden («Argument»)²¹ von «Igitur» steht: «Tombeaux – cendres (pas sentiment, ni esprit) neutralité»; in der ursprünglichen Fassung des Résumés war das Wort dasselbe: «Là, sa conscience pliée sur soi-même, il est soudain neutralisé (anstatt «immobilisé») par une sonnerie de téléphone». Diese «Sonnerie de téléphone» nimmt sich in der «Nacht am Horizont» etwas eigenartig aus, aber man kann sich des einführenden «Szenario»²² erinnern, welches schloß mit: «Erste oder dritte person? Für die dritte person braucht man einen namen und dergleichen wäre schwierig oder unmöglich zu finden

¹⁹ «Eine Nacht am Horizont», p. 229.

²⁰ Pléiade, p. 439.

²¹ Ibid., p. 434.

²² «Eine Nacht am Horizont», p. 211.

307856 307856» (eine Telefonnummer!²³), aber gleichzeitig klingt sie wieder an «Igitur» an, wo es im «Argument» heißt: «Minuit sonne – le Minuit où doivent être jetés les dés». Damit öffnet sich die Atmosphäre des schicksalentscheidenden «Minuit»²⁴, Mitternacht also, die genau an der zeitlichen Grenze und am Horizont liegt, wo «de l’Infini se séparent et les constellations de la mer, demeurées, en l’extériorité de réciproques néants, pour en laisser l’essence, à l’heure unie, faire le présent absolu des choses»²⁴. «Vie d’Igitur», schreibt PAUL DE MAN, «concluded that no kind of existence, whether purely inward or directed towards outward activity, could overcome an original alienation which equates the experience of consciousness with that of death. Existence consists of a mere succession of such ‘deaths’, and it seems impossible to interrupt the meaningless repetition of identical failures». Das «Résumé de l’action» führt bis hierhin, nicht weiter. Die «Sonnerie de téléphone» scheint an dieser Stelle den circuit fermé, den Kreislauf, zu unterbrechen und den Tod anzumelden. Das Geschehen der «Nacht am Horizont» bleibt auf dieser Ebene und ist fortan mit der Entwicklung der «spirale vétigineuse conséquente» «Igiturs» nicht identisch, auch wenn sie sich um ein verwandtes Bewußtsein dreht.

Im Folgenden möchten wir der weiteren Entwicklung «Igiturs» kurz nachgehen:

Am Ende von «Vie d’Igitur» bleibt nur der Fluß leerer Zeit und die Agonie der Dinge und des Geistes zurück. Die Verfremdung ist aber nicht bloß individuell – und dies ist die eigentliche Krise Igiturs – sondern geschichtlich («En effet, Igitur a été projeté hors du temps par sa race»²⁵), sie gilt nicht bloß für die Vergangenheit, sondern auch für die Zukunft: «Igitur describes the growth of consciousness as it passes from the direct experience of finitude – individual death – to the general concept of negation» (PAUL DE MAN). Mitternacht allein ist in dieser negativen Zeitslichkeit nicht verfangen, «Car voici l’unique heure qu’il ait créée».... «Certainement subsiste une présence de Minuit» ... «dénuée de toute signification que de présence»²⁶.

²³ Sinnigerweise die Telefonnummer eines Antiquitätenhändlers in Stockholm, Sveavägen 5...

²⁴ «Igitur», «Le minuit», Pléiade, p.435.

²⁵ Pléiade, p.440.

²⁶ Ibid., p.435.

Es ist «le feu pur du diamant de l'horloge»²⁷, die Uhr, welche allein der destruktiven Kraft des Bewußtseins entkommen kann; PAUL DE MAN: «The clock is the visible trace, the *sign* through which time manifests itself. Unlike other «things», the clock *remains*, though only in order to reveal the shapeless flux, «le hasard infini» on which consciousness can gain no hold. The relationship of the clock to the totality of all being, as the sign of their common foundation (namely time), is identical to the relationship between language and consciousness.... Language mediates between things (Symbol: das Meer) and the consciousness of things» (Symbol: die Sterne). Durch die Vermittlung der Sprache zwischen dem Ich und den Dingen erhalten diese eine räumliche wie zeitliche Gegenwart, wodurch «la minute d'une aussi parfaite concordance»²⁸, die Begegnung bewerkstelligt werden kann («et que quant à l'Acte, il est parfaitement absurd sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini: mais que l'Infini est enfin fixé»²⁹). Hier zeigt sich bereits ein gewisser Unterschied zu EKELÖF, welcher niemals eine solche «magnifique concordance» (auch nicht in MALLARMÉS letztlich ironischer – da gegensätzlicher – Form), für ihn ist das beharrliche Ticken der Uhr bloß das Zeichen einer ewig *abwesenden* Gegenwart, einer gegenwärtigen Leere, für ihn gibt es keine gültige Verbindung in einem Augenblick. Aber auch für «Igitur» bleibt die Zukunft leer, der mitternächtliche Akt (wie in der «Nacht am Horizont» ein Todesakt) ist einmalig: «Language is not truth, but a mediation between two modes of being which remain in essence opposed», unterstreicht PAUL DE MAN, «it does not bring about a reconciliation, but it is true to the extent that it now *states* the distinction between the object and consciousness...»; diese Unmöglichkeit einer Vereinigung hat die Fortsetzung und Wiederholung des tragischen Todeskampfes zur Folge.

Die Zukunft besteht fortan immerhin aus der Möglichkeit einer Wiederholung des Aktes, ist nicht mehr völlig leer, und diese Möglichkeit einer Wiederholung entspricht dem *Bewußtsein einer historischen Entwicklung*. «Consciousness is a continued passage from life to death», wobei dieser Prozeß nicht in einem geschlossenen Kreis verläuft (da jeder «Tod» um das Wissen des früheren «Todes» bereichert wird), sondern sich immer um das ursprüngliche Ich vorwärtsbewegt, als «spirale vératileuse con-

²⁷ Pléiade, p.436.

²⁸ Fragment inédit, Numéro spécial de la revue «Les Lettres», t.III, 1948, p.24.

²⁹ Pléiade, p.442.

séquente»: sich des Todes bewußt sein, heißt sich als *werdend* bewußt sein, der Bewegung zu einem Nichtwissen hin. In dieser universalen Bewegung des Bewußtseins erscheint die Verfremdung als eine bestimmte Struktur in der geistigen Entwicklung der Menschheit, als eine «constitutive part of the universal history of the human spirit», «susceptible of being put into language». «It will henceforth be possible to generalize finitude from a personal experience into a law of the spirit, and to know the future as being a recognized repetition of a failure to reach truth» (DE MAN). Damit ist die Zukunft stabilisiert – sie enthält keine Versprechungen mehr; alles fällt in einen schweren Schlaf zurück. Erst die animalische Angst vor unserm eigenen Tod und dem Tod unserer Art weckt uns aus dieser Lähmung: über dem Ende von «Igitur» steht der Tod wie über dem Anfang.

Die *Erkenntnis* der Todeserfahrung «Igiturs» besteht darin, die wirkliche Dauer der Menschheit nicht im natürlichen Überleben der Spezies, sondern im Werk des Geistes zu sehen, in der Korrespondenz des eigenen, individuellen Bewußtseins mit dem Werk anderer. Auf dieser geistigen Ebene gelingt es «Igitur», sich aus der «Todesspirale» zu lösen, denn Zukunft und Vergangenheit sind ja bloß identische Punkte von Todeserfahrung, welche sich in einem einzigen Punkt zusammenfassen lassen, in einem zeitlosen Augenblick, «lieu de la certitude parfaite». «L'être qui se tue devient pure conscience de soi», schreibt GEORGES POULET³⁰, «et échappe ainsi à la spirale de la durée. Passé et futur se résorbent en un moment unique, leur aboutissement et leur négation.... Négation instantanée de la négation temporelle». «Le Néant parti, reste le château de la pureté»³¹, wo sich die Zeitlichkeit hinter dem Augenblick des schöpferischen Aktes (einem *Gedanken*-, einem *Todesakt*) verliert: umgeben von Schweigen und Negativität kann der «befreite» Geist sich eine eigene, absolute Existenz schaffen. Damit haben sich Möglichkeiten freier Experimentierung geöffnet: in den späteren Werken – namentlich in «Un coup de Dés» – wird die persönliche Erfahrung «Igiturs» objektiviert und dramatisiert.

Vergleicht man dieses knappe «Résumé d'Igitur» mit EKELÖFS «Nacht am Horizont», so zeigen sich die Schwierigkeiten – und die Gefahrenmomente – dieser Untersuchung: die Erfahrungen dichterischen Bewußt-

³⁰ GEORGES POULET, «La distance intérieure», Mallarmé, p. 332.

³¹ «Igitur», Pléiade, p. 443.

seins von MALLARMÉ und EKELÖF finden sich im Grunde des nachtblindens Spiegels, «au ciel antérieur où fleurit la Beauté»³² wie MALLARMÉ, oder in der «farblosen Schönheit hinter den Sternen»³³, wie EKELÖF es ausdrückt. Doch die Erfahrungen sind nicht identisch, decken sich nicht, kreuzen sich bloß, die Perspektiven gehen nicht in dieselbe Richtung. «Irgendwie» ist MALLARMÉ in der «Nacht am Horizont» überall gegenwärtig (und es bedürfte einer eigenen Untersuchung, die zahllosen Punkte von Gemeinsamkeiten in die Sternkarte dieser Begegnung einzutragen), als Hintergrund, als Schatten und sogar als Gespenst, aber seine Anwesenheit lässt sich leichter an Ort und Stelle aufzeigen als im abstrakten Zusammenhang einer umfassenden, anonymen Bewegung: den Windungen MALLARMÉS folgend, entwindet sich EKELÖF diesen doch ständig. MALLARMÉS Gegenwart ist zu aufdringlich und zu verschwommen zugleich, um handgreiflich erfaßt werden zu können. Sie ist abstrakt und liegt im Innern des Bewußtseins, nicht auf der konkreten Ebene der Sprache, und wie das Geschehen in der «Nacht am Horizont» – einem Film! – kann sie lediglich *projektiert* werden. Diese bloße Gegenwart MALLARMÉS aber – und sollte sie nur scheinbar sein – zwingt uns, Fragen völlig neuer Art zu stellen, die Nacht aus dem vertrauten Licht EKELÖFS herauszunehmen und in ein härteres, abstrakteres Licht zu rücken – kurz, EKELÖFS Werk von einer andern (inneren) Seite neu zu begegnen.

Folgen wir zunächst EKELÖFS «Résumé de l'action» bis an sein Ende: Dem eigentlichen Résumé folgt eine *Pensée*, eine abstrakte, geistige Zusammenfassung des Geschehens: «La tragédie d'une volonté individuelle en lutte contre³⁴ la volonté universelle ou le destin. La solitude.» Dies stimmt für «Eine Nacht am Horizont» wenigstens insofern, als die «volonté universelle» den Tod als unser aller universales Schicksal meint. Sowohl «Igitur» wie «Eine Nacht am Horizont» sind Dramen, die sich an der äußersten Grenze des Daseins abspielen und mit dem Tod enden, also Tragödien sind. Der Ausdruck «volonté universelle» steht aber nur mit dem Geschehen in «Igitur» in Einklang, nicht aber mit jenem der «Nacht am Horizont», welche, wie wir sehen werden, MALLARMÉS geschichtliche Perspektive nicht kennt.

Das «Später» geschriebene «So gehst du, mensch/von der ersten toilette/bis zur letzten» ist auf seine Art ein Höhepunkt der «Nacht».

³² «Les Fenêtres», Pléiade, p. 32/33.

³³ «Eine Nacht am Horizont», «Intellectuelles Szenario», p. 211.

³⁴ In «Poesi», II, 1950, p. 11 steht für «contre» «avec».

Zwar ist diese nicht in ihrer Gesamtheit angesprochen, betroffen ist in erster Linie das «Résumé de l'action» mit seiner «Notule», indirekt also besonders MALLARMÉ; doch im Maße als eben auch «Eine Nacht am Horizont» als die Geschichte eines ununterbrochenen Durchfalls, einer Verdauungsschwierigkeit (einer Bewußtseinsverfremdung) angesehen werden muß, wird auch sie getroffen. Dieser Dreizeiler ist eine der deutlichsten Stellen, wo sich EKELÖF als Dichter über dem Spiel stehend sichtbar macht und sich vom Geschehen der Nacht durch eine deutliche, deutlich ironische Distanz abhebt, sich als im Spiel selbst als abwesend zu erkennen gibt, das Drama in seiner Gesamtheit ironisierend. Das «so gehst du, Mensch» unterstreicht – in ironisch-biblischem Tonfall – die Anonymität und Allgemeingültigkeit des Geschehens, als eine ständige Wiederholung der «gleichen Geschichte», wobei die Toilettenatmosphäre die Sinnlosigkeit (in einem physischen wie psychischen Sinne) ausgezeichnet zum Ausdruck bringt.

Die Ironie gilt auch MALLARMÉ persönlich³⁵, wie EKELÖF sich während der «Nacht am Horizont» überhaupt häufig von MALLARMÉ ironisch abzusetzen versucht: nur diese ironische Distanz macht es ihm möglich, sich in MALLARMÉ zu betrachten, ohne ins eigene, unreflektierte Bild zurückzufallen. So wenig wie MALLARMÉ sich von seinem eigenen Werk, seiner eigenen Fiktion, mystifizieren ließ, so wenig fällt EKELÖF diesem Mythos zum Opfer, wobei EKELÖFS ironische Distanz nicht immer eindeutig, sondern meist doppelgerichtet ist: zum Mythos von MALLARMÉ und zu dem im Entstehen begriffenen Mythos der eigenen Fiktion³⁶.

³⁵ Dessen «Analfixierung» hinter diesen Toilettenbesuchen durchzuschimmern scheint.

³⁶ Möglicherweise bilden die Französischfehler einen Teil dieser Distanz? Wie bekannt fand sich das Résumé *fehlerlos* in einer Zeitschrift von 1950 («Poesi»), und es ist höchst unwahrscheinlich, daß EKELÖF 1962 falsche Korrekturen angebracht hat. Ein solcher Grund ist nicht zu ersehen, die Fehler scheinen absolut *sinnlos*, und wir sehen keine Erklärungsmöglichkeiten. Druckfehler sind völlig ausgeschlossen, grammatischen Übereinstimmungen («*cette Silence absolue*») sprechen deutlich dagegen. Übrigens – und dies ist noch erstaunlicher – steht dieser Fall nicht einzig da: im «Appendix 1962» (p. 115) «Porträtt av förf. som ung» schließt mit dem Zitat eines Gedichtes von Apollinaire (Pléiade, p. 290). Im «Gammal dagbok 1929–30» war das Gedicht völlig korrekt zitiert worden (in: «Poesi 1950»), 1962 wurden die Zeilen verändert und damit die vielsinnige Bedeutung des Gedichtes zerstört. Auch hier sind die Veränderungen unbegreiflich, da sie das Gedicht in keiner Weise neu situieren (ironisieren u. dgl.). Die Svenska Lyriken-Ausgabe hat die zweite (falsche) Version übernommen (p. 430).

Vom «*Style*» heißt es im Résumé de l'action: «Abstrait à un tel point que les événements deviennent invisibles». Dies erscheint als eine sehr glückliche Charakteristik des Stils in *«Igitur»* und von MALLARMÉ ganz allgemein, aber für EKELÖFS *«Nacht am Horizont»* würde wohl eher das Umgekehrte gelten: «So konkret, daß die eigentliche Handlung unsichtbar wird». Die Schwierigkeit des Zuschauers des abstrakten Gedankendramas besteht ja darin, die konkrete Vielfalt in eine abstrakte Einheit zusammenfließen zu lassen. Die Substitution von «abstrakt» durch «konkret» findet sich in der Nachschrift ausgesprochen, wo EKELÖF vom Abstrakten meint, man könne es auch konkret nennen...³⁷.

Unsere Gegenüberstellung will die Gemeinsamkeiten zwischen EKELÖF und MALLARMÉ aufzeigen und innerhalb dieser gemeinsamen Grenzen gewisse Schattierungen und Gegensätzlichkeiten hervorheben; wir versuchen also, stets innerhalb des künstlerischen Bewußtseinsraumes zu bleiben, in der Tiefe und dem weiten Dunkel der Nacht. Dies bedeutet, daß wir auf die größten und offensichtlichsten Unterschiede zwischen den beiden, nämlich auf die unterschiedlichen «Übersetzungen», «Veräußerlichungen», kurz, auf das sprachliche Bild einer ähnlichen innern Erfahrung nicht näher eingehen werden. Unsere Perspektive bleibt hier innerlich und abstrakt und in dieser Hinsicht also näher bei MALLARMÉ. Bei ihm verbleibt die Sprache innerhalb der Fiktion noch fiktiv und abstrakt, ist nicht greifbar. Die «deutliche Sprache» EKELÖFS liegt nahe bei jener RIMBAUDS, weitab jedenfalls von jener MALLARMÉS³⁸. EKELÖFS Sprache in «Pause, intellektuelles Szenario, Skizze»³⁹ zum Beispiel wäre bei MALLARMÉ völlig undenkbar. Vergleicht man EKELÖFS Vorausnahme der Handlung mit der Vorausnahme der Handlung bei MALLARMÉ («A peu près ce qui suit»⁴⁰), so sticht bei letzterem die knappe und beinahe mathematische Abstraktheit der Ausdrücke ins Auge, während bei EKELÖF das Technische an der Sprache auffällt⁴¹; er tut so, als ob es um einen wirklichen Bau, um die rein handwerklich herzustellende Struktur eines bestimmten Körpers gehe. So soll die «*Logik*» der Handlung gefunden werden, der

³⁷ *«Eine Nacht am Horizont»*, Aus *«Bibliographische Nachschrift und Vorwort»*, p.250.

³⁸ Ausgenommen den frühen und Baudelaire-inspirierten Mallarmé.

³⁹ *«Eine Nacht am Horizont»*, p.211.

⁴⁰ *«Igitur»*, Pléiade, p.434.

⁴¹ Man vergleiche auch Mallarmés kurze «Einführung»: «Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même. St. M.» (p.433) mit der äußerst detaillierten Präsentation des Theaters bei EKELÖF.

Himmel bricht *identisch* mit dem Schweigen entzwei; da wird von einer *Landung*, von *Transportmitteln* und von einer *Zerreißgrenze* gesprochen; *Verschweißung*, *Material*, *Konvergenz* sind weitere solche Wörter, die sonst meist in beruflichem Zusammenhang gebraucht werden. Die leichte, handfeste, (in einer Art Berufsfreude) beinahe angriffige Sprache in diesem Teil verrät in der Tat den Handwerker, der an seine Arbeit – und ihren Sinn – glaubt: «Modulative aber *nicht unüberwindbare Schwierigkeiten*». Der Zuschauer der ‹Nacht am Horizont› glaubt, nicht recht gehört zu haben: sollte er nicht ein Drama, ja, eine Tragödie, eine schmerzliche Todeserfahrung miterleben? Doch dieser einführende Text steht offensichtlich noch eine Stufe höher, *über* dem Geschehen der ‹Nacht am Horizont›, wurde «Später» geschrieben.

Der konstruktiven, aufbauenden Bewegung dieses Textes entspricht die destruktive, vernichtende Bewegung vieler anderer Texte. So sollten in ‹Sent på jorden›⁴² «die Buchstaben zerbrochen» werden, so veröffentlichte EKELÖF verschiedene Gedichte unter dem Titel «*Scherben* einer Gedichtsammlung»⁴³ und so soll auch der Himmel über der ‹Nacht am Horizont› in Scherben geschlagen werden, wobei diese Scherben unter der Hand der Kinder zu sinnvollen Zeichen – zu Wörtern – werden. Die aufbauende wie die zerstörerische Bewegung setzt sich also aus einzelnen Teilen zusammen; «Ich nahm ein Wort nach dem anderen und versuchte, seinen Wert zu bestimmen. Ich fügte Wort an Wort, und nach vieler Mühe gelang es mir, einen ganzen Satz zusammenzufügen – natürlich «enthält er keinen Sinn», sondern war aus Wortwerten zusammengesetzt. Es war die untere Bedeutung (genau: der Untersinn), eine Art Alchimie du verbe, welche ich suchte»⁴⁴, sagt EKELÖF und gibt damit zu erkennen, wie handwerklich seine dichterische Methode ist. Es ist auch die Methode von MALLARMÉ⁴⁵, «einem großen Schleifer von Edelsteinen» (EKELÖF über Nils Ferlin⁴⁶); ähnliche Methoden führen oft nicht zum gleichen Resultat, und so wird EKELÖFS Leere spiegelnde Scherbe im Unterschied zu MALLARMÉ,

⁴² Sonatform – denaturerad prosa.

⁴³ «Skärvor av en diktsamling 1927–28», in: ‹Appendix 1962›, p. 73–90.

⁴⁴ ‹Spaziergänge und Ausflüge›, p. 146 (dt. von Thabita von Bonin; Subjekt und Prädikat wurden bei ihr weggelassen); cf. auch dort p. 147: «Ich habe tatsächlich gelernt genauso zu schreiben, wie ein Kind lesen lernt: B-A wird merkwürdigerweise zu BA.»

⁴⁵ Mallarmé zu Degas: «Ce n'est point avec des idées qu'on fait des sonnets, Degas, c'est avec des mots!» cit. apr. MONDOR, p. 684 (Bd. I).

⁴⁶ ‹Lägga patience›, «Nils Ferlin», p. 136.

dessen Kristall stets reines, abstraktes Licht bricht, konkret greifbar. EKELÖF läßt sich – innerhalb der Fiktion allerdings – leichter «beim Wort nehmen» als MALLARMÉ. Ein Versuch, EKELÖF/Mallarmé auf dieser konkret sprachlichen Ebene gegenüberzustellen, würde sich bestimmt lohnen und drängt sich am Ende unserer Studie geradezu auf. Wir dürfen hoffen, daß unsere Arbeit den Leser anregen mag, solche sprachliche Bezüge selbst herzustellen. Wir wollen für den Augenblick in die gemeinsame Nacht zurückkehren.

3. Ekelöfs «Nacht (Am horizont)», Mallarmés «Minuit»

Der entscheidende Augenblick «Igiturs» findet im «Minuit»-Teil statt, welcher hier dem scheinbar zentralen «Nacht (Am horizont)»-Text⁴⁷ der «Nacht am Horizont» gegenübergestellt sei. Während MALLARMÉ triumphierend die Gegenwart von Mitternacht erkennt und sein Bewußtsein im Diamant der Uhr aufstrahlt, verliert EKELÖF im Gegenteil die Kräfte und das Bewußtsein und findet indirekt, durch «einen eigentlichen Ermattungsprozeß»⁴⁸ («Ermüdet davon, jede Möglichkeit zum Remis aufmerksam auszunützen, um so die verhängnisvolle Entscheidung auf unbestimmte Zeit hinauszuschieben, begannen sich meine Augen bereits zu der großen Gedankenlosigkeit hin zu schließen, als ein *unbewußter* Impuls mich den Blick wechseln ließ...»), eine zufällige, eine «Art von» Lösung. So allgemein (und deshalb vieldeutig) BRITA WIGFORSS' Schlußfolgerungen⁴⁹ aus ihrem knappen Vergleich EKELÖF/Mallarmé auch sind, hier scheinen sie zuzutreffen. BRITA WIGFORSS begeht aber den Fehler, EKELÖFS «Nacht am Horizont» auf diesen einen Text «Nacht (Am horizont)» festzulegen und ist dabei der Versuchung verfallen, jenen Text in den Mittelpunkt der Studie zu rücken, welcher vom Titel her – aber eben *nur* vom Titel her! – im Mittelpunkt der «Nacht am Horizont» steht. Tatsächlich liegt der Text an der Oberfläche und steht in dieser Hin-

⁴⁷ P. 239.

⁴⁸ Cf. BRITA WIGFORSS, «Ekelöf vid horisonten», p.196 (BLM 32, Nr. 2).

⁴⁹ «Der erreichte mystische Zustand, da die Zeit aufgehoben und die Nacht sich zu materialisieren scheint, ist bei Mallarmé das Ergebnis eines Willensaktes, während er bei EKELÖF auf einem *Ermattungsprozeß auf der Suche nach der eigenen Identität beruht.*» (p. 196).

sicht geradezu in direktem Gegensatz zu den «eigentlichen» ‹Nacht am Horizont›-Texten. Hier ist nicht Mitternacht, diese Nacht ist kaum schon der dämmerungsschwangeren Landschaft ‹Sent på jordens› entstiegen⁵⁰, der Dichter zeigt sich hier noch «unschuldig», unbewußt, läßt sich willig vom Nachtmahr reiten, hat Zeit und Raum vergessen und muß sich erst noch seiner tiefen Verfremdung gewahr werden. Welch ein Gegensatz doch zu den andern Texten, wo EKELÖF über sein individuelles Schicksal hinausgestiegen ist und dem Drama *seinen* Schluß aufzwingen will!

Immerhin läßt sich auch in diesem Text eine recht erstaunliche Verbindung zu MALLARMÉS ‹Igitur› finden – über den Umweg von EDGAR ALLAN POE, dessen berühmter mitternächtlicher «Corbeau» von MALLARMÉ übersetzt worden war⁵¹ und gerade in ‹Igiturs› «Minuit» herumspukt. Man könnte also vermuten, EKELÖF sei über MALLARMÉS «Minuit» zu POES «Corbeau» gekommen; daß dem aber nicht so ist, zeigt deutlich ein Vergleich einiger Abschnitte von ‹Eine Nacht am Horizont› und ‹Le Corbeau›; gewisse Ausdrücke (welche sich in ‹Igitur› nicht finden) scheinen beinahe wörtlich übersetzt zu sein; hierzu einige Beispiele:

(Ähnlicher Anfang:) Une fois, par un minuit lugubre/En kväll i skymningen
tandis que je dodelinais la tête, *sommolant presque*/Genom min tunga, *nästan omedvetna dvala*

vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin/Trötta på
att uppmärksamt utnyttja varje möjlighet till remi, för att därigenom uppskjuta det
ödesdigra avgörandet till obestämd tid...

m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore: si bien que, pour calmer le
battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter: «C'est quelque visiteur
qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre –»/men då min växande ångest alltmer
enträget kallade mitt förstånd till hjälp, beslöt jag ta mod till mig och försöka upplösa
min spänning genom att finna ... Först otydligt men småningom allt tydligare började
jag, eller rättare min tanke, mumla/jusqu'à ce que je fis à peine davantage que mar-
moter/: det är nog någon okänd gud ... som osedd smugit sig in genom dörren ...
etc.⁵²

«... Um mich nach meiner Identität zu fragen...». Die «art lösung des mysteriums», welche sich aus dem Wiederklang einer Phrase herausschält,

⁵⁰ Diese «Nacht» beginnt ja bezeichnenderweise auch mit «Eines Abends, *in der Dämmerung...*»!

⁵¹ ‹Les poèmes d'Edgar Poe›, «Le Corbeau» (übersetzt von Mallarmé), Pléiade, p.190.

⁵² Ähnliche Bezüge lassen sich allerdings auch zu andern Dichtern herstellen, so zu Petronius (cf. PRINTZ-PÅHLSON, p.94) oder gar zu Kafkas «Beschreibung eines Kampfes».

besteht im Erwachen aus einem bösen Halbschlaf: erstmals erscheint die Möglichkeit, sich des sinnlosen Kreisens (der Anfang des Traumes steht als Neubeginn auch wieder am Schluß) entwinden zu können, erscheint die ferne Vision einer Einheit, ein Traumbild, das ihn undeutlich gestikulierend neben der Uhr über der Türe vorbei und ins geheimnisvolle Dunkel führen will. Dasselbe Traumbild weckt den Dichter in einem Gedicht der «Nacht am Horizont» («In der Nacht weckt ihn der ruf so heftig»⁵³) und führt ihn schreibend (die Feder ins Meer – die Materie – getaucht) durchs Fenster und hinaus über den Horizont.... Es ist dieselbe Nacht, im Grunde, aber während in der «Nacht (Am horizont)» ein abgekämpfter Schlafwandler sich verzweifelt an der zufälligen Planke einer «im Grunde nichtssagenden» Phrase festhält, um solcherart schaukelnd den Schiffbruch zu überleben und in der abgelegenen Vision eines rettenden Landes neue Hoffnung zu schöpfen, scheint hier der Dichter seine eigenen und die Grenzen des Zimmers erkannt und auf den erlösenden Ruf gewartet zu haben. Hier hat sich das «endlos weiße papier» bereits mit Vision gefüllt: es ist die Überschreitung der Grenze, einer innern Bewußtseinsgrenze: vom bloßen Werkzeug eines sinnlosen Schicksals wandelt sich der Dichter zum Handwerker seines eigenen Todes, der schließlich in der Vision der Muse oder Liebe eine Gegenwart erhält und zur Auferstehung in einer Ganzheit wird.⁵⁴

EKELÖFS «Nacht (Am horizont)» erreicht die mitternächtliche Grenze von MALLARMÉS «Minuit» nie, und ebensowenig berührt sie den mitternächtlichen Horizont EKELÖFS. Aber sie steht doch am Anfang einer Bewegung, die allmählich immer tiefer in die Nacht vordringt und endlich auf den letzten Widerstand stößt (den Tod). Mitternacht fällt für EKELÖF wie für MALLARMÉ mit diesem Todesaugenblick zusammen; die Achse (der Horizont) der «Nacht» EKELÖFS besteht aus einer identischen Folge solcher Augenblicke, die sich bloß durch ihre unterschiedliche Intensität von einander abheben. So ist der Tod denn auch die Voraussetzung für die Wanderung durch die Nacht:

⁵³ «Eine Nacht am Horizont», p.237.

⁵⁴ Man vergleiche dazu MALLARMÉ, «Don du Poème» (Pléiade, p.40): «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!» (s. Michaud, p.44) und MALLARMÉS «Las de l'amer repos» (Pléiade, p.35) und Michauds Kommentar, p.28ff.

4. Der Ausgangspunkt: die Sinnlosigkeit und das Nichts

Über dem Anfang wie über dem Ende der ‹Nacht am Horizont› befindet sich das Nichts und füllt die Nacht von außen wie von innen aus. Das äußerliche Nichts ist kosmischer Natur, eine riesige Leere voll von Möglichkeiten, konkretes Sein und abstraktes Nichtsein zugleich. Das innere Nichts dagegen ist nicht frei von Sinn wie das äußere, sondern voll von Sinnlosigkeit. Diese Sinnlosigkeit ist Voraussetzung und Ursprung des nächtlichen Dramas:

Wenn man so weit gekommen ist in der Sinnlosigkeit wie ich
wird jedes Wort wieder interessant

sagt EKELÖF in einem ‹Strountes›-Gedicht⁵⁵, nachdem er den Horizont bereits überschritten hat, und aus derselben Distanz sagt EKELÖF sein «*Credo quia absurdum*»: «Die Sinnlosigkeit gibt dem Leben seinen Sinn»⁵⁶. Zwischen der erfuhrten Sinnlosigkeit und dieser scheinbar durchaus positiven Erkenntnis der Sinnlosigkeit liegt ein Abgrund: dieser Abgrund wird bei EKELÖF durch die Erfahrung von ‹Eine Nacht am Horizont› überbrückt. Es ist die Verwandlung einer zerstörerischen Bewegung in eine schöpferische, und sie geschieht durch einen Todesakt. Dieselbe Verwandlung, das heißt die Objektivierung einer subjektiven Erfahrung, geht auch in ‹Igitur› vor sich, und dessen Stellung innerhalb des Werkes von MALLARMÉ entspricht jener der ‹Nacht am Horizont› innerhalb des Schaffens von EKELÖF.

Die ‹Nacht am Horizont›, es sei wiederholt, konnte nur durch eine Dämmerungslandschaft erreicht werden: das reine Ideal eines Traumes erwies sich als immer wirklichkeitsfremder, die Distanz zwischen Traum und Wirklichkeit wurde stets größer; es wurde ‹Spät auf der Erde›, und diese füllte sich mit Dämmerung (einer Art von Puffer zwischen Traum und Tod), um den grellen, zerschneidenden Gegensätzen zu entgehen. Die Schritte, welche durch diese zwielichtige Landschaft gingen, wurden von der Sinnlosigkeit getrieben, einer Sinnlosigkeit, die sich auf eine Außenwelt gründete (in einem Verhältnis zur Gesellschaft etc. stand), ohne das Selbst in Frage zu stellen. Die erste Sinnlosigkeit liegt zwischen Objekt

⁵⁵ P. 29.

⁵⁶ ‹Spaziergänge und Ausflüge›, «Der Weg eines Außenseiters», p. 149.

und Subjekt, abseits des großen Nichts, welches sich erst durch die innere Verfremdung im geistigen Zimmer offenbart. Diese äußere Sinnlosigkeit liegt der ‹Nacht am Horizont› also zugrunde; ohne sie hätte sich der abstrakte Bewußtseinsraum nicht aufgetan.

Aus dem Kampf um eine Identität geht die Persönlichkeit als Anonymität hervor. Die Geschichte der ‹Nacht am Horizont› ist die einer inneren Verfremdung. Im letzten Raum werden die Dinge ausgeräumt, bis nur noch das Nichts, das heißt absolute Sinnlosigkeit zurückbleibt. *Diese* Sinnlosigkeit hat nun nicht mehr bloß für die Objekte, sondern auch für das Subjekt Gültigkeit, und schließlich bleibt nichts mehr im Raum denn das Bewußtsein allumfassender Sinnlosigkeit. Nur die Uhr entgeht der vernichtenden Macht des Bewußtseins und vermag mit ihrem regelmäßigen Schlag dieses selbst auszuhöhlen, bis nichts mehr das äußere Nichts vom innern Nichts trennt.

5. Symbole für die Anonymität

«Je viens de passer une année effrayante; ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception divine. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort, et la religion la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Eternité; mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps...

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude à travers ce qui fut moi ...» (MALLARMÉ, ‹Lettre à Cazalis›, 14 mai 1867)⁵⁷.

«Sei still. Keine harten worte mehr. Es ist nicht mehr viel übrig von mir. Beweine mich nicht. Hier gibt es kein feuer mehr zu löschen. Sieh mich nicht an. Ich bin sturzbereit, ich kann jederzeit zusammenstürzen. Ich will nicht, daß du mich zusammenstürzen siehst. Ich habe kein gefühl meines ichs mehr, meines gewichts. Ich verliere halt, ich schwebe hinaus. Der erde und des himmels gravitation heben sich hier auf. Ich habe kein gefühl mehr von dem was ich bin und was nicht ich bin. Ich sehe mich um: bin ich das hier, oder das da? Ich wiederhole mich, aber dies, welches ich langsam schreibe, ist mein ganzer besitz. Was kann ich dafür? Ich bin ja bloß ein stein den jemand geworfen, ein stück holz das jemand geschnitzt ... Ich stehe im begriffe, unsichtbar zu werden. Ich winke dir zu, du siehst nur meine hand. Die türē geht auf, es ist spät in der nacht. Das licht erlöscht, ich habe alles gegeben, das ich hatte.

Ich habe nichts zum leben behalten, deshalb werde ich immer unsichtbarer. Aber ich werde nicht sterben. Bleibt übrig: eine türē. Was soll ich anderes tun als ein zimmer

⁵⁷ Cit. HENRI MONDOR, ‹Vie de Mallarmé›, NRF, 1941, p.237.

meiner selbst verlassen. Ich sterbe nicht, ich verschwinde bloß. Vielleicht, meine unruhe, erwache ich wieder zu gewißheit und zweifel; da werde ich zurückkommen und nach dir suchen.» (EKELÖF⁵⁸)

Die Verfremdung des Bewußtseins hat unweigerlich den Verlust der Identität zur Folge⁵⁹. EKELÖF wie auch MALLARMÉ sind narzistische Persönlichkeiten, welche durch lange Selbstbetrachtung so schwach geworden, daß sie ihr eigenes Sein durch einen Traum in einem fernen Ideal zu verwirklichen suchen. Diese Verfremdung ist die Ursache zu den beiden Dramen, deren «Helden» zu Beginn namenlos sind. Während EKELÖF seine Persönlichkeit sozusagen passiv in der «dunkelblauen überschwemmung der nacht»⁶⁰ verliert, in einem von Dämmerung beschlagenen Spiegel, vertieft sich MALLARMÉ aktiv in den Spiegel, wo er – wie später EKELÖF – bloß leere Reinheit, seine eigene Abwesenheit und Tod findet. «Erste oder dritte Person?» fragt EKELÖF⁶¹ und meint: «Für die dritte Person braucht man einen Namen und dergleichen wäre schwer oder unmöglich zu finden». Worauf die Anonymität einer Telefonnummer folgt!

Die Persönlichkeit der «Nacht am Horizont» ist also namenlos, anonym. «Einsam in der Nacht/fühle ich mich am besten namenlos, da keine identität mir eigen ist?»⁵⁹ heißt es im «Vägvisare till underjorden», und über die Hauptperson im «Diwan över Fursten av Emgión» sagt EKELÖF im Nachwort: «...da hat mein fürst keinen namen und ist ein namenloser»⁶². Die allmähliche Entfremdung beginnt in «Sent på jorden»: «Ich sehe meine eigenen augen nicht mehr/aber die schwermut betrachtet die dämmerung die/durch die fenster hineinfließt, welche die welt auftun»⁶³: der Spiegel füllt sich mit Dämmerung und verwischt das Bild, welches langsam mit der Dämmerung davonfließt und einen «Spiegel, wo man nichts sieht»⁶⁴ zurückläßt. Der Spiegel entleert sich stufenweise, und erst am Ende der «Nacht am Horizont» ist er von so großer Reinheit, daß nichts mehr das Ich trennt von der großen Abwesenheit des Nichts.

Das «Ich» der «Nacht am Horizont» hat zwei Seiten, ist doppeldeutig.

⁵⁸ «Ur självordsboken» (aus dem Selbstmordbuch), «Appendix 1962», p.112 und «Opus incertum», p.63.

⁵⁹ «Vägvisare till underjorden», p.42.

⁶⁰ «Sent på jorden», «Korollarium till skymningen».

⁶¹ «Eine Nacht am Horizont», «Intellektuelles Szenario», p.211.

⁶² «Diwan över Fursten av Emgión», p.107.

⁶³ «Korollarium till skymningen».

⁶⁴ «Lägga patience», «Torsten Kassius' toksagor», p.144.

Es besteht aus der «Hauptrolle», einem anonymen Schauspieler auf der Bühne, welcher den einsamen, suchenden Menschen verkörpert und dessen wachsende Verfremdung mit all seinen Ängsten, Hoffnungen und Halluzinationen darzustellen versucht. Andrerseits besteht das «Ich» auch aus dem Zuschauer, welcher sich aus der Distanz – wie in einem Spiegel – betrachtet und dessen Bewußtsein sich allmählich zum abstrakten Bewußtsein des Künstlers herankristallisiert. Zwischen diesen beiden Polen fließt im Innern des Ichs eine dramatische Spannung, und «pour terminer l'antagonisme de ce songe polaire»⁶⁵ wird die Fahrt durch die Nacht denn auch unternommen. Der *Verbrecher*⁶⁶ ist dabei ein Übername für jenes Ich, das bereits in «unerlaubte» Räume vorgedrungen ist und im Begriffe steht, das ins Nichts führende Fenster einzudrücken, um sich dort wirkliches Sein anzueignen. Sobald der Akt vollbracht ist, wandelt sich das individuelle Bewußtsein der «Hauptrolle» in das überragende, göttliche Bewußtsein des Künstlers. So sind die beiden letzten «Perspektiven»⁶⁷, welche den Durchbruch nicht nur beschreiben, sondern auch plastisch versinnbildlichen, mit «*der Dichter*» unterzeichnet. Die Unterzeichnung eines poetischen Textes ist für EKELÖF zwar nicht einzigartig⁶⁸, aber immerhin recht ungewöhnlich, so daß für die Unterschrift in der «Nacht am Horizont» auf ein anderes, plastisches, vieldimensionales Gedicht hingewiesen sei, nämlich auf das von EKELÖF in seinem Nachwort ausdrücklich erwähnte «*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*»⁶⁹, wo «*Le Maître*», «*der Meister*», ebenfalls den Dichter bedeutet, hier den Schiffbruch steuernd. Gegenüber diesem kühnen Versuch von MALLARMÉ, die Katastrophe auf hoher See plastisch wiederzugeben, nahmen sich EKELÖFS «Perspektiven» natürlich sehr bescheiden aus⁷⁰. Immerhin stehen sie innerhalb des

⁶⁵ MALLARMÉ, «*Igitur*», Pléiade, p.435.

⁶⁶ Die Bezeichnung läßt an LAUTRÉAMONT und RIMBAUD denken: «Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, *le grand criminel*, *le grand maudit* – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu!» (Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871; «*Œuvres complètes*», Correspondance, Pléiade, p.270).

⁶⁷ «*Eine Nacht am Horizont*», p. 242–244.

⁶⁸ S. z. B. «*Sent på jorden*», «*Katakombmålning*», unterzeichnet mit «*Der Bewußtlose*».

⁶⁹ Pléiade, p.462.

⁷⁰ Angedeutet sei, daß sich auch bei EKELÖF der Kosmos über dem irdischen Kampf auf Leben und Tod öffnet: «Ich glaubte ausrufzeichen zu hören/ oder ein signal/von welchem planeten bekannt unbekannt» und daß auch bei ihm das irdische Geschehen einer Wellenlinie folgt, die auch hier den Untergrund des Meeres versinnbildlichen könnte.

endlosen Kreisens während der ‹Nacht am Horizont› einzigartig da, denn nur in diesem dreiteiligen Text (Perspektive I – eine dünne Stimme – Perspektive II) zeigt sich das Geschehen als eine einzige, zusammenhängende Bewegung, als ein Ganzes. Die Perspektiven sind rückläufig, «umgekehrte Perspektiven», zeigen die zurückgelegte Strecke aus der Distanz: sie stellen den für EKELÖF erstmaligen und einmaligen⁷¹ Versuch dar, die Erfahrung des Dichters zu materialisieren, das zerschlagene Fenster «plastisch» auf das Papier zu bannen, das Klarren der Scherben hörbar zu machen und die Sprünge an der Scheibe aufzuzeichnen: in der Mitte der zerschlagenen Fensterscheibe ist der Flug des weggeschleuderten Kieselsteins durch das entstandene Loch noch sichtbar, wie er als eine dünne Stimme sich sachte entfernd im Nichts untergeht; hier wird das poetische Erlebnis nicht nur in der Schrift sichtbar gemacht, sondern auch in der Höhe und Tiefe, also vierdimensional, wodurch die Stimme des Dichters wirkliches Volumen erhält. Nur das überragende Bewußtsein des Dichters konnte die zerstückelten Teile subjektiver Erfahrung zu einem «Ganzen» zusammenfügen, das Verschwinden der individuellen Stimme hörbar machen – aus einer absoluten, objektiven Distanz. Die Ehrentitel «Dichter» und «Meister» sind denn auch – bei MALLARMÉ wie bei EKELÖF – erst nach der Objektivierung durch die mitternächtliche, subjektive Erfahrung möglich geworden. Wie die «Hauptrolle» der ‹Nacht am Horizont› sich an deren Ende zum Dichter wandelt, wird Igitur allmählich zum «Meister».

Igitur versinnbildlicht die Hauptrolle von ‹Igitur›, ist ebenfalls Grundtyp des suchenden Menschen und zugleich der Dichter auf der Suche nach der künstlerischen Eingebung. ‹Eine Nacht am Horizont› wie ‹Igitur›⁷² sind eigentliche *Monologe*, und wo immer ein Monolog auf der Bühne gesprochen wird, steht die Gestalt von *Hamlet* nicht fern. MALLARMÉ hat über Hamlet Grundsätzliches geschrieben⁷³, das über die mythische Figur

⁷¹ Mindestens in diesem Ausmaß. Schüchterne Versuche zu einer konkreten Darstellung finden sich bereits in ‹Sent på jorden›, wo das Weiße, die Leere auf dem Blatt Papier eine gewisse Rolle spielt. Die großgeschriebenen Wörter haben natürlich ebenfalls die symbolische Bedeutung, welche man von Mallarmé und anderen Symbolisten her kennt.

⁷² ‹Eine Nacht am Horizont›, «Monolog», p.228.

›Igitur› (vie d’Igitur): «Ecoutez, ma race, avant de souffler la bougie – le compte que j’ai à vous rendre de ma vie» (Pléiade, p.439).

⁷³ ‹Crayonné au théâtre›, «Hamlet», p.299–302 der Pléiade-Ausgabe.

Igiturs hinaus auch für die Hauptrolle von EKELÖF offensichtliche Gültigkeit besitzt:

«... parce que Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte...»

«... avance le seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existe la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur.»

Vergleicht man den letzten Satz dieses Abschnittes mit der «Pensée» des «Résumé de l'action»: «La tragédie d'une volonté individuelle en lutte contre la volonté universelle ou le destin. La solitude», so werden die Verbindungen zwischen diesem Hamlet-Aufsatz, «Igitur» und «Eine Nacht am Horizont» deutlich.

«Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, *le destin de l'homme*), un Poète, soit rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres»⁷⁴

«... la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir, mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre.»

Diese Sätze beschreiben die Rolle recht genau, welche die Hauptrolle in «Eine Nacht am Horizont» spielt, und sie stimmen natürlich auch für «Igitur». Die Bedeutung Igiturs lässt sich allerdings noch ausweiten: «*Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatus eorum*» lautet der erste Satz des 2. Kapitels der Genesis. Und GUY MICHAUD⁷⁵ nennt Igitur «den Sohn der Sterne, die Himmel und Erde, *sur le mode principe* geschaffen haben, vorgängig jeder Erscheinung, und er sei zugleich der geistige Bruder, das Echo, der Widerschein der noch nicht erschienenen Schöpfung. *Also*⁷⁶: Igitur sei die Konsequenz, das logische und not-

⁷⁴ Wir heben hervor.

⁷⁵ GUY MICHAUD, «Mallarmé», p. 79.

⁷⁶ Cf. «Eine Nacht am Horizont», «Ich gehe, ich gehe ...», p. 217:

«Ich denke: *Also* ist es weder kalt noch warm...

Ich denke: *Also* bin ich weder schwach noch stark ... etc.

wendige Produkt in der menschlichen Ordnung des Erschaffungsprinzips, aus welchem alles hervorgegangen ist. Er sei der Archetypus, anonym und unpersönlich, der Held einer Geschichte, in welcher nichts sich ereignet.» Igitur als solcher Sohn eines abstrakten Prinzips hat in der «Nacht am Horizont» einen sehr nahen Verwandten: *Prajāpati*, Schöpfungsgott und *abstraktes Erschaffungsprinzip* in der theistischen vedischen Kosmogonie, durch dessen heftige Begierde sich das Seiendem und Nichtseiendem vorausgehende Eine in ein männliches und ein weibliches Prinzip aufspaltet und durch deren Paarung die Welt der Erscheinungen möglich macht⁷⁷. Letzteres läßt sofort an die «Adlocutiones» denken, an jene Hymnen an ein männliches (In Fortitudinem) und ein weibliches (Ad Clementiam) Prinzip, die miteinander das Tor zur «Nacht am Horizont» bilden und das Theater, das heißt die Welt der Erscheinungen, eröffnen. Vielleicht läßt sich so auch eine Erklärung für die mystische «Formel» am Ende des «Intellektuellen Szenario» denken:

ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	zerbrechen
Prajāpati	Prajāpati	animus	anima

Ein vierfaches Zerbrechen, hinter welchem – als Ursprung – Prajāpati, Animus und Anima stehen; ist Prajāpati das abstrakte Erschaffungsprinzip und versinnbildlicht als solches das überragende, gottähnliche Bewußtsein des Künstlers, so kann in Animus und Anima das männliche und weibliche Prinzip, «Geist» und «Seele» gesehen werden⁷⁸. In obenstehender «Formel» fällt auf, daß einzig Anima mit dem Zerbrechen in einem – zerbrechlichen? – Gleichgewicht steht, möglicherweise weil die «Anima» «unvermählt» zu einer noch «unbekannten Lust» hinstarrt, «jedem und keinem», nicht einmal den flüchtigsten Formen des Wachses oder des Sandes eigen und deshalb «einmalig und heilig» ist: «Von Guß zu Guß wunderbar aufgelöst» ist sie zu abwesend, um in einem noch so allumfassenden Zerbrechen zerschlagen werden zu können. Die Muse (und Liebe) überdauert also als einzige den Todesakt, wurde sie doch aus

⁷⁷ S. hier p. 39ff.

⁷⁸ Anima versinnbildlicht die Quelle künstlerischer Eingebung und wird oft als Nymphe personifiziert (cf. «Ad Clementiam», p. 210: «Liebe, unvermählte Nymphe»).

Animus versinnbildlicht die männliche Kraft und wird oft als Gott (Zeus) oder Held (Herakles) personifiziert (cf. «In Fortitudinem», p. 209).

dem «Schaum des Meeres», der toten Materie⁷⁹, geboren und hat «wegen der unsterblichkeit der materie am Ewigen Leben»⁸⁰ teil. Vergänglich ist bloß ihre sichtbare, scheinbare Seite.

Es ist wichtig festzuhalten, daß Prajāpati keine konkrete Gottheit, sondern ein *abstraktes* Prinzip ist, also keine Flucht in eine mystische Geborgenheit erlaubt, sondern uns zwingt, ständig auf einer und derselben Ebene zu bleiben – jener der ‹Nacht am Horizont› und des weißen, leeren Blattes Papier. Und doch zeigt sich Prajāpati in der ‹Nacht› selbst von einer durchaus konkreten, wenn auch nicht greifbaren Seite. Auch seine Gestalt ist also mindestens doppelsinnig: außerhalb des Dramas erscheint er als das große Absolute, innerhalb des Dramas aber wird er aus einer andern Perspektive gesehen und erhält deshalb meistens furchterregende, unheimliche Züge. Sein Name kommt ausdrücklich – während des Dramas – nur in zwei Texten vor⁸¹, doch gespenstet er in verschiedenen Bildern als «unheimliche Gegenwart», häufig verborgen hinter der sterilen, todickenden Metapher der Uhr. Im einzigen Text, wo Prajāpati beim Namen genannt wird, gilt er als *erstes Individuum* und hat ein bleiches Gesicht mit starren, weißen Augen, welchen die Pupillen fehlen; auch genießt er «eine solche Bewegungslosigkeit, daß man glauben könnte, sein Herz sei durch eine Wasseruhr ersetzt worden, deren einziger Tropfen, stets wieder fallend, das Schweigen aushöhlt, Tropfen um Tropfen»⁸². Dieses erste Individuum, diese «unheimliche Gegenwart» wird nun allerdings im vorhergehenden Text als *Tod* angekündigt: «Intrat Mors»⁸³. Im «Monolog»⁸⁴ erkennt man den Teil eines Gesichts (bleich, starrende, pupillenlose Augen, bewegungslos und mit einem Herzen, das immer den gleichen Schlag schlägt), welches ohne Zweifel Prajāpati gehört. «Wessen Gegenwart betrachten wir? Wessen Gegenwart versuche ich zu beschreiben?» wird hier gefragt und sogleich vermutet: «Ist es nicht ein Bild von Apollo und Daphne, doch mit einer zu

⁷⁹ Sie verkörpert deshalb auch dieses verlockende Nichts, den Tod, kann also nicht zerschlagen oder durchbrochen werden, kehrt höchstens in ihr ursprüngliches Nichtsein zurück. Bloß ihre Verbindung zum Geist – die Blasen des Schaums – können platzen.

⁸⁰ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 219.

⁸¹ Ibid. p. 221 und p. 235 (als Ursprung seiner Nachkommen).

⁸² Ibid. p. 221.

⁸³ Ibid. p. 220.

⁸⁴ Ibid. p. 228.

etwas Länglichem und Triangulärem erstarren Bewegung und mit einer allen Inhalts, auch des abstrakten, entleerten Form? Ein großer, grüner Syllogismus streckt ebenfalls seine blattähnlichen Hände gegen das All, gegen die Fensterscheibe, welche ganz blank ist vor Nacht. Man sieht ihn im schwarz gespiegelten Bild beinahe farblos, vom Besitzer der Augen und dieser *Opuntia ficus indica*». Daß der Pflanze gewordene Syllogismus ein *indischer* Feigenkaktus ist, mag für den mystischen Boden der «Nacht am Horizont» kennzeichnend sein, wichtiger ist die Bemerkung, die Bewegung sei allen Inhalts, selbst des abstrakten (!) entleert: in Prajāpati findet die Abwesenheit wieder in ihren Ursprung zurück, nämlich in jenes Eine, das Seiendem und Nichtseiendem vorausging; seine Bewegung beschreibt das Sehnen nach einem letzten, absoluten Nichtsein⁸⁵. Das «erste Individuum» ist die einzige mögliche Gegenwart in diesem un durchdringlichen Nichts, ist der Tod, oder in Wirklichkeit erst ein Spiegelbild des Todes, seine Ankündigung: seine Gegenwart ist «unheimlich», schwindelerregend, weil sie physisch bereits leblos und von einer Agonie gelähmt zu sein scheint und sich nur durch das regelmäßige, ermüdende Tropfen todverheißender Zeitlichkeit erkenntlich macht. Prajāpati symbolisiert als Schöpfer einerseits das Leben hinter den Sternen und anderseits unsern physischen Tod; endlich spiegelt sich in ihm – durch das Zeichen der Uhr – das von Sinnlosigkeit entstellte Gesicht der Hauptrolle, sein Schicksal⁸⁶ als eine Folge gleichmäßiger, monotoner und absurder Augenblicke: der Schlag von Prajāpatis Herzen ist das Echo des eigenen Seins⁸⁷, das sich durch seine Regelmäßigkeit zu einem Bewußtsein des eigenen Werdens (eines physischen Vergehens) herankristallisiert.

Wo Prajāpati erscheint, kommt das Zimmer unwillkürlich an die äußerste Grenze, die Todes-Grenze zu liegen, öffnet sich das nachtblaue Fenster zu einer unsicheren Außenwelt, dem Kosmos und dem dahinterliegenden absoluten Nichts. Mit Prajāpati öffnet sich die kosmische Perspektive der «Nacht am Horizont», und auch darin trifft er sich mit «Igitur».

⁸⁵ Cf. «Diwan över Fursten av Emgión», p.15:

«Trotzdem *bist* du nicht
welche Höhe von Sein!
Ich bin – welche Niedrigkeit
von etwas noch unverbrantem.»

⁸⁶ Cf. «Eine Nacht am Horizont», p.225: «Ein schicksal ohne augen das mich zum
fenster zwingt.»

⁸⁷ Cf. «Igitur», p.438: «les pulsations de son propre cœur.»

6. Die kosmische Perspektive

Sie kommt der ‹Nacht am Horizont› eigentlich rein naturgemäß zu, liegt sie doch auf der Schnittlinie zwischen Meer und Sternenhimmel; ihr eigentlicher Sinn aber ist es, die Erkenntnis des abgeschlossenen innern Raumes mit dem Geschehen im allumfassenden Raum des Alls in ein Verhältnis zu setzen. Die Entstehung des Kosmos (der Welt der Erscheinungen), religionsgeschichtlich auf Prajāpati zurückzuführen (Sinnbild des Schöpfers), wird in der ‹Kosmogonie›⁸⁸ skizziert: der Schöpfungsvorgang erscheint darin als eine einzige Spiralenbewegung, welche im Fallen begriffen ist und sich ständig verkleinert, um dann wieder zu steigen und den Mittelpunkt zu vergrößern. Diese fallende oder steigende Bewegung *öffnet dabei einen Platz*, in welchem die Erscheinungen ihr Sein manifestieren können. Es ist der Vorgang des Werdens, welcher hier – durch kosmische Symbole – beschrieben wird, und dieser Vorgang zeigt sich identisch mit der Bewußtseinsbildung im Innern des Zimmers. «Die Erde kommt wieder in Sichtweite weit dort hinten im Weltraum»⁸⁹ heißt es in der Kosmogonie EKELÖFS, während MALLARMÉ sich besinnt: «Qui, je sais, qu'au lointain de cette nuit, la Terre...»⁹⁰. Beide Dichter bannen den Kosmos auf das Blatt Papier, heben sich über die Gesamtheit der Erscheinungen und schaffen im Nichts einen Raum, in welchem sich die Symbole bewegen können. Der Kosmos erscheint dabei nur als die äußere Seite eines allumfassenden Nichts und das Geschehen in ihm entspricht ganz dem Geschehen im Innern des Raumes. Dieses kosmische Nichts ist der Platz der Symbole *par excellence*: hier begegnen sich in absoluter Reinheit die Sterne (des Bewußtseins) und das Meer (der Materie), Grundsymbole für EKELÖF wie für MALLARMÉ. Während EKELÖF diese beiden Symbole mehr zwischen den Zeilen und beinahe hintergründig aufzeigt, hat MALLARMÉ mit ‹Un coup de Dés› gar ein kosmisches Drama geschrieben, welches den Schiffbruch auf der wogenden Fläche des Meeres und unter einem sternbesäten Himmel verkörpert; dabei wird die kosmische Bewegung selbst nachgeahmt, und der Leser erlebt das Geschehen viel-dimensional. EKELÖF hat zwar einen ähnlichen Versuch – in bescheidenerem Ausmaße – unternommen⁹¹, aber in der Kosmogonie scheint für ihn

⁸⁸ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 235.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ ‹Quand l'ombre menaca...› Ed. de la Pléiade, p. 67.

⁹¹ S. hier p. 124.

bloß die *Bewegung* von Wichtigkeit, das abstrakte Prinzip des Werdens. Die Spiralenbewegung senkt sich denn auch aus der Höhe reinsten Nichtseins hinab und fällt bis in den geschlossenen Raum auf der Erde, dabei mit jeder Windung einen neuen Platz öffnend: die Bewegung schwingt dann endlich – durch die Kreise der Vögel – hinaus aufs Wasser und treibt widerwillig einer Welt ohne Horizont entgegen. Wenn die ‹Kosmogonie› auch sehr schön die Entwicklung aus dem Nichts zu den Sternen und den Erscheinungen auf der Erde, die langweilige Zugfahrt durch die Sinnlosigkeit und die Schiffahrt hinaus in den Tod aufzeichnet, so läßt sie sich doch in keiner Weise mit dem gewaltigen kosmischen Drama MALLARMÉS ‹Un coup de Dés› vergleichen. Umgekehrt zeigt sie allerdings die Stelle auf, wo MALLARMÉ der Bewegung EKELÖFS nicht mehr folgt: im zweiten Teil der ‹Kosmogonie› fällt die Bewegung schöpferischen Bewußtseins aus dem MALLARMÉ und EKELÖF gemeinsamen Raum abstrakter Seinssymbole – langsam und in regelmäßigen Spiralen – hinunter auf die Ebene konkreter Sprache und verschwindet in sehr anschaulichen Bildern, welche die Bewegung nun scheinbar selbständig ins Unbewußte forttragen. Bei EKELÖF verkleinert sich eine anfangs unbegrenzte Bewegung in ständig fallenden Schwingungen, gewinnt durch diese wachsende Konzentration an Intensität und Dichte und verfestigt sich schließlich in einem konkreten Objekt, das eine wirkliche Substanz besitzt, also nicht nur mehr potentiell ist. Allerdings wird die Bewegung nicht aufgehalten, stirbt nicht ab, sondern scheint sich langsam wieder fortzubewegen und sich ins ursprüngliche Nichts zu verflüchtigen, das sprachlich-konkrete Objekt mit sich ziehend. MALLARMÉ verbleibt nicht nur in gedanklicher, sondern auch in sprachlicher Hinsicht auf der anfänglichen abstrakten Ebene, seine Symbole bleiben rein und konkretisieren sich nicht.

7. Symbol von Zeit und Raum: das Zimmer

In der ‹Kosmogonie› war von einem «Wir» die Rede, welches in einer Fußnote als «die Nachkommen Prajâpatis» präzisiert wird. Ein solcher direkter Nachfahre ist Igitur, und mit ihm sind wir wieder im geschlossenen Raum von ‹Igitur› und der ‹Nacht am Horizont› angelangt. Es versteht sich beinahe von selbst, daß dem Zimmer eine tief symbolische Bedeutung inne ist. Es ist zwar vordergründig das Schreibzimmer des

Dichters, wo im dumpfen Lichte einer Schreibtischlampe um das *Wort*⁹² auf dem leeren Blatt Papier gerungen wird, aber es sammelt sich auch zu einem abstrakten Beispiel unseres irdischen Erfahrungsbereiches und öffnet sich zugleich zum Kosmos hin, schließt den Weltraum mit ein. Kurz, es ist Baudelaires «*chambre véritablement spirituelle*»⁹³ und umfaßt als solcher Bewußtseinsraum sämtliche Raum-Möglichkeiten, geht von der Gebärmutter über sämtliche «Zwischenstationen» (Wiese, Wüste, Zug, Schiff) bis ins Grab, um sich solcherart endlich über sich selbst, nämlich im Auge (des Bewußtseins) zu schließen. Die verschiedenen Räume erweisen sich – im Bewußtsein – als identisch, als eine ununterbrochene Folge verschiedener «Zimmer», deren Inhalt ständig hinaus- oder hineingetragen wird, nie aber Zeit findet, sich zu einer wirklichen, greifbaren Gegenwart heranzubilden, zu sein. Die Dinge sind bloß in einem Werden und einem Verschwinden, manifestieren sich also in ihrer Zeitlichkeit. Das Bewußtsein versucht nun, mit dieser Bewegung von Nicht-Stein «Schluß!» zu machen: auf der *tabula rasa* liegt das offene Buch, Platz für die Erscheinungen. Dieser leere, abstrakte Platz ist die Bühne, gefüllt mit der gespannten Erwartung der Zuschauer und doch immer leer, künstliche Konstruktion, in welche die Dinge wie in einen Spiegel projiziert werden, eine Darstellung finden, objektiviert werden. Der Raum, in welchem die ‹Nacht am Horizont› verbracht wird, erweist sich also ebenfalls als doppelt: als der geistige Raum des Bewußtseins der Hauptrolle, exemplarischer Teil des Dramas, und als geistiger Bewußtseinsraum des Künstlers, der die Leere des Zimmers objektiviert und damit einen Platz schafft, in welchem das Werden und Vergehen von außen gesehen wird und sich dadurch zu einer wirklichen Dauer, einer Gegenwart von Sein, sammelt.

›Eine Nacht am Horizont› ist ein Drama und spielt sich also in der Zeit ab. Das Zimmer ist denn letztlich auch bloß die Übersetzung des zeitlichen Augenblicks, mit MALLARMÉS Worten («la vision d') une *chambre du temps*» (›Igitur‹⁹⁴). EKELÖFS Zeitauffassung in der ›Nacht am Horizont‹ dürfte im Laufe der vorausgegangenen Kommentare bereits deutlich genug geworden sein: EKELÖFS Zeit besteht aus einer ununterbrochenen Folge von Abwesenheit, einem einzigen gleichen Loch, welchem jede

⁹² S. hier p. 19: «Ist es das Wort, das er sieht?»

⁹³ BAUDELAIRE, ‹Œuvres›, Ed. de la Pléiade (Pichois-Ausgabe) «La chambre double», p. 233.

⁹⁴ Pléiade, p. 435.

Gegenwart fehlt. Dieses Loch ist ein Loch in der Ewigkeit, mit andern Worten ist der Schlag der Uhr lediglich das Zeichen unseres Nichtseins in einem großen Sein von Ewigkeit. Diese Vorstellung von Zeit entspricht genau jener, welche GEORGES POULET bei MALLARMÉ erkannt hat: «... à la présence simultanée de deux mondes spatiaux, l'un fait d'azur, l'autre de matière⁹⁵ et séparés par un vide⁹⁶, correspondait la présence à distance de deux durées qui s'excluaient, l'une faite d'Eternité pure, l'autre de la perpétuité d'un manque et la permanence d'une absence»⁹⁷. Aber die Korrespondenz zwischen EKELÖF und MALLARMÉ lässt sich auf dieser zeitlichen Ebene noch weiterführen: nicht nur das augenblickliche Zeiterlebnis der beiden erweist sich als im Grunde identisch, auch die Verbindung solcher Augenblicke geschieht auf ähnliche Weise und beschreibt schließlich dieselbe Bewegung: von der Nicht-Gegenwart der Dinge haben wir bereits mehrfach gesprochen: die Dinge bilden sich heran und bilden sich weg, lassen bloß die Idee ihrer Erscheinung aufleuchten; alles liegt zwischen Vergangenheit und Zukunft, «Im Zimmer» gibt es «keine Gegenwart»⁹⁸ – «Nulle Présence»⁹⁸. Auch MALLARMÉ kennt keine Gegenwart: «il n'est pas de présent, non – un présent n'existe pas»⁹⁹ sagt er und schreibt an anderer Stelle: «un hymen vicieux mais sacré entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent»¹⁰⁰. Diese «apparence fausse de présent» wird bei EKELÖF und MALLARMÉ zum Ort der *Fiktion*, welchen der Dichter durch eine Art Umkehrung der Werte (ein Negieren der Negation: «die Sinnlosigkeit gibt dem Leben seinen Sinn»¹⁰¹) erreicht.¹⁰² Um diese Fiktion zu ermöglichen, muß ihre Dauer dem Charakter der Zeit entsprechen, also ebenfalls nach vorne wie nach hinten offen sein.

Eine Zeit, welche nie gegenwärtig, sondern im Kommen und Vergehen begriffen ist, kann nie im Augenblick festgehalten, sondern nur in einem

⁹⁵ Entsprechend dem Ort, wo man nicht ist und dem Ort, wo man ist.

⁹⁶ Dem Fenster.

⁹⁷ GEORGES POULET, «La distance intérieure», Mallarmé, p. 312–313.

⁹⁸ «Eine Nacht am Horizont», p. 222 (Synopsis).

⁹⁹ MALLARMÉ, «Quant au livre», Pléiade, p. 372 (L'action restreinte).

¹⁰⁰ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», «Mimique», Pléiade, p. 310.

¹⁰¹ «Spaziergänge und Ausflüge», p. 149.

¹⁰² «Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction» MALLARMÉ, Pléiade, p. 310.

Werden erfaßt werden: «La notion d'un objet, échappant, qui fait défaut», sagt GEORGES POULET, MALLARMÉ zitierend («La musique et les Lettres», p. 647), «tel est le mode temporel sous lequel l'objet qu'il faut exprimer, a le plus de chance de satisfaire le rêve mallarméen. Or, ce mode, c'est celui du *Devenir*»¹⁰³. MALLARMÉ möchte «l'absente de tous les bouquets»¹⁰⁴ beschreiben, während es EKELÖF weniger um die «notion pure», die Idee der Blume geht als um die konkrete Gegenwart der Blume mitten in einer großen Abwesenheit. Das Werden erweist sich als die einzige Gegenwart, und sowohl MALLARMÉ wie EKELÖF¹⁰⁵ holen aus dieser Erkenntnis ihre Vorliebe für alles Virtuelle. Nichts ist vielleicht kennzeichnender für MALLARMÉ als sein *Suspens*¹⁰⁶ (und sein: «Aboli...»), und nach Gesagtem kann es nicht mehr erstaunen, auch bei EKELÖF dasselbe Wort vorzufinden: «Le tout, différents aspects d'une Mort / en suspens»¹⁰⁷ oder: «Alles andere ist aufgehängt, um nicht zu fallen»¹⁰⁸. Aber auch rein sprachlich zeigt sich das Werden als der bevorzugte Modus bei EKELÖF: Fallen, Öffnen, Verstummen sind Beispiele solcher ausgesprochenen Zeitwörter, daneben zeigt sich ständige Bewegung durch die zahllosen «*wieder*» oder strukturell in der Wiederholung der Sätze und motivisch durch die Repetition der Symbole, ihre gegenseitigen Reflexe und die Leit- und Nebenmotive.

«Das Wesentliche ist die *Bewegung*, und nicht einmal die Bewegung von einem «damals» zu einem «jetzt», also das, was die Geschichte arbeitshypothetisch mit einem Geschehen meint, sondern die Bewegung ohne Ziel, welche sich in den ewig spielenden Relationen und Beleuchtungen findet, flimmernd für Auge und Seele, rastlos animierend für die Gedanken»¹⁰⁹.»

sagt EKELÖF in der «Selbstbetrachtung», und in den postum veröffentlichten «Anmerkungen zu «En Mölna-Elegi»»¹¹⁰ spricht EKELÖF seine Auffassung von einem Werden, einer fortlaufenden Bewegung, noch deutlicher aus:

«Ich gehe also davon aus, daß der Mensch, welcher in der Zeit lebt, die Zeit in sich trägt, nicht nur als Perfekt, Präsens, Futurum, sondern auch als Verb, Logos.»

¹⁰³ GEORGES POULET, «La distance intérieure», Mallarmé, p. 314.

¹⁰⁴ MALLARMÉ, «Variations sur un sujet», Pléiade, p. 368.

¹⁰⁵ Und z.B. auch Baudelaire.

¹⁰⁶ Cf. «Le Nénuphar blanc», Pléiade, p. 285: «Suspens sur l'eau...»

¹⁰⁷ «Eine Nacht am Horizont», «Synopsis», p. 222.

¹⁰⁸ Ibid. «Monolog», p. 230.

¹⁰⁹ «Blandade kort», «Självsyn», p. 146.

¹¹⁰ «Lägga patiente», «Anteckningar till En Mölna-Elegi», p. 157–159.

«Die musikalische Auffassung des Gedichts: nicht ein errichteter Meilenstein, sondern *fortlaufende Wanderung*, nicht Monument sondern *Geschehen*, nicht festsetzende Erinnerung eines Augenblicks sondern Gegenwartsfluß...»

«... gleichzeitig *fließt* das Gedicht, ist in Bewegung»

«... ich weiß, daß alle diese Themata im Grunde gleichwertig sind und gleichermaßen fließen und daß es die eigentliche Bewegung ist, der *Tanz*, der das wirkliche Hauptthema ist.»¹¹¹

Und endlich heißt es in der «Nacht am Horizont» deutlich genug: «Dieses *geschehen*, diese *folge*, dieser *laufende* hund ist eine einzige, *kontinuierliche* handlung ohne kopf oder schwanz, ohne subjekt»¹¹², wodurch die «Nacht am Horizont» auf eine einzige, ununterbrochene Bewegung beschränkt wird. Im gleichen Text (Monolog) wird diese Bewegung noch genauer umschrieben: sie verläuft in Spiralen:

8. Die Spirale, Symbol des Werdens und des Seins

Die Spirale ist das einzige wirklich abstrakte Symbol der «Nacht am Horizont» und muß deshalb von einer besondern Bedeutung sein. Weil sie abstrakt ist, kann es nicht erstaunen, daß das konkrete Symbol der Spirale in den übrigen poetischen Werken EKELÖFS nicht vorkommt. Dies bedeutet keineswegs, daß ihre Bedeutung im Innern des Gesamtwerkes von EKELÖF nebensächlich und auf «Eine Nacht am Horizont» beschränkt sei, es streicht aber umgekehrt die offensichtliche Bedeutung des abstrakten Gedankendramas innerhalb des Gesamtwerkes heraus. Als abstraktes Symbol besitzt die Spirale eine vorwiegend formelle, strukturelle Bedeutung, beschreibt das innere, unsichtbare Prinzip der Bewegung, welcher alle äußern Erscheinungen zu folgen haben. Eine gültige Übersetzung ins Konkrete muß natürlich diesem Grundprinzip von Sein entsprechen, und in der Tat verläuft bei EKELÖF jede Bewegung in Spiralform; in der Natur findet sie sich zum Beispiel in den Schwingungen der Vögel, aber auch rhythmisch als gleichmäßiges Poltern des Zuges, als auf- und niedergehende Bewegung der Wellen usw. Die Sprache selbst verläuft deshalb auch nie geradlinig, sondern sie kehrt immer wieder ein Stück zurück,

¹¹¹ «Blandade kort», «Självsyn», p.147.

Cf. dazu MALLARMÉ: «La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mine me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène» (Pléiade, p.315).

¹¹² «Eine Nacht am Horizont», «Monolog», p. 230.

nimmt auf, fährt fort, kommt wieder zurück: die Erde wird *wieder* sichtbar, man ist *wieder* tot, mein Auge das sich *wieder* öffnete usw. Am schönsten ist dieser Bewegungsablauf in den beiden letzten ‹Perspektiven›¹¹³ verkörpert, wo er beinahe handgreiflich materialisiert ist. Die Spirale ist im Grunde eine ununterbrochene Bewegung zwischen Objekt und Subjekt, eine eigentliche Spiegelbewegung: es ist die Bewegung des dichterischen Schöpfungsprozesses und die Bewegung des Schöpfungsablaufs ganz allgemein, da es die Dinge ja bloß auf Grund eines gegenseitigen Verhältnisses gibt und sie sich gegenseitig fortsetzen, zu neuen Dingen hin fortpflanzen; so war die abstrakte Schöpfungsbewegung Prajāpatis in der ‹Kosmogonie› diejenige einer Spirale, welche überall und ständig einen Platz für die Erscheinungen freimachte. In der ‹Nacht am Horizont› kann die Form der Spirale überall als grundlegende Struktur gefunden werden, innerhalb der einzelnen Texte (die immer im Kreisen begriffen sind und meist wieder an den Anfang zurückkehren¹¹⁴) wie in der äußern, gesamthaften Form des Dramas, welches ja mit dem Ende anfängt und zwischen zwei fiktiven Polen «Anfang» und «Schluß» wie zwischen zwei Todten kreist, Bewußtsein bildend. «Meine ganze Kunst-auffassung ist doch, zum Ursprung zurückzukehren, immer wieder neu zu beginnen», sagt EKELÖF¹¹⁵ in den Anmerkungen zu ‹Eine Nacht am Horizont›. Dieses «immer-wieder-beginnen» entspricht ganz der Spiralenbewegung, welche eine ständige Rückkehr zum Ursprung (zum Nichts und der von diesem bedingten ursprünglichen Verfremdung) zur Voraussetzung hat, gleichzeitig wie das Bewußtsein sie zu einer fortlaufenden Bewegung macht, sie aus dem geschlossenen Kreis ausbrechen läßt.

Die Spirale beschreibt, so haben wir gesehen, EKELÖFS Zeiterlebnis, sie ist das Symbol des Werdens und des Vergehens, der Bewegung des Lebens, Zeichen für virtuelles Sein. Man kann sich natürlich fragen, weshalb denn gerade die Spirale EKELÖFS Zeit am besten darstellt, scheint seine Zeit doch ein gleichmäßiges Fortschreiten einer Vergangenheit in eine Zukunft, das regelmäßige Schlagen der Uhr, eine wahrhaft sinnlose Folge von leeren, präsenslosen Augenblicken. Die ekelöfsche Zeit besitzt keine Gegenwart, das heißt, sie *ist* nicht, besteht lediglich in unserem Be-

¹¹³ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 242–244.

¹¹⁴ Dazu gehören auch die Refrains, welche EKELÖF von Robert Desnos gelernt haben will und welche die «Knöpfe» und Verkrampfungen auflösen sollen (cf. ‹Blandade kort›, ‹Självsyn›, p. 151).

¹¹⁵ ‹En natt vid horisonten›, ‹Noter›, p. 173.

wußtsein als ständiges Entschwundensein und der Erkenntnis steter, gleichgearteter Zukunft. Diese Zeit wird nur in unserem Bewußtsein gegenwärtig, als eine ständige Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft; jeder Versuch, diese Spannung zu unterbrechen, endet mit dem Tod. Die einzelnen Augenblicke sind ohne jede Verbindung untereinander, jeder Augenblick solch wirklicher Gegenwart bedeutet den endgültigen Tod, das Ende unserer eigenen, individuellen Fiktion¹¹⁶. Nur das absolute Bewußtsein eines Gottes könnte sich dieser Spannung entwinden, indem es sich in die Bewegung der Zeit (des Nichtseins, der Ewigkeit) flüchtet. Durch den geistigen Selbstmord hat sich das individuelle Bewußtsein in das überragende Bewußtsein des Dichters gewandelt, in ein schöpferisches, gottgleiches Bewußtsein. Die Bewegung dieses absoluten Bewußtseins kennt eine wirkliche Dauer, weil sie sich nicht, wie das individuelle Bewußtsein, in der leeren Zeit dreht, sondern außerhalb dieser negativen Zeit sich bewegt: die lineare Negativität der Zeit ist jetzt nicht mehr mit dem Bewußtsein des Individuums identisch, sondern wird zum *Objekt* dieses neuen, künstlerischen Bewußtseins; die Todeserfahrung kann fortan objektiviert werden: «denn er, der tote, ist der Mittelpunkt in einem geschehen...»¹¹⁷.

Doch der Tod des Individuums war bloß fiktiv und einmalig, die schmerzliche Todeserfahrung muß immer wieder von neuem gemacht werden. Der Bewußtseinsraum der «Nacht am Horizont» bleibt also doppelt, die Spiralenbewegung wird von der hohen Wechselspannung zwischen dem individuellen Bewußtsein der tödlichen Leere und dem absoluten Bewußtsein einer Gegenwart durch den Tod (und im Tod) getragen: die negative (individuelle) Bewegung des Bewußtseins leerer Zeitchkeit löst eine entgegengesetzte, «positive» Bewegung (eines unpersönlichen, überragenden Bewußtseins) aus, das Bewußtsein des Werdens (Wer möchte festlegen, ob die Spirale steigt oder sinkt? Es liegt in ihrer

¹¹⁶ Cf. «Färjesång», «Tag och skriv», 3, p.16:

«Du sagst *ich* und *es gilt mir*
doch es gilt eine wette:
In wirklichkeit bist du niemand.
So ichlos, nackt und formlos ist die wirklichkeit!
Aus schrecken vor ihr begannst du dich zu kleiden,
begannst dich aufzuführen und dich *ich* zu nennen,
dich an einen strohhalm zu klammern.
In wirklichkeit bist du niemand.»

¹¹⁷ «Eine Nacht am Horizont», «Synopsis», p.222.

Natur, daß sie immer aus zwei gegensätzlichen Bewegungen besteht!¹¹⁸). Zwischen diesen beiden einander zuwiderlaufenden Bewegungen steht die Spirale als einzige Verbindung, und das dichterische Wort hat nur Gültigkeit (eine Dauer), wenn es dieses Symbol der Bewußtseinsbildung, diese doppelte, paradoxale Bewegung zu übersetzen vermag¹¹⁹. Diese innere Bewegung des Bewußtseins von EKELÖF wird deshalb zur grundlegenden Struktur seiner Dichtung, ganz besonders jener der *«Nacht am Horizont»*. In einem dieser Texte¹²⁰ zeigt sich die Spirale zwischen ihrer abstrakten und ihrer konkreten Form, beschreibt ihre eigene Übersetzungsfunktion, die Bewegung aus dem innern Bewußtseinsraum hinauf auf die Ebene ihrer sprachlichen Veräußerlichung, die Verwandlung einer individuellen Erfahrung in eine dichterische Aussage: die Spirale wird mit einem halb konkreten, halb abstrakten *«mit andern Worten»* umschrieben und so als das reine (a priori inhaltslose) Zeichen des dichterischen Bewußtseins- und Schöpfungsaktes offensichtlich gemacht.

9. Die geschichtliche Zeit

«Igitur» verbleibt nicht auf seiner individuellen Ebene. Seine eigentliche, grundlegende Krise wird erst durch die Erkenntnis ausgelöst, daß nicht nur das persönliche Ich dem Tode anheimfällt, sondern daß der Tod das Schicksal seiner ganzen Rasse ist. Sein individuelles Bewußtsein weitet sich zu einem universalen Bewußtsein aus, wodurch die Erkenntnis eigenen Werdens zu der Erkenntnis einer universalen, historischen Entwicklung wird.

Auch die *«Hauptrolle»* EKELÖFS verbleibt nicht im geschlossenen Kreis eigener Individualität, bricht in andere Räume, wechselt die Rollen, um sich am Ende in einem abstrakten, beispielhaften Bewußtsein als Anonymität wiederzufinden. Nur, im Gegensatz zu Igitur, verläßt diese Anonymität seine persönliche Ebene nie; im *«Monolog»* wird es eindeutig festgehalten: *«ein Geschehen in Spiralform, ja, aber in Spiralen bloß auf einer Ebene»*¹²¹. EKELÖF kennt keine äußerliche Entwicklung, das ur-

¹¹⁸ Cf. *«Eine Nacht am Horizont»*, p.214: *«Die Spiralen steigen auf im Schweigen, mit andern Worten, das Schweigen sinkt in Spiralen»*.

¹¹⁹ Cf. hier, p.44ff.

¹²⁰ *«Eine Nacht am Horizont»*, *«kinder spielen still ...»*, p.214.

¹²¹ *«Eine Nacht am Horizont»*, *«Monolog»*, p.229.

sprüngliche Loch wird nicht nur zu einer gleichmäßigen Folge von Löchern, sondern es bleibt immer *dasselbe* Loch¹²². Es gibt kein Vorankommen und keine Hoffnung auf ein mögliches Überlegen im Geiste. Die ekelöfsche Bewegung verläuft innerhalb dieses selben Loches und vertieft es durch eine Spiralenbewegung: gleichzeitig wie dieses Loch, dieser geistige Raum, von seinem scheinbaren, konkreten Inhalt entleert wird, bildet sich in ihm eine neue, abstrakte Erkenntnis der ursprünglichen Leere heran. «Creuser tout cela» steht am Ende des «Argument» von Igitur¹²³ wie über dem abstraktesten Text der «Nacht am Horizont» EKELÖFS¹²⁴; man kommt nicht umhin, dabei an einen Brief MALLARMÉS¹²⁵ zu denken, in welchem er schreibt: «*En creusant le vers..., j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme ...*». Auch EKELÖF ist frei von jeder Metaphysik – eben durch eine konsequente Spiralenbewegung des Geistes – auf diesen Abgrund von Leere und Sinnlosigkeit gestoßen, und genau wie für MALLARMÉ¹²⁶ wird auch für EKELÖF das Nichts zur Voraussetzung eines Sinnes und zur Unterlage der Kunst (der Fiktion). Doch während MALLARMÉ wenigstens den Versuch unternimmt, aus der unendlichen gegenwärtigen Sinnlosigkeit (in die Geschichte) auszubrechen, verbleibt EKELÖF jederzeit auf dieser einen, ursprünglichen Ebene der Sinnlosigkeit, in deren einsamem Mittelpunkt der Tod steht¹²⁷; für EKELÖF gibt es keine Rettung vor dem Nichts, ja, er bringt nicht einmal MALLARMÉS tödliche Ironie auf, so zu tun, als ob es eine solche Rettung gäbe¹²⁸, sein einziger möglicher Ausweg aus dieser Sinnlosigkeit besteht in der eigenen Auflösung in diesem Nichts. Das Nichts hat bei EKELÖF – im Gegensatz zu

¹²² Ibid. p. 221, p. 228, p. 229.

¹²³ «Igitur», Pléiade, p. 434.

¹²⁴ «Creuser tout cela!», «Eine Nacht am Horizont», p. 227.

¹²⁵ An Cazalis, März 1866, zit. nach GUY MICHAUD, p. 48 (Anm.).

¹²⁶ Cf. GEORGES POULET, «La distance intérieure», MALLARMÉ, chap. VII, p. 333–339. «En d'autres termes, par un acte arbitraire et purement fictif, je nie la non-existence et je pose comme vrai ce que je sais d'être faux. Mon rêve, chassé du réel, contraint de ployer son aile en moi, retrouve en moi, par moi, une réalité et un lieu d'existence. Je décide qu'il est indubitable en moi...» (p. 337).

¹²⁷ «denn er, der tote, ist der Mittelpunkt in einem Geschehen, einem Schweigen, dessen mittelpunkt überall gedacht werden kann... «Eine Nacht am Horizont», «Synopsis», p. 222.

¹²⁸ Höhepunkt der Fiktion Mallarmés ist seine kühne Forderung in «Le livre instrument spirituel»: «Le monde doit aboutir à un livre» (Pléiade, p. 378).

MALLARMÉ – eine sehr konkrete (beinah kosmische) Seite, und es ist nicht immer eindeutig auszumachen, in welchem Maße sich EKELÖF von diesem Nichts mystifizieren läßt¹²⁹ und inwiefern dieses Nichts Teil der Fiktion ist (wie bei MALLARMÉ). «Eine Nacht am Horizont» liegt bestimmt auf der fiktiven Ebene, der Selbstmord bedeutet zwar das konkrete Eingehen in das Nichts, ein Verschwinden in der Spiralenbewegung von Sinnlosigkeit, aber da er nur geistig (fiktiv), kann sich die Perspektive umkehren und in der Sinnlosigkeit des Todes ein Sinn gefunden werden:

«Die vornehmste Aufgabe eines Dichters ist es, selbst Mensch zu bleiben. Seine erste Pflicht – oder vielmehr sein bestes Mittel – ist es, zu dieser Einsicht zu kommen: nämlich seine unheilbare Einsamkeit und das Sinnlose in seiner Wanderung auf der Welt zu erkennen. Erst dann kann er alle Kulissen, Dekorationen und Verkleidungen von der Wirklichkeit entfernen, und nur durch diese Stütze kann er zum Nutzen für andere werden – indem er sich in andere – *in alle!* – Fälle der Menschen hineinlebt. Die Sinnlosigkeit gibt dem Leben ihren Sinn. Dies ist in Kürze mein credo quia absurdum.»¹³⁰

Dieses «Glaubensbekenntnis» zum Nichts deutet bereits an, auf welche Weise das Bewußtsein sich auf dieser Ebene der Sinnlosigkeit bewegt: durch eine Identifizierung mit allen möglichen Fällen von Sein. «Ich glaube an eine Entwicklung durch Identifizierungen» sagt EKELÖF in «Blandade kort»¹³¹. Wie das Ich EKELÖFS einerseits anonym wird, hinter sich selbst (durch den Selbstmord) verschwindet und andererseits sich durch ein tiefes Einatmen¹³² über den ganzen Kosmos ausweitet, so sammelt sich auch die Geschichte in einem einzigen Augenblick und verliert

¹²⁹ Mallarmé ist auf «das Nichts gestoßen ohne den Buddhismus zu kennen» (s. hier p.139), was man von EKELÖF nach seinen orientalischen Studien nicht sagen kann. Diese mystische Seite ist Mallarmé völlig fremd: «Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint» sagt Mallarmé (Pléiade, p.230); in der dichterischen Methode stimmt EKELÖF überein, aber er läßt innerhalb seines Bewußtseins einen Platz für den Zufall frei: «Was ist Mystik? ... Mitten in all dem ist der Mystiker, ist die Mystik eine Stange, ein Pfeil, der sich von einem nicht gesicherten Grund zu einem *ungeahnten* Ziel hinstreckt...» (ord & bild, 7/1969, p.554 «Om bl. a. politik», 2).

¹³⁰ «Spaziergänge und Ausflüge», «Der Weg eines Außenseiters», p. 149. Auch hier zeigt sich eine gewisse Naivität bei EKELÖF, dessen Sprache – mit wenigen Ausnahmen – an der Fiktion nicht teilnimmt, sie bloß *zwischen* den Zeilen sichtbar werden läßt.

¹³¹ «Blandade kort», «Självsyn», p.156/157.

¹³² «Sent på jorden», «Klassisches Meisterstück»: «... und so tief einatmen daß wir das bewußtsein verlieren, so tief daß die ganze milchstraße in den lungen erstrahlt...»

ihre räumliche und zeitliche Begrenztheit. Etwas überspitzt ausgedrückt könnte man sagen, mit der Geschichte stehe es bei EKELÖF wie mit der Zeit: es gebe sie nicht! Für diese Behauptung spricht vieles, was EKELÖF gesagt hat, aber viele, die über EKELÖF geschrieben haben, sprechen dagegen. Es ist eine längst allgemein gewordene Tatsache, daß EKELÖF ein ausgesprochen intimes Verhältnis zur Vergangenheit hat. Kaum eine Studie kommt umhin, darauf näher einzugehen, und EKELÖFS ständige Allusionen an Dichter vergangener Zeiten haben ja auch das grobe Mißverständnis aufkommen lassen¹³³, EKELÖF sei ein intellektueller, *das heißt* ein unverständlicher Dichter. Auch die «Nacht am Horizont» ist voll solcher Anspielungen, seien sie nun mythologischer, geschichtlicher (die Einführung zum Beispiel), konkreter (Zitate) oder konkret-geistiger Art: MALLARMÉ, HEIDENSTAM, BELLMAN, POE, HORAZ, STRAVINSKIJ, BRANCUSI, DESNOS sind bloß einige dieser – im Grunde allesamt anonymen – Zeichen, welche auf dem symbolischen «Platz» (Arta, Paphos, Wiese, Wüste, Meer, Bühne, Schreibtisch, Papier...) dasselbe, ursprüngliche Licht ausstrahlen. Es sind Zeichen einer einzigen, identischen Erfahrung:

«... nicht Aufzeichnung eines Augenblickes, sondern Gegenwartsfluß, nicht (ein) Ich sondern Konglomerat all dieser mich, er, wir, ihr, all dieser Impulse, Vererbungen, Erinnerungen, Assoziationen (sinnvolle oder sinnlose und ohne à propos), des ganzen polyphonen Spiels von wichtigen und (beim ersten Zusehen) weniger wichtigen, besondern und untrennbar Details, für welches das erlebende Ich nicht einmal der Dirigent, sondern so etwas wie ein auditiver Focus, Brennpunkt, passiver Agent ist, bald scheinbar dirigierend, in Wirklichkeit vielleicht lauschend, beeinflußt, bald nur scheinbar lauschend und untätig, in Wirklichkeit vielleicht beeinflussend, immer mitwirkend. Also: das Ich, den Willen als eine Funktion unter allen andern betrachten, gleichgestellt mit dem Träumen usw.»

«Es sind viele, die in dem leben, das ich Mich nenne. Ich: praktischer Sprecher: es können sich nicht alle ins Maul reden.»¹³⁴

GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON¹³⁵ spricht von einer «zyklischen Geschichtsauf-fassung» von EKELÖF; in einem kultur-historischen Sinne mag dies zu-

¹³³ EKELÖF selbst ist bedeutend weniger streng: «... so <deutlich> daß selbst das Dunkle, unsicher Bekannte dunkel bleiben darf, unsicher wie es ist, so lange wie es dies ist. Die Klarheit, die Sachlichkeit besteht nicht darin, das Klare als selbstverständlich hinzustellen, ohne Schwierigkeiten, sondern den dunkeln, progressiven Weg zur Klarheit zu beschreiben.»

¹³⁴ (und ¹³³) «Lägga patience», «Anteckningar till En Mölna-Elegi», p.158.

¹³⁵ «Solen i spegeln», «Diktarens kringkastade lemmar», p.89ff.

treffen¹³⁶, unsere Problemstellung liegt jedoch auf einer rein zeitlichen Ebene und hier gibt es für EKELÖF kein vertikales Fortschreiten, sondern nur eine Bewegung in einem einzigen Raum (der symbolhaft die ganze Geschichte umfaßt). *Ekelöfs Bewegung bleibt jene von Narziß* – eine Spiegelbewegung. Der Dichter spiegelt sein anonymes Gesicht und erkennt im Spiegel «jemand ganz anderen»¹³⁷, dessen Antlitz zunächst die Züge aller menschlichen Kämpfe trägt, sich allmählich mit Tod füllt und schließlich ganz leer wird. Der Fortschritt bei EKELÖF («Ich glaube an ein Fortschreiten, aber im Zirkel»¹³⁸) besteht in dieser Spiegelbewegung, durch welche der eigene Geist in Bewegung bleibt und sich tiefer zum Horizont hin bewegen kann. Je größer die Identifizierung mit anderen Schicksalen, um so näher gelangt man dem Tod, dem gemeinsamen Nichtsein. Das Fortschreiten innerhalb des Bewußtseins geschieht über eine Art Treppe: EKELÖF unterscheidet zum Beispiel zwischen «Wildtier, Haustier und Rassentier»¹³⁹, entsprechend der Entwicklung Tier/Kind-Mensch-Künstler und überträgt diese Treppe auch auf die Kultur¹⁴⁰, wo die drei Stufen aus der Jagdmagie der Eskimos, dem Romantiker Stagnelius und dem totalen Bewußtsein Baudelaires bestehen. Doch diese Treppe windet sich wie gesagt außerhalb der geschichtlichen Zeit, im rein abstrakten Raum des Bewußtseins.

«Das gibt mir Gelegenheit zu sagen, daß ich nicht an eine Aufteilung in Zeitalter glaube»¹⁴¹, hält EKELÖF eindeutig fest;

«Ich will durch Assoziationen leben, will mit mir selbst und der Welt ins Klare kommen, solcherart: empirisch, *durch die Erinnerung und ihre Verbindungen*, will die Welt nicht nur im Augenblick erleben, sondern in so vielen wie möglich von all den Augenblicken, aus welchen meine Gegenwart zusammengesetzt ist.»¹⁴²

«Die Zukunft stand bereits im Begriffe, für mich eine Potenz der Vergangenheit zu werden, und die Vergangenheit eine Potenz der Zukunft.»¹⁴³

¹³⁶ Daß EKELÖF die Geschichte als Teil des großen, kosmischen Geschehens betrachtet, ist tatsächlich anzunehmen, und eine solche Bewegung würde sicher in Spiralen verlaufen, also zyklisch sein.

¹³⁷ «Sagan om Fatumeh», p.30.

¹³⁸ «Opus incertum», p.30.

¹³⁹ «Färjesång», p.28.

¹⁴⁰ «Blandade kort», «Från en lyrikers verkstad», p.141/42.

¹⁴¹ «Diwan över Fursten av Emgión», Nachwort, p.103.

¹⁴² «Promenader och utflykter», «Modus vivendi», p.181.

¹⁴³ «Promenader och utflykter», «Versailles tur och retur», p.148.

Vergangenheit wie Zukunft sind für EKELÖF also bloß Teile eines Ganzen, eines Geschehens, welches in Spiralen zum gemeinsamen Horizont führt. Die Gegenwart ist bloß Bruchstück des Ganzen, das Fragment, welches das Ganze symbolhaft bedeutet.

«Ich kenne meine Verzweigungen – ich setze voraus, daß man nicht glaubt, ich meine etwas Literaturhistorisches, denn solches liegt abseits von all dem. Die Zusammengehörigkeit mit den Toten in einem ist in vieler Hinsicht lebendiger als die Zusammengehörigkeit mit den Koexistierenden, von welchen man durch eine dicke Schicht Nashornhaut getrennt ist.»¹⁴⁴

Was für EKELÖF zählt, ist also nicht etwa die Verbundenheit mit einer vergangenen Epoche, sondern umgekehrt die Lebendigkeit und die Gegenwärtigkeit des Vergangenen, die größere Reinheit des Spiegels. Bezeichnend für diese Verhaltensweise scheint uns auch die Art und Weise, in welcher EKELÖF von Künstlern und andern Persönlichkeiten spricht: nämlich so, als ob sie in der Gegenwart lebten; alle Essays EKELÖFS zum Beispiel stehen in einem direkten Verhältnis zu ihm, und es kann deshalb nicht erstaunen, daß man oft den Eindruck erhält, EKELÖF habe, andere beschreibend, sich selbst beschrieben, sich in andern wiedergefunden. Die Geschichte sammelt sich schließlich zu einem einzigen Kartenspiel in der Hand des Künstlers, welcher versucht, diese Patience – auf seinem Schreibtisch – aufzugehen zu lassen (und sie zu einem Sinn auszulegen): so heißen denn auch EKELÖFS zwei Essaysammlungen *«Gemischte Karten»* (*«Blandade kort»*) und *«Patience-Legen»* (*«Lägga patience»*). Der Künstler legt zwar die Patience, aber die Karten sind ihm dafür Voraussetzung; deshalb unterstreicht EKELÖF: «Ich glaube daß im großen und ganzen jedes menschliche Produkt, besonders das künstlerische, als kollektiv hervorgebracht angesehen werden muß»¹⁴⁵.

Aber nicht nur die geistigen, auch die geographischen, zeitlichen und metaphysischen Räume liegen bei EKELÖF auf einer und derselben Ebene: «Ich glaube an eine Entwicklung durch Identifizierungen, nämlich indem man sich selbst wiedererkennt sowohl in alt wie neu und außerdem in der Zeit, in den Schattierungen, welche das Zeitlicht über das Bild wirft, welches ebenfalls lebendig und veränderlich ist»¹⁴⁶. So heißt es in der

¹⁴⁴ (Zit. nach PRINTZ-PÅHLSON, p. 106).

Cf. MALLARMÉ: «Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain» (Pléiade, p. 372).

¹⁴⁵ *«Blandade kort»*, *«Självsyn»*, p. 157.

¹⁴⁶ *«Blandade kort»*, *«Självsyn»*, p. 157.

Einleitung zur ‹Nacht am Horizont›: «eine verwirrende Mischung von alt und neu, ja, man kann sagen, von religiös und nichtreligiös.... Man kann also sagen, daß sich hier Ost und West, alt und neu, treffen»¹⁴⁷. Mit diesen Sätzen wird GUNNAR EKELÖF selbst aufs Trefflichste charakterisiert. Nicht nur die Uhr, auch die Geschichte schlägt bei EKELÖF den immer gleichen Schlag; die Erfahrungen vergangener Schicksale sind bloß Teile eines *gleichzeitigen Geschehens*¹⁴⁸, «ohne Anfang und Ende» und letztlich gar «ohne Subjekt»¹⁴⁹: als namenlose Objekte der Sinnlosigkeit bewegen sie sich zum Horizont, hinter welchem sie den Sinn des Todes finden.

10. Der Akt um Mitternacht

›Eine Nacht am Horizont‹ und ›Igitur‹ sind Dramen, die mit dem Tod enden, und hier wie dort ist der Todesakt bewußt und selbstgewollt, ist ein Selbstmord. GEORGES POULETS Worte treffen denn auch auf beide Werke gleichermaßen zu:

«Pressés que nous sommes entre un monde matériel vrai dont les combinaisons fortuites se produisent en nous sans nous, et un monde idéal faux dont le mensonge nous paralyse et nous ensorcelle, nous n'avons qu'un moyen de ne plus être livrés ni au néant ni au hasard. Ce moyen unique, cet acte unique, c'est la mort. La mort volontaire. Par lui nous nous abolissons, mais par lui aussi nous nous fondons. Dans le moment où nous nous donnons la mort, nous nous donnons aussi la vie. Notre existence propre ne peut consister que dans un acte qui dure un moment. Un acte de suicide.»¹⁵⁰

Äußerlich unterscheiden sich die Akte in ›Igitur‹ und der ›Nacht am Horizont‹, im Grunde aber sind sie identisch: der Todesakt bedeutet das Ende des individuellen Bewußtseins und – da der Tod ja geistig – seine Verwandlung in ein anonymes, überragendes Bewußtsein. Der Selbst-

¹⁴⁷ ›Eine Nacht am Horizont‹, p.207f.; man vergleiche auch die Nachschrift zum ›Diwan över Fursten av Emgión‹, p.97.

¹⁴⁸ Cf. ›Lägga patience‹, »Anteckningar till En Mölna-Elegi», p.159: «(3) Das Ganze geschieht in einer unteilbaren Zeiteinheit, sagen wir während einer Sekunde oder fünf Minuten, jedenfalls einer kurzen Zeit. Was auf der letzten Seite geschieht, geschieht am Ende und was in der Mitte steht ist sowohl am Anfang wie am Ende gegenwärtig. Es soll also ein Vertikalschnitt durch all die verschiedenen Schichten *gleichzeitig voranfließender* Zeiteinheiten sein.»

¹⁴⁹ ›Eine Nacht am Horizont‹, »Monolog», p. 230.

¹⁵⁰ GEORGES POULET, ›La distance intérieure‹, Mallarmé, p.325.

mord schafft eine Gegenwart, füllt die Leere zwischen Vergangenheit und Zukunft aus¹⁵¹: «... er, der tote, ist der Mittelpunkt in einem geschehen...»¹⁵²; dieser Mittelpunkt wird zum eigentlichen Schauplatz des mitternächtlichen Kampfes, in ihm allein sind die Dinge gegenwärtig. Dieser Ort wird für EKELÖF wie für MALLARMÉ zum Ort der Fiktion, ist reine Abwesenheit (Tod), welche durch die Wahrheit des dichterischen Bewußtseins aufgefüllt werden kann. Es ist nicht leicht, die Unterschiede zwischen dem Akt EKELÖFS und jenem Igiturs aufzuzeigen, denn beide laufen ja darauf hinaus, das Nichts gegenwärtig zu machen, das, was nicht ist, als einzige Wirklichkeit hinzustellen. Es ist bemerkenswert, in welch hohem Maße EKELÖF MALLARMÉ gerade in diesem entscheidenden Punkte gleicht: «L'acte de conscience proprement mallarméen par lequel la pensée crée l'existence» (POULET¹⁵³) ist auch der Bewußtseinsakt von EKELÖF; Unterschiede zeigen sich erst *innerhalb* der Fiktion, auf der Ebene der Sprache, welche bei EKELÖF einen wörtlichen Ausdruck erhält, im Unterschied zu MALLARMÉ, bei welchem sich die Fiktion auch auf die sprachliche Struktur überträgt.

Der Akt Igiturs besteht äußerlich gesehen im Ausblasen der Kerze, doch der eigentliche Akt in «Igitur» geschieht im «Minuit»- und im «Sortie de la chambre»-Teil; das Ausblasen der Kerze ist bloß die letzte Konsequenz des Geschehens («et que quant à l'Acte, il est parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini»¹⁵⁴) und bloß da «pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence»¹⁵⁵; er entspricht damit etwa den über das Meer tanzenden Scherben, welche allmählich in einem Schweigen hinwegklingen. Der Akt der «Nacht am Horizont» ist äußerlich gesehen ebenfalls nur das letzte Glied in einer Kette von (gedanklichen) Todesakten, der rein theoretische Schluß eines Geschehens, das weder Anfang noch Ende hat. Das Ausspucken des Kieselsteins, das Herausschleudern des einzigen Wortes, welches dem Dichter nach seiner nächtlichen Erfahrung noch bleibt, schafft nicht nur den Durchbruch ins gegenwärtige Sein des Nichts, sondern es löst auch

¹⁵¹ Cf. GEORGES POULET, «La distance intérieure», p.332: «L'être qui se tue devient pure conscience de soi, et échappe ainsi à la spirale de la durée. Passé et futur se résorbent en un moment unique, leur aboutissement et leur négation».

¹⁵² «Eine Nacht am Horizont», «Synopsis», p.222.

¹⁵³ «La distance intérieure», p.334.

¹⁵⁴ «Igitur», «Le coup de dés», p.442.

¹⁵⁵ MALLARMÉ, «Quant au livre», p.387.

noch eine poetische Bewegung aus, welche in «Igitur» nicht (wohl aber in «Un coup de Dés»!) beschrieben wird: das Fenster selbst, das heißt die trennende Distanz wird zum Mittelpunkt des Geschehens, und die Scherben des zerschlagenen Fensters verkörpern das poetische Wort. Deutlicher kann es wohl kaum dargestellt werden: die Dichtung ist der «lieu de la certitude parfaite»¹⁵⁶, der fiktive Ort zwischen Sein und Nichtsein, und die Wörter verkörpern diese Distanz symbolhaft, sind Teile von ihr. Zwischen dem individuellen Tod und dem großen Leben im Nichts gibt es nur diesen Begegnungsplatz; dieser Ort ist die innere Distanz im Bewußtsein des Dichters, Begegnungsplatz zwischen Dichter und Leser, ihr gemeinsamer Spiegel. Sowohl der zerbrochenen Innerlichkeit wie der unsicheren Außenwelt entrückt, wird er zum einzig gegenwärtigen Platz der Fiktion. Die Scherben sind die Zeichen der geschaffenen Verbindung, und sie geben – durch den Platz, das Loch, das sie freilassen – den Blick frei zu diesem fernen Land hinter den Sternen, ein Land, das es wahrscheinlich nur im Unterbewußtsein des Dichters gibt, und das sich bloß hier auf diesem fiktiven Platz als eine Gegenwart widerspiegelt¹⁵⁷.

11. Der Ort des dichterischen Nichts, symbolischer Raum von Sein

Die Spiralenbewegung des Bewußtseins (entsprechend derjenigen der Sinnlosigkeit) hat einen freien Platz geschaffen, ihren Mittelpunkt sichtbar gemacht: dieser Mittelpunkt ist der Tod, das Nichts: «en creusant le vers ... j'ai trouvé le Néant» (MALLARMÉ). Der Zwischenraum der Spiralenbewegung, diese innere, leere Seite der Sinnlosigkeit, dieses Nichts erweist sich als der einzig wirkliche Ort, als einzig mögliche Gegenwart, «lieu de la certitude parfaite»¹⁵⁶: auf diesem absoluten Platz konkreten Nichtseins bildet sich der abstrakte Raum herab, in welchem das Geschehen in seiner Gesamtheit sichtbar gemacht und durch Zeichen bedeutet werden kann. Das Symbol für diesen endgültigen Raum ist das Blatt Papier, Spiegel der ursprünglichen Leere. Daß im Zentrum der

¹⁵⁶ «Igitur», Scolies, p. 446.

¹⁵⁷ Cf. «Igitur», Le Minuit, p. 435: «L'unique heure qu'il ait créée; et que de l'Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l'essence, à l'heure unie, faire le présent absolu des choses».

Dichtung MALLARMÉS ebenfalls das weiße Papier und das darauf zu schreibende «Livre»¹⁵⁸ steht, müßte hier eigentlich gar nicht mehr wiederholt werden. Zwar wurde «das Buch», in welches alles Sein ausmünden sollte¹⁵⁹, nicht geschrieben, aber mit «Un coup de dés» haben wir doch ein eindrückliches Beispiel eines solchen Versuchs. Auch im Zentrum «Igiturs» findet sich die leere Seite eines Buches aufgeschlagen auf dem Schreibtisch des Dichters: auch hier ist das Weiße, das Nichts, Ausgangspunkt und Endziel des schöpferischen Kampfes; die Aufgabe des Dichters ist es, die Leere symbolisch darzustellen, sein Werk in das große Schweigen ausmünden zu lassen. Die Welt EKELÖFS schließt sich ebenfalls und fällt in einer einzigen, schneeweissen, kristallklaren Fläche zusammen; «oben» und «unten», Himmel und Meer, Geist und Materie sind bloß spiegelgerechte Ebenen eines einzigen Seins, oder eines einzigen Nichtseins:

«Man muß den mut haben die gebote zu brechen ... die sagen ... daß seele und körper nicht innen und außen und veramente ein und dasselbe»¹⁶⁰

«... hoch oben in einem unendlichen Himmel und tief unten in einem gleich unendlichen Himmel aus Wasser. Es war wie ein Schweben in einer halboffenen Muschel, wenn die Muschel das Universum gewesen wäre»¹⁶¹

Zwischen den beiden Flächen befindet sich nur Leere:

«Lieu désert, négatif, par conséquent devenu identique à la distance qui le sépare du contemplateur. Lieu qui n'est pas celui du rêve, mais de l'absence de tout rêve; lieu enfin en la réalité duquel le rêveur a perdu toute foi, lieu d'un idéal qui n'existe plus. Lieu du Rien, pure distance»,

wie GEORGES POULET¹⁶² über MALLARMÉ sagt. MALLARMÉ wie EKELÖF brechen aus diesem negativen Raum, aus dieser rein negativen Dauer (von Abwesenheit) aus, durch einen Verzweiflungsakt, den Selbstmord. Der Stein zerschlägt den Spiegel, der Himmel zerbricht in Stücke, die auf der leblos gewordenen (gefrorenen) Fläche der Materie in das erlösende Schweigen ausklingen. Diese Scherben sind die einzige authentische Verbindung der beiden Gegensätzlichkeiten (Materie und Geist, Wirklichkeit und Ideal),

¹⁵⁸ «Le monde doit aboutir à un livre», MALLARMÉ, Pléiade, p. 378.

¹⁵⁹ «L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence...» MALLARMÉ, «Autobiographie», Pléiade, p. 663.

¹⁶⁰ «Strountes», p. 71; s. auch «Ur en gammal dagbok 1929–30», in Poesi 1950, 2, p. 12.

¹⁶¹ «Promenader och utflykter», «På ödetomter», p. 202.

¹⁶² GEORGES POULET, «La distance intérieure», MALLARMÉ, p. 320 (à propos von Mallarmés «Sonnet du cygne»).

und auf die gemeinsame, abstrakte Ebene des Nichts gebracht, können sie die Gegensätzlichkeiten bedeuten, ja, mehr noch, gegenwärtig machen, sich möglicherweise gar zu der Ahnung eines Sinnes zusammenfügen, eine abstrakte, das heißt unendlich abgelegene Vision auftun. Durch den geistigen Selbstmord ist der Dichter in dieses leere Zentrum des Geschehens gerückt, in den Tod, auf die Fläche des Nichts, und dieses Zentrum wird also zur Unterlage einer Dichtung. Dieser «Platz» liegt zwischen den Dingen, zwischen Himmel und Meer, wenn man so will, auf dem Horizont (den es nicht gibt). Die Erkenntnis, daß sich EKELÖFS Dichtung wirklich auf das Nichts, den leeren Raum zwischen den Erscheinungen gründet, läßt sich überall bei EKELÖF nachweisen. Dabei läßt sich innerhalb des Werkes eine deutliche Entwicklung dieses zentralen, wirklich grund-legenden Symbols erkennen: das Nichts metamorphiert sich stufenweise von einem bloß unbestimmten «Zwischenraum»¹⁶³ bis zum konkreten Platz der Dichtung¹⁶⁴:

«In der Nacht atmet unsere Liebe ruhig im *zwischenraum*
zwischen allen Tönen und Sternen» («Dedikation», p.47)

«Nicht in den Äußerlichkeiten:
 In den *Zwischendingen*
 ist das Bedeutsame
 für Seele und Vorwurf» («Om hösten», p.70)

«Es gibt einen *Hohlraum zwischen* den Wellen» («Färjesång», p.35)

«Leben ist weder ein Gutes noch ein Böses
 es ist das Mahlgut *zwischen* den Steinen» («Färjesång», p.19)

«Es ist ja auch so, daß die Poesie *zwischen* ihnen (den Worten) liegt und nicht in ihnen» («Blandade kort», p.140)

«Diese Ausstrahlung, seine Radiowellen hat es (das Gedicht) weniger durch den Inhalt bekommen als durch das Spannungsverhältnis *zwischen* den Worten, die den Inhalt ausmachen, als durch das Können des Dichters, die Wörter und die Bedeutungen in ein solches Brechungs- und Nuanceverhältnis zueinander zu setzen, daß die *Leere* weiter vibriert, Ausschlag gibt, «sendet» ...» («Blandade kort», «Från en lyrikers verstad», p.14)

«Die Poesie ist ja gerade dieses Spannungsmoment, *zwischen* den Wörtern, *zwischen* den Zeilen, *zwischen* den Bedeutungen.» («Promenader och utflykter», p.174)

«Was ich geschrieben habe steht *zwischen*
 den Zeilen geschrieben» («Opus incertum», «Poetik», p.9)

¹⁶³ Man vergleiche dazu die entsprechend große Bedeutung des «zwischen...» bei RAINER MARIA RILKE.

¹⁶⁴ Dies entspricht ganz der Entwicklung der Symbole, welche immer nackter und reiner werden.

Diese kleine Auswahl zahlloser Beispiele streicht deutlich heraus, was im Zentrum der Dichtung EKELÖFS steht: das Nichts. Dieses wird jedoch stets von der Spirale umschrieben, der Bewegung, dem Tanz, und nur durch diese Bewegung erhält das Ganze einen (flüchtigen) Sinn, gleichzeitig wie sie die Voraussetzung des Nichts ist: erst nachdem die Spiralen einen Platz geschaffen haben, vermögen die Planeten, Sterne und andern Konstellationen in der «Kosmonogie»¹⁶⁵ zu werden und ihr Sein zu manifestieren, und erst durch deren Bewegungen erscheint die Erde «wieder tief dort hinten im Weltraum»¹⁶⁵. Die Spiralenbewegung macht das Nichts offensichtlich: durch den regelmäßigen Schlag der Uhr und den intensiven Ausschlag des Bewußtseins höhlt sich der (geistige) Raum der «Nacht am Horizont» völlig aus («Creuser tout cela!»¹⁶⁶), bis endlich nur noch *das Nichts wie eine konkrete Skulptur im Stein der Ewigkeit* übrigbleibt; deutlich wird ja häufig von einer «Wasseruhr»¹⁶⁷ gesprochen, deren gleichmäßiger Tropfen, «stets wieder fallend»¹⁶⁸, das Bewußtsein der Sinnlosigkeit aushöhlt und ein plastisches Kunstwerk schafft. Das solcherart geschaffene «Loch» ist Mallarmés «creux néant musicien»¹⁶⁹, der Raum, in welchem der dichterische Akt – ein authentischer Schöpfungsakt – vor sich geht.

War die Spirale ein erstes grundlegendes Symbol dichterischen Werdens, so erkennen wir in dem durch die Spiralenbewegung herausgeschnittenen Raum ein zweites, grundlegendes Symbol, den beispielhaften Platz, auf welchem der schöpferische Akt gegenwärtig gemacht werden kann. Die Spiralenbewegung ist abstrakt, innerlich, der Zwischenraum konkret, äußerlich. Die Zeichen allerdings, die sich in diesem konkreten Raum bewegen, beschreiben ihrerseits wieder die Spiralenbewegung, denn die Dichtung bleibt ja letztlich bloß ein Spiegel des Nichts.

Die verschiedenen Räume der «Nacht am Horizont» (Gebärmutter, Grab, Zimmer, Auge usw.) wurden bereits mehrfach aufgezeigt; sie folgen einander – in Spiralen – und schließen sich im inneren Auge des Bewußtseins, welches sich schließlich über dem «endgültigen» «Platz», dem Blatt Papier, wieder öffnet. Die Dinge, welche auf diesem abstrakten Platz gegenwärtig gemacht werden sollen, gibt es nicht, *sind* nicht: der

¹⁶⁵ «Eine Nacht am Horizont», p. 235.

¹⁶⁶ Ibid. p. 227 und MALLARMÉ, «Igitur», Pléiade, p. 434.

¹⁶⁷ S. hier p. 87 «Deine zeit ist Wasser, ich bin deine wasseruhr».

¹⁶⁸ «Eine Nacht am Horizont», p. 221.

¹⁶⁹ MALLARMÉ, Sonnet «Une dentelle s'abolit», Pléiade, p. 74.

«Platz» auf welchem die Symbole sich abzeichnen, ist der nackte Ort der Fiktion.

12. Der Ort der Fiktion: das Theater

«Mögest du ihm gleich werden,
der die Wahrheit sprach, wenn er log,
und log, wenn er die Wahrheit sprach»¹⁷⁰

Zu MALLARMÉ meint GEORGES POULET: «Tout va tendre dans l’œuvre malarméenne à assurer cette «mise en évidence». Tout va tendre à y faire exister *fictivement*, mais *évidemment*, quelque chose qui n’existe pas»¹⁷¹. Durch die Kommentare GEORGES POULETS wird deutlich, wie sehr sich EKELÖF gerade in diesem fiktiven Punkt dichterischer Schöpfung mit MALLARMÉ trifft. Das für beide grundlegende Nichts mag sich auf verschiedene (wenn auch recht ähnliche¹⁷²) Weise herangebildet haben und sich in verschiedene (wenn auch parallele) Richtungen verlieren, hier, in diesem Mittelpunkt des Nichts, dem Endpunkt des individuellen Bewußtseins und dem Ausgangspunkt des dichterischen Werdens, finden sich die beiden in einer identischen Bewegung. Denn nicht nur MALLARMÉ, auch EKELÖF schafft zuerst das Nichts, um dann diese *tabula rasa* zur Unterlage eines Werkes zu machen, das zwar nicht ist, nichts ist, das heißt das Nichts *ist* und auf diesem leeren, dunklen Hintergrund Zeichen des Seins (des Nichts) gleich Sternen aufleuchten lässt, den Zwischenraum herausschneidend. Und wie MALLARMÉ, so schafft auch EKELÖF sein Werk nicht *ex nihilo*¹⁷³, sondern aus den Reflexen (d.h. den Erscheinungen) dieses Nichts; dadurch wird das Gedicht zu einem (im Grunde leeren) Spiegel des Kosmos, *zu einem eigenen Kosmos*, welcher allerdings im Gegensatz zu diesem hier und jetzt als Verschwinden und Kommen, als Bewegung des Nichts *gegenwärtig* ist. Das Gedicht EKELÖFS ist ein solch leerer Spiegel; in «Sent på jorden» machte die Dämmerung eine oberflächliche Klarheit verschwommen; in der «Nacht am Horizont» wird der Spiegel bis ins tiefste Nichts hin ausge-

¹⁷⁰ «Vägvisaren till underjorden», p. 88.

¹⁷¹ GEORGES POULET, «La distance intérieure», p. 340.

¹⁷² Selbst in biographischer, psychologischer Hinsicht ließen sich deutliche Parallelen aufzeigen.

¹⁷³ Cf. GEORGES POULET, «La distance intérieure», p. 338.

leuchtet und endlich zum Absoluten hin durchbrochen; nach einer Zeit eines gewissen abgründigen Suchens fand EKELÖF zu jenen Symbolen, mit welchen er auf *dieser* Ebene des Nichts den Spiegel zu «füllen» vermochte, ohne dadurch wieder in ein Land vordergründiger Illusion und Täuschung zurückzufallen; dies ist EKELÖF in seinen letzten Gedichtbänden symbolisch gelungen.

MALLARMÉ wie EKELÖF machten aus dem Nichts ein «milieu, pur, de fiction»¹⁷⁴, das die Voraussetzung und der Sinn des scheinbar sinnlosen Tanzes, der Bewegung¹⁷⁵, ist. Doch während MALLARMÉ sich beharrlich an seine Vision des Nichts und seines absoluten Werkes hält, das Nichts bloß als Voraussetzung, aber nicht als Endziel akzeptiert (oder wenigstens so tut als ob), wird das Nichts für EKELÖF im Gegenteil zu einer Hoffnung auf Gegenwart; seine Dichtung versucht, das Sinnlose auf seiner Wanderung und den Sinn des Nichts (des Todes) in der Dichtung zu vereinen. Dieser Unterschied zeigt sich deutlich auf der sprachlichen Ebene; bei EKELÖF wird die Fiktion «greifbar» gegenwärtig, durch konkrete Symbole sichtbar ausgesteckt, bei MALLARMÉ setzt sich die Fiktion ununterbrochen fort, kommt nicht mehr in eine konkrete Gegenwart zurück, wird von absolut reinen Symbolen ins Abstrakte fortgesetzt.

Der symbolische Platz des Nichts in «Eine Nacht am Horizont» ist MALLARMÉS «trou magnifique»¹⁷⁶, der abstrakte, leere, aus dem großen Dunkel genommene und ins künstliche Rampenlicht gesetzte Raum der Erscheinungen: die Bühne¹⁷⁷. Hier findet das Spiel statt, hier füllt sich die anfängliche Leere mit «Inhalt», hier werden Kulissen aufgestellt, decken Vordergründe Hintergründe auf; hier, auf der Bühne, werden die Kulissen aber auch zur Seite geschoben, werden die Dinge abgeräumt und hinausgetragen, um plötzlich *einen leeren Platz* frei zu lassen: hier wird das Drama als Nicht-Wirklichkeit entlarvt. EKELÖF unterbricht das Geschehen auf der Bühne immer wieder, um die Fiktion als Fiktion deutlich zu machen. Er zerbricht die Wirklichkeit der Erscheinungen etwa so, wie man einen Spiegel zerbricht, in welchem man sich selbst gegenwärtig zu sehen glaubte.

¹⁷⁴ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», «Mimique», p. 310.

¹⁷⁵ Cf. EKELÖF, «Blandade kort», «Självsyn», p. 147 und p. 159.

¹⁷⁶ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre»: «... le trou magnifique où l'attent qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité...» (Pléiade, p. 294).

¹⁷⁷ S. hier p. 92–94.

«Es gibt keinen Anfang und keinen Schluß! Und du – mit deinem Gehöhne und
deinem Bittlächeln: *Es gibt kein Ich!*»¹⁷⁸

... «denn es gibt nur diese Wirklichkeit: daß es keine gibt!»

In der «Nacht am Horizont» wird die Fiktion bereits szenenmäßig durchbrochen: die Szenen folgen sich nicht in einer dramatischen Folgerichtigkeit¹⁷⁹, die Texte brechen hinter sich ab und lassen einen Abgrund von Leere offen: das Nichts isoliert sie durch das Weiße des Blatt Papiers. Die Szenen liegen auf einer selben Ebene und die Ereignisse geschehen gleichzeitig, sind ein und dieselbe Bewegung. Der abstrakte Wortschatz (legendär, imaginär, kubisch, Projektion, Spiralen usw.) reinigt die Äußerlichkeit und lässt die Dinge hinter der Idee ihrer Erscheinungen verschwinden: «La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective»¹⁸⁰, wie es bei MALLARMÉ heißt. Eine entmystifizierende Distanz schafft EKELÖF überdies durch eine gewisse Unbestimmtheit in der Aussage, durch indirekte Fragen: «Welche Gegenwart betrachten wir?»¹⁸¹, «Ist es nicht ein Bild von...?»¹⁸¹ oder durch ein plötzliches Stillstehenlassen der Fiktion: «Hier ist ein Abbruch im Tagebuch, der uns zwingt, stehenzubleiben...»¹⁸². Völlig zertrümmert wird die Wirklichkeit des Geschehens jedoch erst durch folgende zwei Sätze, welche jede Hoffnung auf eine Wirklichkeit außerhalb der fiktiven Wirklichkeit der Kunst zunichtemachen: «Ich weiß, daß die rede von ewigkeit und nicht-ich absurd ist...»¹⁸³ und: «Daß die unendlichkeit absurd ist und nicht existiert spielt keine rolle»¹⁸⁴. Die Bühne rückt damit ins absolute Zentrum des Geschehens, in den Mittelpunkt einer Wirklichkeit, die sich nur in dieser Leere und als Fiktion offenbart. In einem der abstraktesten Texte der «Nacht am Horizont» sammeln sich die sechs Wände der Bühne (des Zimmers) in der Erscheinung eines Fensters: in diesem Fenster, in dieser Projektion einer Innerlichkeit findet die «Hauptrolle» ihr eigenes Gesicht wie in einem Spiegel. «Son solitaire drame! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec

¹⁷⁸ «Opus incertum», p.61.

¹⁷⁹ Deshalb haben wir im ersten Teil die Reihenfolge geändert.

¹⁸⁰ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», «Mimique», p.310

¹⁸¹ «Eine Nacht am Horizont», p.228.

¹⁸² Ibid. p.218.

¹⁸³ Ibid. p.209.

¹⁸⁴ Ibid. p.229.

le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existe la rampe»¹⁸⁵. Ebenso besteht die Bühne der «Nacht am Horizont» nur im Verhältnis zur Hauptfigur, zu dessen geistigem Drama sie den Schauplatz bietet. «... dans l'idéale peinture de la scène tout se meut selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule»¹⁸⁶. «Man muß sich vorstellen», sagt EKELÖF in seiner Einleitung zu «Eine Nacht am Horizont»¹⁸⁷, «daß das kleine Auditorium je nach Verlauf des Stückes von einer Seite des Saales auf die andere wechselte und auf diese Weise zu einer Szenenveränderung beitrug»¹⁸⁸. Solcherart nimmt der Zuschauer am Schöpfungsakt teil, gibt dem Geschehen seine eigene Perspektive. «Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet n'est que lui, Hamlet»¹⁸⁹, sagt MALLARMÉ, und auch EKELÖF versucht, die Distanz zwischen Theatersaal und Bühne verschwinden zu lassen, das heißt diese Distanz auf die Ebene des Geschehens selbst zu rücken. Im Geschehen auf der Bühne sollen sich ja die Geschehen in sämtlichen möglichen Räumen widerspiegeln, also auch jenes im Theater selbst. Die «Hauptrolle», welche auf der Bühne in ihrer Innerlichkeit dem Nichts ausgesetzt ist, trägt keinen Namen, in ihrer Anonymität treffen sich Zuschauer, Schauspieler und Dichter in einer einzigen, kontinuierlichen Spiegelbewegung. Doch auch diese Bewegung dreht sich über einem Hohlräum, einem Abgrund von Nichts: zwischen Bühne und Saal tut sich dieselbe Leere auf wie zwischen der «Hauptrolle» und seinem Spiegelbild, wie zwischen dem Dichter und dem Blatt Papier. «Um mich nach meiner Identität zu fragen...»¹⁹⁰. Wie wir gesehen haben ist diese Identität nur möglich, wenn Betrachter und Spiegel in einer einzigen Fläche zusammenfallen, dem Tod. Die Hauptrolle begeht einen philosophischen Selbstmord, unterbricht dadurch die falsche Zeitlichkeit und kommt in den Mittelpunkt des Geschehens. Wie der Spiegel des exemplarischen Individuums, so geht auch jener des Zuschauers (d.h. die an ein Fenster projizierten sechs Wände der Bühne¹⁹¹) in Stücke. Der Zuschauer findet auf

¹⁸⁵ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», «Hamlet», p. 300.

¹⁸⁶ MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», «Hamlet», p. 301.

¹⁸⁷ P. 208.

¹⁸⁸ Cf. Mallarmés Vorbemerkung zu «Igitur»: «Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même» (Pléiade, p. 433).

¹⁸⁹ «Crayonné au théâtre», «Hamlet», p. 301.

¹⁹⁰ «Eine Nacht am Horizont», «Nacht (Am horizont)», p. 240.

¹⁹¹ Ibid. p. 221, s. auch dort, p. 229.

der Bühne seine eigene Innerlichkeit veräußerlicht, eine Innerlichkeit, welcher er aus der Distanz, aber doch gestaltend, zusieht. Der Zuschauer im Saal ist sich natürlich bewußt – gerade wegen der Distanz, Licht/Dunkel usw. –, daß das Geschehen auf der Bühne nicht wirklich, sondern bloß fiktiv ist, und dies wird ihm während des Dramas auch immer wieder neu ins Bewußtsein gebracht. Das Geschehen auf der Bühne *ist* also nicht, ist bloß fiktiv, mit andern Worten, die auf die Bühne projizierte Innerlichkeit *ist* ebenfalls nicht, ist bloß eine künstliche Erscheinung, eine Einbildung, eine Fiktion. Das Zerbrechen der Fiktion am Ende des Dramas läßt deshalb auch die Innerlichkeit des Zuschauers in Stücke brechen, Bild und Abbild, Gedicht und Leser in einer einzigen Leere zusammenfallen. «Ich schreibe keine Poesie mehr», behauptet EKELÖF am Ende der Nachschrift zu «Eine Nacht am Horizont»¹⁹², und vorausgesetzt, man betrachte das Gedicht als Spiegel und Ausdruck einer Innerlichkeit¹⁹³, stimmt dies auch; denn fortan gibt es keine Innerlichkeit mehr (und dies ist ja die entscheidende Grunderfahrung der «Nacht am Horizont»!), es gibt bloß noch die Leere (des Seins, des Blatt Papiers), in welcher der Dichter eine persönliche Erfahrung als eine ununterbrochene Bewegung anonymen Nichtseins gegenwärtig macht. Der Zuschauer verschwindet in der Fiktion, genau wie der Künstler in seinem Werk verschwindet¹⁹⁴. Am «Schluß» des Dramas verschwinden die Zuschauer ins nächtliche, anonyme Dunkel, sinkt die Bühne erlöschend wieder in ihr Dunkel zurück. Die Fiktion ist vorbei, das Kunstwerk selbst im Dunkel aufgelöst, aber das während der Fiktion sichtbar gewordene Nichts bleibt gegenwärtig, als möglicher Ausgangspunkt einer neuen Fiktion: diese neue Fiktion bleibt für MALLARMÉ die alte, dieselbe, höchstens daß sie wenn möglich noch ein Stück weiter ins Absolute und Abstrakte getrieben, noch mehr «ausgehöhlt» wird; EKELÖF dagegen nimmt das Nichts als wirklichen Ausgangspunkt zu einer (scheinbar) wirklich andersgearteten Fiktion, in welcher sich die Symbole des allgemeinen Todes so sehr konkretisieren, daß ihre Fiktion hinter ihrer äußern Erscheinung zu verschwinden scheint. In den letzten Gedichtbänden EKELÖFS sind die

¹⁹² «En natt vid horisonten», Noter, p.173.

¹⁹³ Damit rückt das Mißtrauen gegen die Dichtung selbst (ein wichtiges Thema bei Ekelöf seit «Sent på jorden»: «die buchstaben zerbrechen...») in den Mittelpunkt der Handlung.

¹⁹⁴ «Eine Nacht am Horizont», p.209 «Der Künstler ist abwesend...»

Symbole durch keine sprachliche Distanz mehr von ihrer (fiktiven) Erscheinung getrennt¹⁹⁵ und so läuft die Dichtung EKELÖFS schließlich Gefahr, sich selbst zu mystifizieren¹⁹⁶.

13. Musikalische Elemente

Im Nachwort zu «Eine Nacht am Horizont» schreibt EKELÖF, seine *Ab-sicht* sei es gewesen, «in Form eines langen Prosagedichtes eine Sonatenform oder eine Symphonie, mit allen möglichen Bei- und Obertönen zu schaffen»¹⁹⁷ und verweist später auf seine «Anknüpfungen an orientalische Mystik und Musik»¹⁹⁸. Leider fehlt uns sowohl der Raum wie die Kompetenz, auf die rein musikalischen Elemente ausführlich einzugehen. Immerhin möchten wir davor warnen, die Rolle der Musik in der «Nacht am Horizont» – wie überhaupt im Schaffen EKELÖFS – zu überschätzen. Es kann zwar keinen Zweifel darüber geben, daß sich EKELÖF sehr intensiv mit der Musik und ihren Formen auseinandergesetzt hat und daß er – besonders in seinen ersten Gedichtbänden – versuchte, die Formen der Musik auf seine Dichtung zu übertragen; BENGT HÖGLUND hat in einer beispielhaften Studie einen solchen Versuch dargestellt¹⁹⁹. In jungen Jahren ist EKELÖF ausgezogen, um in Paris Musiker zu werden; er ist es nicht geworden, sondern schrieb stattdessen «Sent på jorden», dessen musikalische Elemente EKELÖF zum Teil allerdings von ROBERT DESNOS gelernt haben will. «Eine Nacht am Horizont» soll etwa gleichzeitig mit «Sent på jorden» begonnen worden sein, und es wäre also beinahe anzunehmen, auch hier ständen musikalische Elemente im Vordergrund der Struktur. Aber «Eine Nacht am Horizont» ist «eine verwirrende Mischung von alt und neu»²⁰⁰, die 1962 erschienen ist; es wäre wohl leicht nachweisbar, wie sich EKELÖF stufenweise von musikalischen Vorlagen ent-

¹⁹⁵ Im Gegensatz zu Mallarmé, bei welchem die ironische Distanz die tragende Grundstruktur der Fiktion bleibt.

¹⁹⁶ Für EKELÖF bleibt auch dieser Mythos deutlich fiktiv, seine Bilder bewegen sich auf dem Nichts und öffnen das Nichts in ihren Zwischenräumen – aber eben: in einer *für den Leser* gefährlichen Harmonie.

¹⁹⁷ P. 249.

¹⁹⁸ Ibid. p. 250.

¹⁹⁹ S. Bibliographie.

²⁰⁰ «Eine Nacht am Horizont», p. 207.

fernte und sich immer mehr seiner innersten Musik näherte, «der Musik, die sich auf Schweigen gründet»²⁰¹. GÖRAN PRINTZ PÅHLSON geht gar so weit zu behaupten, ein Aufbau nach musikalischen Prinzipien laufe EKELÖF im Grunde zuwider²⁰². In der «Nacht am Horizont» finden sich sowohl musikalisch konzipierte wie auch «freie» Gedichte²⁰³. Ohne näher darauf einzugehen, ist es offensichtlich, daß die Musik durch ihre Suggestionskraft eine bedeutende symbolische Wirkung hat, und so ist die Musik für alle Symbolisten und besonders auch für MALLARMÉ (gemeinsames musikalisches Symbol: Wagner!) von Bedeutung gewesen. Aber die Symbolisten haben sich in ihrer Sprache eine eigene Musik geschaffen.

«Ich spreche von einem Gedicht, welches, ob es nun von der Musik gelernt hat oder nicht, eingesehen und verstanden hat, daß die Zeit ihre eigene Form hat, oder genauer: daß ein Kunstwerk, welches die Zeit als Hauptdimension hat, eine zeitbedingte Form haben muß, mit andern Worten eine Form, die jene der Musik ist oder sich ihr nähert. Das ist eine Form, die u.a. mit Wiederholungen, Motivwiederholungen und Allusionen an Vergangenes oder das Kommende, mit Parallelen und Gleichnissen arbeitet, mit all diesen Devisen, durch welche der Mensch versucht, das Sein zu genießen, durch das Einordnen von mindestens einem Spiel eines Sonnenfleckens, im Gras, unter den Bäumen an einem luftigen Sommertag, ein Ausschnitt aus dem ewig wechselnden Tanz und den Bewegungen, unter seinem Sinn, seiner Ordnung – denn «Sinn» und «Ordnung» sind nämlich etwas Menschliches und Zeichen unserer Beschränkung.»²⁰⁴

Der letzte Satz dieses verwobenen Selbsterzeugnisses von EKELÖF zeigt, wie beschränkt eine musikalische Struktur Gültigkeit haben kann. Wohl sind die Symbole miteinander verbunden, spiegeln sich, setzen einander fort, wohl sammeln die Leit- und Nebenmotive, die Variationen und Allusionen das Geschehen zu einer – wenn man so will: musikalischen – Einheit, zu einer innern Melodie, aber letztlich unterscheidet sich dieses Vorgehen kaum von BAUDELAIRES Wald von Symbolen, wo «les parfums, les couleurs et les sons se répondent»²⁰⁵ oder von MALLARMÉ, welcher schrieb:

²⁰¹ «Promenader och utflykter», «Verklighetsflykt», p.40.

²⁰² «Solen i spegeln», «Diktarens kringkastade lemmar», p.137.

²⁰³ Man vergleiche die «Seitenkulissen» zum Beispiel mit «Synopsis».

²⁰⁴ «Blandade kort», «Självsyn», p.159.

²⁰⁵ BAUDELAIRE, Œuvres complètes, «Spleen et Idéal», IV: Correspondances (Ed. Pi-chois, Pléiade, p.11).

«Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion*: cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'encore, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout.»²⁰⁶

Dieser «musikalische» Symbolismus ist jener von «Sent på jorden» und der Mehrzahl der Texte der «Nacht am Horizont». Waren die Worte aber nur da, um zwischen sich gelesen zu werden, gab es die Symbole bloß, damit ihr Zwischenraum hervortrete, so ist auch die Musik letztlich nur da, um sich in einem gemeinsamen Klangboden zu verlieren, wo das Nichts, das heißt musikalisch gesprochen das Schweigen vibriert: «An den Tod denken, das Leben durch den Tod sehen, heißt dem Schwindelnden einen Orgelpunkt geben, unsichere Melodie welche wir leben»²⁰⁷ stand in EKELÖFS Aufzeichnungen von 1930. Diese «unsichere Melodie» meint das sinnlose Kreisen im geschlossenen Raum, und sobald sie ausklingt, ist der Tod, der Orgelpunkt des Nichts erreicht: Am Ende der «Nacht am Horizont» steigt eine dünne Stimme immer höher, um sich endlich in einem Schweigen aufzulösen: «Das ist sicher der Schluß eines Musikstückes»²⁰⁸, das Ende einer einsamen Schwingung, ein Zurück-sinken in das ursprüngliche Nichts und ein grenzenloses Schweigen. Die verschwindende Stimme ist individuell, wenn auch namenlos. «Es wird immer Menschen geben, die sagen, daß nur die Menschenstimme alles auszudrücken vermöge, daß es kein Orchester brauche, Menschen, die völlig zufrieden sind mit der primitiven Form, welche das Gedicht in seiner Heirat mit dem Gesang oder der mittelalterlichen Vogelweideharfe oder der provenzalischen Laute erhielt», schreibt EKELÖF in «Blandade kort» und verteidigt die schwierigere Kunstform der breiten Orchestrierung: «Und warum sollten übrigens melodische Prinzipien nicht mit polyphonen vereinigt werden können.... Das Streben zur Polyphonie hat es zu allen Zeiten gegeben und ist nicht irgendwie eine spätere Erfindung: ich kann (in buntem Durcheinander) auf das Gilgameshfragment hin-

²⁰⁶ MALLARMÉ, «Variations sur un sujet», Pléiade, p. 366.

²⁰⁷ «Partitur», p. 5.

²⁰⁸ «Eine Nacht am Horizont», «Eine dünne Stimme...», p. 243.

weisen, ...Dante, Hölderlin, Eliot, ja, und *Mallarmé* in seinen größeren Gedichtversuchen, Rimbaud, obwohl es bei ihm vielleicht mehr bruchstückartig ist, Blake und viele andere ...»²⁰⁹. Hier weist EKELÖF also selbst auf einen weitern Verbindungspunkt mit *MALLARMÉ* hin:

«Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion: ... que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. – L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur: ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier.»²¹⁰

«Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l'écrit y prétend»²¹¹ sagt *MALLARMÉ* und was EKELÖF selbst auch immer über den musikalischen Gehalt seiner Werke denken mochte, sicher ist jedenfalls, daß die Musik bloß ein Element in der Dichtung ist, und nicht etwa umgekehrt. Die musikalischen Elemente tragen bloß zu einer Ausdrucksform bei, welche schließlich durch das Wort geschieht.

Das polyphone Element der «Nacht am Horizont» muß nicht auf die Musik beschränkt, sondern auf die Gesamtheit der Erscheinungen, auf ihr symbolisches Zusammenfinden auf dem Blatt Papier, bezogen werden. Alle Symbolisten versuchten, über einen sichtbaren «Sinn» hinauszugehen und die Gesamtheit der Erscheinungen, Gefühle, Gerüche usw. in eine Einheit zu sammeln. Schon BAUDELAIRE wollte sein Werk in eine solche allumfassende «Symphonie» ausmünden lassen. Die Symbolisten haben deshalb immer auch andere Kunstarten in ihr «totales» Bewußtsein mit-einbezogen, erinnert sei hier bloß an BAUDELAIREs intimes Verhältnis zur Malerei, zur Plastik, zum Theater und zur Musik, *MALLARMÉ* setzte sich ebenfalls mit anderen Kunstarten auseinander, vorab der Musik, dem Ballett, dem Tanz, dem Theater und als Besonderheit mit der Mode. In der «Nacht am Horizont» finden wir das Streben nach einem Nebeneinander verschiedener Kunstarten wieder. Theatralische, filmische, architektonische, skulpturale, malerische und musikalische Elemente treffen sich auf der Ebene der Sprache, laufen ineinander über, strahlen mit unterschiedlicher Intensität in verschiedene Räume und nehmen den ausgeleuchteten Raum auf das ursprüngliche Blatt Papier zurück. Zu diesen künstlerischen Elementen gesellen sich metaphysische, spekulative, magische, mythische,

²⁰⁹ «Blandade kort», «Självsyn», p.158/159.

²¹⁰ *MALLARMÉ*, «La musique et les lettres», Pléiade, p.649.

²¹¹ *MALLARMÉ*, «Variations sur un sujet», «Quant au livre», Pléiade, p.385.

mystische und alchimistische Elemente, welche den künstlerisch gestalteten Raum in durchsichtige Höhen oder dunkle Tiefen ausweiten. Dieser Versuch einer Polyphonie ist innerhalb des Schaffens von EKELÖF – nur *«En Mölna-Elegi»* ist davon in einem gewissen Sinne auszunehmen – einmalig geblieben, jedenfalls in diesem Ausmaß; das Gesamtwerk EKELÖFS allerdings kann als eine einzige, großartige Polyphonie «mit allen möglichen Bei- und Übertönen» bezeichnet werden; besonders in den Essaysammlungen werden die verschiedenen Kunstarten (sogar die Kochkunst ist dabei!) als gleichwertige, identische Karten von der Hand des künstlerischen Bewußtseins ins große, anonyme Spiel der Sinnlosigkeit geworfen und zum Sinn der Dichtung zurechtgelegt.

14. Vom Symbolismus und von Symbolen

«Eine Nacht am Horizont» beleuchtet auf eindrückliche Weise den Platz, wo EKELÖF den großen symbolischen Dichtern des kontinentalen Europas begegnet und sich in die Tradition des – vorab französischen – Symbolismus einreihet. Dieser Platz ist rein innerlich, und die Symbole widerstrengen das gemeinsame Licht dieser Innerlichkeit, strahlen weit in die unendliche Nacht hinaus.

«Unser Unterbewußtsein ist nicht ein Brunnen, in welchen wir lotrecht hinuntersehen, es ist eher eine Meerestiefe, über welcher wir mit den Augen knapp über und knapp unter der Oberfläche schwimmen, und wir können das, was es dort oben und dort unten gibt sowohl schief von vorne als auch schief von hinten und in allen möglichen Winkeln sehen»²¹². EKELÖF beschreibt hier mit einem glücklichen Bild unser Sein als eine ständige Bewegung zwischen Unterbewußtsein und Bewußtsein, Meer und Himmel, Materie und Geist. Es ist die Bewegung zwischen einer Wirklichkeit und einem Ideal: «La littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un au-delà qui pourtant nous échappe, puisqu'il ne peut être, et dont nous ne saisissons «chez nous» que «le conscient manque». C'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'object de la création propre du langage», sagt MAURICE BLANCHOT²¹³. In diesem «conscient manque» bewegt sich auch die Dichtung BAUDELAIRES, einem

²¹² *«Blandade kort»*, *«Självsyn»*, p.152.

²¹³ MAURICE BLANCHOT, *«La part du feu»*, *«Le mythe de Mallarmé»*, p.46.

endlosen Versuch, ein unendlich entferntes «Ailleurs»²¹⁴ zu erreichen, das Ideal Wirklichkeit werden zu lassen, es durch die Sprache gegenwärtig zu machen. Auf diese Frage, in welchem Maße es BAUDELAIRE gelingt, die Wirklichkeit mit der Kunst zu vereinen oder ob sich dazwischen derselbe Abgrund wie zwischen Wirklichkeit und Ideal auftut, kann hier natürlich nicht eingegangen werden. EKELÖF scheint mit BAUDELAIRE kaum mehr als einen allgemeinen Grundton gemeinsam zu haben; mit ihm ist er indirekt, über RIMBAUD und MALLARMÉ, BAUDELAIRES Nachfolge, verbunden. VERLAINE, von EKELÖF da und dort übersetzt, verschwindet, wie so oft, im unsicheren Schatten der allgemeinen symbolistischen Bewegung. Im Gegensatz zu Verlaine, ist RIMBAUDS Bedeutung für EKELÖF offensichtlich: Er unternahm den wohl ursprünglichsten und in diesem Sinne auch konsequentesten Versuch, das ferne Land der Vision zu erreichen, «arriver à l'inconnu»²¹⁵, nämlich sozusagen mit allen Mitteln, «par un dérèglement de tous les sens»²¹⁶, eine ständige Ausweitung der Sinne und immer kühnere Verbindungen des Geistes und der Dinge. Rimbauds gewagte Entdeckungsfahrten ins Absolute finden in der «Nacht am Horizont» ihren Widerschein in den «phantastischen Ausflügen», «bedingt durch das immer aktuellere Bedürfnis einer radikalen Veränderung, immanent sowohl im Gegenstand wie in dessen Inhalt»²¹⁷. Dies klingt eindeutig an RIMBAUD an, dessen innere Revolte sich auch gegen außen richtete, gegen Kirche, Moral, Familie, Staat, kurz, gegen jede von Menschen errichtete Ordnung: «...denn ‚Sinn‘ und ‚Ordnung‘ so sagt EKELÖF²¹⁸, «sind nämlich etwas Menschliches und Zeichen unserer Beschränkung»; an anderer Stelle²¹⁹ bekennt er: «Ich hatte als ein Niederreißer der Formen begonnen, doch das war nicht ausreichend. Man muß sich durch die Formen hindurchkämpfen, wenn man sie wirklich niederringen will, sie umschaffen, sie zu seinen eigenen machen, muß sich ein organisches Wissen schaffen, von innen her, ein anatomisches Wissen.

²¹⁴ Cf. mit EKELÖF, «Non serviam», «Gymnosofisten», p.192: «Was ich meine/was ich will/ist etwas anderes/immer etwas anderes» – ... «Und doch liegt das größte Geheimnis/woanders verborgen/immer woanders –» (p.193).

²¹⁵ RIMBAUD, «Lettre à Paul Demeny», Ed. de la Pléiade, 1963, p.270.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ «Eine Nacht am Horizont», «Intellectuelles Szenario», p.211.

²¹⁸ «Blandade kort», «Självsyn», p.159.

²¹⁹ Ibid. p.155.

Ich vermute, daß es dies war, das ich tat, mit oder gegen meinen Willen»²²⁰. Überall, wo in der «Nacht am Horizont» das geschlossene Gefüge des inneren Raumes von MALLARMÉ durch «phantastische Ausflüge» durchbrochen wird, dringt etwas vom ungebundenen Licht RIMBAUDS in die nächtlich dunkle Leere. Es ist dasselbe Licht, welches über den «Schlammvulkanen»²²¹ in «Sent på jorden» weilte. Es ist nicht möglich, den Einfluß in seinem ganzen Umfange auszumachen, welchen gerade RIMBAUD auf «Sent på jorden», dem Ursprung der Dichtung EKELÖFS (und damit auch auf diese) gehabt haben könnte und mit größter Wahrscheinlichkeit auch tatsächlich gehabt hat. EKELÖFS zweitem Gedichtband, «Dedikation», war das berühmte Rimbaud-Wort «Je dis : il faut être voyant, (il faut) se faire voyant»²²² vorangestellt und damit eine Zeit eingeleitet, in welcher RIMBAUD in einem offensichtlichen Mittelpunkt des Interesses von EKELÖF stand. Zahlreiche Übersetzungen und engagierte Aufsätze über RIMBAUD zeugen von diesem Interesse, und auch EKELÖFS spätere Distanzierung vermag diese Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen²²³. RIMBAUD ist – mit LAUTRÉAMONT – einer der Väter, eines der Bezugssymbole des *Surrealismus*, welcher zunächst von EKELÖF selbst und dann von der Kritik als der nährende Boden «Sent på jordens» bezeichnet wurde. EKELÖF selbst hat später mit Nachdruck jeden Einfluß dieser revolutionären Nachkriegsbewegung abgestritten und damit eine gewisse Verwirrung geschaffen, durch welche die historische Ekelöfkritik arg ins Schaukeln geriet. Wie EKELÖFS Aussagen über sein Verhältnis zu RIMBAUD, so ist auch seinen Äußerungen über den Surrealismus mit vorsichtiger Skepsis zu begegnen. Grundsätzlich kann man den Surrealismus von zwei Seiten her angehen: einmal ist in ihm die verhältnismäßig geschlossene Gruppe geistiger und künstlerischer Agitatoren zu sehen, deren programmatischer Chorus die «automatische Schrift» war und als deren dämonisch-päpstliches Oberhaupt ANDRÉ BRETON waltete; und andererseits symbolisiert der Surrealismus einen Ausbruch aus der Zwangsjacke der Moral, die Abrechnung mit einer heuchlerischen, ungerechten und (durch das Kriegserlebnis) ent-

²²⁰ Cf. «Eine Nacht am Horizont», «über die Reinheit und den Weg zur Reinheit» (p.232), als dessen künstlerische Entsprechung es erscheint.

²²¹ «Eine Nacht am Horizont», p.216.

²²² RIMBAUD, «Lettre à Paul Demeny», Pléiade, p.270.

²²³ S. dazu RABBE ENCKELL, «Gunnar Ekelöfs lyrik», in «En bok om Gunnar Ekelöf», p.11.

larvten Gesellschaft, die Zertrümmerung einer offiziellen, intellektuellen und unglaubwürdigen Sprache und das Aufbrechen eines neuen, gemeinsamen, in jeder Beziehung grenzenlosen Gesichtsfeldes. Während die erste Betrachtungsweise auf einen örtlich, zeitlich und literarisch fest umgrenzten Platz in der Geschichte im allgemeinen und der Literaturgeschichte im besonderen festgelegt werden kann, erscheint die andere Betrachtungsweise wie eine Quelle, in welcher sich die nachsymbolischen Wässerchen zu einem heftigen Ausbruch zusammenfinden konnten: aus dieser Quelle ist der überwiegende Teil der modernen Poesie hervorgegangen und aus ihr schöpft sie – bewußt oder unbewußt – immer noch. So unterschiedliche Dichter wie BRETON, ARAGON, ELUARD, DESNOS²²⁴, PÉRET, CHAR, PRÉVET, SUPERVIELLE, QUENAUD etc. etc. lassen sich nicht unter einen Hut bringen, wohl aber in ein gemeinsames Verhältnis. Mit dem ersten, historischen Surrealismus hat EKELÖF natürlich nichts gemein, sprachlich bleibt er in der direkten Nähe RIMBAUDS. Es erstaunt immerhin, daß EKELÖF nur diese eine, geschichtliche Seite des Surrealismus zu sehen scheint (oder wenigstens so tut als ob), er, der doch sonst keine historischen Bezüge herstellt und immer bloß das Grundlegende, Aktuelle einer wirklichen, geistigen Bewegung sehen will. Eine mögliche Erklärung dafür findet sich im Verhältnis, welches EKELÖF eben tatsächlich zum Surrealismus gehabt haben könnte, welches aber nicht auf der Ebene der Sprache, sondern der Ebene der Gesellschaft liegen würde. EKELÖF bekannte einmal, er habe «Sent på jorden» «buchstäblich mit dem Revolver in der Tasche geschrieben»²²⁵, und es läßt sich leicht denken, daß die tödliche Waffe nicht nur gegen sich selbst gerichtet war (cf. «Eine Nacht am Horizont», p. 218: «Ich denke, daß ich die andern mit dem revolver getötet habe»): EKELÖFS zahlreiche Artikel über den Surrealismus²²⁶, oft von einer ungeheuren Heftigkeit und einer explosiven Arroganz, reden jeden-

²²⁴ EKELÖF bekennt sich nur zu Robert Desnos, wobei er ihn aus der «eigentlichen» Bewegung ausklammern will. Tatsächlich aber war Desnos nicht nur ein eigentliches «Zentrum» der écriture automatique, sondern hat gar zu ihrem Entstehen beigetragen. «Au reste, celui qui; dans cette atmosphère du sommeil hypnotique et des singuliers moyens d'expression qu'il octroie, se trouvera véritablement dans son élément ... ce sera Robert Desnos, et c'est lui qui imprimera durablement sa marque à cette forme d'activité» (BRETON); s. weiter das Vorwort RENÉ BERTELÉS zu «Corps et biens» von Desnos, nrf 1968, p. 5–14.

²²⁵ «Spaziergänge und Ausflüge», «Der Weg eines Außenseiters», p. 148.

²²⁶ In welchen es klar wird, daß sich EKELÖF mit ihm *identifizierte*.

falls eine deutliche Sprache und machen EKELÖFS nachträgliche Kommentare überflüssig. EKELÖF wäre gerne aus seiner Einsamkeit und Isolierung herausgetreten, zu einem visionären Rebellen und Anarchisten im Sinne RIMBAUDS oder der Surrealisten geworden; allein, er fühlte sich zu schwach für dieses Leben, ihm war wohl «unter muscheln und tang»²²⁷. Aus EKELÖF ist kein Surrealist geworden, er fand zu seiner ursprünglichen, etwas weichen Symbolsprache zurück. Und trotzdem erscheint der Surrealismus im Leben EKELÖFS von entscheidender Bedeutung: er war ihm ein *Ausbruch* aus seiner innern Unbestimmtheit und Schwermut, durch ihn wurde sich EKELÖF als Dichter bewußt. Der Surrealismus bedeutete für EKELÖF die Befreiung aus einer Welt, in welcher er nicht zu Hause war und rettungslos verloren schien, der Symbolismus dagegen brachte EKELÖF die Vision seiner Selbstverwirklichung: durch den *Stimmbruch* des Surrealismus fand EKELÖF zu der ihm natürlichen Stimmlage, dem Symbolismus²²⁸.

GUNNAR EKELÖFS Symbolismus liegt etwa im Spannungsfeld, welches zwischen RIMBAUD und MALLARMÉ aufgetan werden könnte²²⁹. Seine Symbole sind zwar mit dem selben konkreten Licht gefüllt wie jene von RIMBAUD, aber diese Zeichen haben sich im abstrakten, MALLARMÉ symbolisierenden Raum künstlerischen Bewußtseins herankristallisiert. Mit MALLARMÉ, dem ästhetischen Höhepunkt des Symbolismus, hat EKELÖF im tiefsten Grunde am meisten gemeinsam. War RIMBAUD das jugendliche Symbol für die kosmische Expansion des Ichs, so wird MALLARMÉ umgekehrt zum Symbol für eine absolute Konzentration auf das Wort, in dessen «Höhle» sich die ganze Welt widerspiegeln sollte. Die Erfahrungen MALLARMÉS haben uns erlaubt, diejenigen EKELÖFS auszuhorchen und gemeinsame Symbole aufzuleuchten zu lassen. Im Folgenden möchten wir in aller Kürze einige jener Symbole aufzählen, die für den ganzen Symbolismus kennzeichnend sind und die sich in EKELÖFS späteren Werken in konkreter Reinheit wiederfinden lassen.

²²⁷ «Sent på jorden», wellenschlag.

²²⁸ Die Bedeutung des Surrealismus – durch EKELÖF – für die schwedische Literatur sollte von schwedischer Seite her ausgemacht werden. «Sent på jorden» bedeutet mit seinem «buchstaben zerquetschen kotzen spucken...» ja auch einen Ausbruch aus der traditionellen schwedischen Literatur, bringt die europäische Moderne (das Mißtrauen gegen die Dichtung) nach Schweden.

²²⁹ S. ENCKELL, «En bok om Gunnar Ekelöf», «G. Ekelöfs lyrik», p. 11.

a) «absolute» Symbole

«Eine Nacht am Horizont» liegt an der Grenze zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Sein und Nichtsein, an der Scheidegrenze des Todes, und sie liegt in der Tiefe der kosmischen und der innerlichen Nacht. Die Nacht spielt in der Dichtung seit jeher eine große Rolle, von NOVALIS, HÖLDERLIN, BONAVENTURA, E. T. A. HOFFMANN, ALMQVIST, POE, NERVAL, BAUDELAIRE, VILLIERS und LAFORGUE bis zu MALLARMÉ, dessen «Igitur» und «Un coup de Dés» in der Mitte der Nacht gelegen sind. Der Symbolgehalt der Nacht ist komplex und reicht von bloßer Äußerlichkeit bis zu tiefster Innerlichkeit: zunächst stellt sie den bloßen Gegensatz zur groben Lichtstreuung des Tages dar, eine Abwesenheit von flüchtiger, zufälliger Äußerlichkeit und eine Konzentration auf ein inneres Geschehen. Bei EKELÖF steht die Nacht überall im Mittelpunkt, und sein «Einsam in der stillen Nacht» geht wie ein dunkler, regelmäßiger Wiederklang durch sein Schaffen, vom frühen «Sent på jorden» bis zur späten «Partitur».

Je tiefer die Nacht, umso reiner wird sie, umso leerer zeigt sich ihr schwarz-glänzender Spiegel, in welchem der nächtliche Sucher vergeblich nach seinem Bild sucht. Das eigene Bild versinkt im undurchdringlichen Dunkel, aus welchem ein regelmäßiger Schlag Unheil verkündet. Der rhythmische Schlag der Uhr, des eigenen Herzens, kristallisiert sich allmählich zum Bewußtsein des eigenen Nichtseins heran und führt zur Erscheinung der unheimlichen Gegenwart des Todes. Um Mitternacht fällt das Gespenst des Todes mit dem Gespenst der eigenen Abwesenheit in einem absolut leeren, tief schwarzen Spiegelbild zusammen. Die individuelle Todeserfahrung ist aber bloß im mitternächtlichen Todesaugenblick unheimlich, denn auf der andern Seite der Grenze findet das todmüde Individuum intimen Eingang in die warme Geborgenheit des Nichts. Das Individuum verliert sich zwar in der Nacht, doch nur um die ersehnte, ursprüngliche Heimat wiederzufinden. Die Nacht bedeutet somit im Grunde die Erfüllung der tiefsten Lust nach einer Gegenwart. Diese *Nacht als Symbol des Todes* hat für EKELÖF eine durchaus konkrete Bedeutung, verkörpert das Ziel seiner endgültigsten Sehnsucht. In der «Nacht am Horizont» ist der Tod allerdings in erster Linie das reine Zeichen für die Verwandlung eines individuellen, beschränkten Bewußtseins in ein künstlerisches, absolutes Bewußtsein. In der Nacht wird der Künstler geboren – durch einen Todesakt, aber das heißt jetzt eben auch: durch einen Schöpfungsakt. Die Nacht ist aber nicht nur Ursprung des

Künstlers und damit erste Voraussetzung für das Kunstwerk, sie ist auch die «Unterwelt», aus welcher der Künstler gleich Orpheus seine Geliebte (d.h. seine Inspiration) zu holen versucht, Raum des Unbewußten.

Tod und Nacht
 Für mich bist du ein weibliches wesen
 mit geschlecht
 und ich will in dich dringen
 mit den füßen voran
 und dem kopf zuletzt
 umgekehrt als bei meiner geburt
 und dunkel soll dein schamhaar sein
 und schlaf deine schwangerschaft
 Tränen aus stein weinte ich
 unbezwungen aber zerquetscht
 mach sie du zu perlen.

dichtet GUNNAR EKELÖF in «En natt i Otočac»²³⁰. Hier zeigt sich, wie sich die verschiedenen Symbole von Nacht, Tod, Einsamkeit und Liebesverlangen nach einem Schöpfungsakt in einem einzigen Symbol: der Frau (Jungfrau, Geliebte, Mutter, Muse) zusammenfinden, konkrete «Gestalt» annehmen und dennoch immer auf der Ebene der Sprache bleiben. Es zeigt den Augenblick der Übersetzung der Bewußtseinserfahrung der «Nacht am Horizont» in den künstlerischen (konkreten²³¹) Ausdruck der Dichtung GUNNAR EKELÖFS. Besonders in EKELÖFS letzten Gedichtbänden, namentlich in «Sagan om Fatumeh», werden diese verschiedenen Symbole für den Schöpfungsakt personifiziert, in Fatumeh (von lat. *fatum*²³²), das (künstlerische) Schicksal in Frauengestalt. Wie ein *Schatten* begleitet der Tod den Menschen: untrennbar miteinander verbunden sind die beiden «mehr beruhend auf einander als zwei Liebende»²³³. Zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Leben und Tod, Tod und Leben, Tag und Nacht, gibt es im Grunde keinen Unterschied²³⁴, und die Erkenntnis ihrer tiefen Einheit ist die große Vision; die Begierde nach dieser Einheit löst die gemeinsame Wanderung zum Horizont aus, in einer ständigen Folge

²³⁰ P. 71 «Död och Natt».

²³¹ Es sei nochmals daran erinnert, daß der künstlerische Ausdruck bei Mallarmé im Gegensatz zu EKELÖF stets abstrakt bleibt.

²³² Cf. «Sagan om Fatumeh», Not, p. 109.

²³³ Ibid. p. 31.

²³⁴ Cf. «Promenader och utflykter», «Verklighetsflykt», p. 36: «Denn was sind «Nichts» und «Alles» mehr denn zwei Aspekte der gleichen Sache?»

sublimer Akte: Bewußtseinsakte, Liebesakte – Schöpfungsakte. So lichtet die Nacht sich über das Bild des Todes, des Schattens, der Jungfrau und der ewigen, anonymen Mutter zu einem Schöpfungssymbol der Dichtung: aus dem dunkeln Schoße der Nacht entspringt das Kunstwerk. Auf der Wanderung des Künstlers und der Muse zum endgültigen Nichtsein hin, scheint der Schatten des Todes die Überhand zu haben: wie einen Blinden führt die Inspiration den Dichter zu seinem Kunstwerk. *Blindheit* ist mindestens seit Homer ein gängiges Symbol für den Dichter. EKELÖFS ‹Diwan över Fursten av Emgión› erzählt die Wanderung eines Blinden (eines geblendetem Rebellen und Widerstandskämpfers) an der Hand eines Mädchens zum heimatlichen Stern des Vansees. «Ich bin nicht blind, ich bin nur geblendet»²³⁵, sagt der anonyme Fürst; geblendet von der Sinnlosigkeit, von der Grausamkeit, geblendet aber auch von der Vision, von der Vision des Todes und vom eigenen, innern Licht. Dieses innere Licht entstand in der Tiefe der Nacht – der ‹Nacht am Horizont›. Im Tod schließt sich zwar das Auge des Individuums, aber *das innere Licht* nur, um sich als inneres Auge (als Auge des Bewußtseins) wieder zu öffnen²³⁶, über einer ausgeleuchteten Innerlichkeit. Der Augenblick des Todes, der Verwandlung von einem künstlichen, relativen in ein inneres, absolutes Licht wird in seiner schmerzlichen Doppelsinnigkeit im ‹Diwan över Fursten av Emgión› beschrieben; das Gedicht erzählt die Blendung des Fürsten:

Die sage von der liebe des geblendet
Er war ein fürst
mit recht auf viele
doch er liebte meist pferde
So wurde er geblendet
mit glühenden nadeln
Er sagte: ein größeres licht sah ich nie
als dieses glühen
Auch kein größeres dunkel!
Aber ich lehrte meine hände sehen
ein anderes licht
ein licht von berührung.
Er falls jemand
konnte fühlen, beinah hören

²³⁵ ‹Diwan över Fursten av Emgión›, p. 85.

²³⁶ Cf. ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 224: «Ich hatte das unbestimmte Gefühl, mich in meinem eigenen auge zu befinden, das sich wieder öffnete.»

an deiner stimme
 ob du jung
 ob du alt
 ob du schön
 ob du klug.²³⁷

Die Quelle, die Lichtquelle dieser innern Erleuchtung ist das Dunkel der Nacht und des Todes; das innere Licht seinerseits wird zur Quelle des Symbolismus, in seinem Schein drehen sich die Symbole. Die tödliche Distanz zwischen äußerm und innerm Licht ist Voraussetzung für die Entstehung des dichterischen Symbols, das die zufälligen und nur scheinbaren Erscheinungen nicht wegen ihres Seins, sondern *trotz* ihres Nichtseins beschreibt. Aus dem innern, absoluten Licht entsteht somit ein völlig neuer Kosmos von Erscheinungen, welche bloß die große Abwesenheit der äußern Erscheinungen versinnbildlichen; im Gegensatz zu diesen ist der neue, abstrakte Raum – wenn auch fiktiv – gegenwärtig: das innere Licht öffnet den absoluten Raum der Dichtung. Allerdings bleibt dieser

Raum nur von Nichts umgeben, und das Gedicht findet *das Gedicht* keinen Gegenstand, mit welchem es sich füllen könnte, es stößt überall nur auf Sinnlosigkeit und den eigenen Abfall von Sinnlosigkeit. Innerlichkeit wie Äußerlichkeit sind vom Bewußtsein ins Nichts hin durchbrochen, zerbrochen worden, und so kann das Gedicht nur sein eigenes Werden beschreiben: das symbolische Gedicht ist immer ein Spiegel, wo das Gedicht sich selbst im Werden widerspiegelt, wo sich der schöpferische Akt selber reflektiert. Das Gedicht beschreibt damit sein eigenes Mißglücken, je die Wahrheit zu erreichen. Der Spiegel, welcher am Ende der ‹Nacht am Horizont› mit dem «letzten Kieselstein», dem «einzigen» Wort «Schluß!» in Scherben geschlagen wird, zertrümmert die Illusion einer dauerhaften, endgültigen Gegenwart in der Dichtung, entmystifiziert die nur scheinbar glückliche Fiktion. Dies gilt, allem Schein zum Trotz, auch für EKELÖFS letzte, «ausgewogene» Gedichtbände, dem «Höhepunkt nicht nur von EKELÖF sondern der ganzen schwedischen Liebesdichtung»²³⁸, denn die scheinbare (und wirkliche) Harmonie dieser Gedichte hat die absolute Sinnlosigkeit zur Voraussetzung und beschreibt letztlich nur die Unmöglich-

²³⁷ «Diwan över Fursten av Emgión», p. 51.

²³⁸ GÖRAN O. ERIKSSON/LARS GUSTAFSSON, «Gunnar Ekelöfs närvoro», BLM, 1968, p. 246.

keit, jemals zu einer Identität, zu einer wirklichen Gegenwart diesseits des Horizontes, vor dem Tod, zu kommen – wobei der Leser allerdings das Abgründige in dieser Harmonie des Nichts leicht übersehen kann. In der «Nacht am Horizont» wird das Zerschlagen der Fiktion konkret dargestellt; nur durch diesen selbstzerstörerischen Akt vermag die Dichtung zu überdauern, aus dem geschlossenen Kreis der Spiegelbewegung auszubrechen und sich zu einer Gegenwart zu finden: zwar nicht zur Gegenwart eines abgeschlossenen Ganzen, als tod-sichere Gegenwart, sondern bloß als Bruchstück, als Scherbe, welche nicht nur ein offensichtliches

Versagen bedeutet, sondern auch die Möglichkeit einer *Fragment* fernen – unendlich entfernten – Ganzheit widerspiegelt, ja, diese gegenwärtig versinnbildlicht und verkörpert. Eine Gegenwart ist nur als eine solche unvollständige Ganzheit möglich, in einem ununterbrochenen Zerbrechen und einem ständigen Heranwachsen. Das Kunstwerk muß immer in Bewegung bleiben, darf nie erstarren, denn Erstarren bedeutet immer Tod. Das Fragmentarische ist deshalb geradezu die Voraussetzung für eine wirkliche Gegenwart. «Dieses halbfertige Werk ist ein Bild des Ganzen», heißt es in der Begrüßungsrede «In Fortitudinem»²³⁹, wo Flechten und anorganisches Moos über ein Männer- und Frauengesicht wachsen und den Eindruck erwecken, das Kunstwerk sei es, welches aus dem Marmor wachse. Das Fragment ist das Symbol einer Ganzheit, welche es nie geben wird; doch das Fragment *ist* das Zeichen der Ganzheit und vermag sie in der Gegenwart zu bedeuten – allerdings als eine allumfassende Abwesenheit. Deshalb liegt der «Sinn» auch zwischen den Zeilen, im Nichts und im Tod, und deshalb sollte ein wirklich gültiges Zeichen sich «von Guß zu Guß auflösen»²⁴⁰, hinter dem eigenen Verschwinden unsichtbar werden. Das ideale Zeichen einer solchen Ganzheit wäre denn auch das weiße, absolut reine und leere Blatt Papier, das Verstummen der künstlerischen Stimme, der Tod des Dichters. Denn wenn die Scherbe auch Zeichen einer Ganzheit sein kann, so ist sie auf jeden Fall Zeichen von Tod: der Durchbruch zu einer Wirklichkeit geschieht *innerhalb* der Dichtung, er geschieht *durch* die Dichtung – und der Dichter bezahlt den Durchbruch mit seinem Leben...
Dichter und Tod

Wie Orpheus, der göttliche Sänger, nicht mehr aus der Unterwelt zurück-

²³⁹ «Eine Nacht am Horizont», p.209.

²⁴⁰ Ibid. «Ad Clementiam», p.210.

kehrte, so hat die Dichtung auch für die Symbolisten eine wahrhaft existentielle Bedeutung gehabt; manche vermochten sich aus der Tiefe des Nichts nur noch durch den Tod zu retten. So ist MALLARMÉS «Selbstmord» in *«Igitur»* (s. hier p. 122) mehr als nur ein leeres Symbol, so fiel der junge RIMBAUD in ein ganz plötzliches, schauderhaftes Schweigen, und GÉRARD DE NERVAL hatte sich erhängt. Auch für EKELÖF war die Dichtung der zentrale Schauplatz eines Kampfes, bei welchem es um Leben und Tod ging. *«Sent på jorden»* sei ein Selbstmordbuch gewesen, ein Todesbuch, und in der *«Nacht am Horizont»* hat EKELÖF diesen entscheidenden Todesakt – symbolisch – vollbracht. Mit diesem Akt hat EKELÖFS individuelles Leben aufgehört, er lebte fortan nur noch für die Dichtung und in der Dichtung. EKELÖFS Biographie legt davon eindrücklich Zeugnis ab. «Ohne Dichtung wäre mir ein Leben nicht möglich gewesen», bekannte EKELÖF selbst einmal zu THURE STENSTRÖM; im Zentrum dieses Lebens, im Zentrum dieser Dichtung blieb der Tod: «Denn er, der tote, ist Mittelpunkt in einem Geschehen...» hieß es in *«Eine Nacht am Horizont»*²⁴¹, und davon ist EKELÖF nicht mehr losgekommen. Sein ganzes dichterisches Schaffen erscheint als eine einzige, ununterbrochene Bewegung auf dem Weg zum Tod hin, wobei allerdings nach dem mitternächtlichen Selbstmord der Weg und die Bewegung in den Vordergrund rücken und zum Sinn der unendlichen Sinnlosigkeit werden. «Tod wird der Punkt genannt, wo Spiel und Ernst ein Ende nehmen/und auf dich kommt es an, ob der Ernst in Spiel ausgeht»²⁴². Der Ernst, der tödliche Ernst der *«Nacht am Horizont»* geht in ein Spiel über, in ein Schauspiel, wo der Dichter sein eigenes Drama wie ein Zuschauer aus der Distanz betrachten und objektivieren kann.

b) begrenzte Symbole

Damit meinen wir Symbole, die nicht von innen nach außen strahlen, sondern die einen eigenen, örtlich beschränkten Platz bilden. Voll von Symbolgehalt sind sie doch an eine ganz bestimmte Bedeutung gebunden. Die *«Nacht am Horizont»* findet an einem solchen «Platz» statt, nämlich in *Arta* in Westgriechenland, in Wirklichkeit aber in «byzantinischem Geiste», wodurch die *«Nacht am Horizont»* auch an eine historische, kulturhistorische und kulturelle Scheidegrenze zu liegen kommt (ein

²⁴¹ *«Synopsis»*, p. 222.

²⁴² *«Vägvisare till underjorden»*, p. 82.

weiteres Symbol dafür ist Komnénos – Andronikos I. –, das auch im «Diwan över Fursten av Emgión» – hier durch Aléxios I. – wieder aufleuchtet). Auch *Paphos* auf Cypern stellt geistige Bezüge her, zu MALLARMÉ und bis hinauf in den kalten Norden zu BELLMAN, ohne dabei ihre mythologische Erde je zu verlassen: Paphos weckt sofort den Gedanken an die schöne, milde Gestalt von Aphrodite, in welcher Sapphos Liebesgesänge hörbar werden.

Mythologische Symbole finden sich in der «Nacht am Horizont» vor allem in den einführenden «Adlocutiones», welche dem Drama ja während seiner ganzen Dauer schützend zur Seite stehen; aber auch im Innern des Dramas hängt «ein Bild von Daphne und Apollo». EKELÖF liebt es, solche mythologische Bezüge herzustellen, und wenn sie in der «Nacht am Horizont» außerhalb des eigentlichen Spiels bleiben mußten, so wohl weil ihr mythologischer Inhalt für das abstrakte Geschehen zu konkret und zu greifbar ist. Der einzige Gott, der wirklich ins Stück eindringt und ins Geschehen eingreift, ist *Prajāpati*, eine abstrakte Gottheit mit eher mythischer Bedeutung; er ist mystische Todesverheibung und das Symbol für den abstrakten Schöpfergeist.

Schließlich gehören zu diesen Symbolen die Allusionen an andere Künstler, so zum Beispiel an den Quattrocentomaler Fra Angelico, der innerhalb des Theatergebäudes wiederum neue Perspektiven auftut; oder die da und dort durchschimmernden *Dichter* (Bellman, Mallarmé, Sappho, Heidenstam, Petronius, Horaz usw.), wobei diese allerdings keinen eigenen Inhalt mitbringen, sondern eine Art von dunklem Spiegel sind, in welchem sich das Gesicht des Dichters von der hintern Seite mit Inhalt füllt. Solche literarische Symbole sind im Grunde leer und an die Gegenwart des Dichters gebunden: erst durch ihn füllen sie sich mit ihrem und seinem Sinn.

c) «relative» Symbole

Darunter verstehen wir «äußere» Symbole, das heißt Symbole, welche ihre Bedeutung von der Stellung her erhalten, welche sie in der Struktur eines Ganzen einnehmen; sie können ihren Sinn also ändern von Text zu Text und in der Gesamtheit der Texte wiederum einen andern neuen Sinn erhalten. Dabei können sie ihre Form behalten, können sich spezifizieren, verallgemeinern oder sich in einer neuen Form zeigen. Mit dem folgenden *Beispiel* möchten wir ein solches symbolisches Leitmotiv mit seinen Abwandlungen und Variationen aus den Hauptmotiven der «Nacht am

Horizont»: Wanderung/Zug-/Schiffahrt/kosmische Bewegung – Wiese/Steppe/Wüste/Fata Morgana/Blatt Papier – Uhr/Herz/Echo/Rhythmus/Satz/(innere) Melodie – Kind/Puppe/Marionette/Scherbe/Spiegel/Wörter usw. herausnehmen; wir wählen ein kosmisches Motiv, an dessen Umwandlung die ganze Entwicklung des ekelöfschen Werkes widerspiegelt werden könnte: wir meinen das Symbol der Blumen und der Sterne, welches uns zum abstrakten, «endlichen Kristall» der ‹Nacht am Horizont», dem Raum des Gedichtes, hin- und zurückführen wird.

Über dem Anfang der ‹Nacht am Horizont» hängen beidseitig der Bühne mit kosmischer Nacht gefüllte Seitenkulissen. Sterne, Blumen, Schneeflocken und Kristalle durchziehen das Nichts und geben diesem eine gewisse Struktur, allerdings von so unbestimmter und zufälliger Art, daß keine Form sich herauslöst und daß bloß die Ahnung einer Bewegung, einer dunklen, hintergründigen Veränderung fühlbar wird. Die Seitenkulissen stellen eine Art Vorhang dar, welcher sich über dem Geschehen auf der Bühne immer wieder schließt und von neuem auftut.

In der Tiefe der Nacht funkeln die Sterne mit ihrem bösen und *Sterne* verheißungsvollen Licht, welches zwar ein fernes Land hinter ihnen auftut, gleichzeitig aber den Zugang dazu verwehrt. Sterne sind Zeichen, Spiegelungen des Bewußtseins; ihr unsicheres Flackern zeigt, daß dieses Bewußtsein bereits «entzündet» ist. Der Stern bestimmt ja auch das Schicksal, und in ihm tut sich das weite Feld der astrologischen Zusammenhänge auf. «Habibi, was sagen die Sterne», wird die Wahrsagerin in ‹Sagan om Fatumeh»²⁴³ gefragt; sie antwortet: «Sie blinken, ihr Schein steht nicht still/Solche Sterne bedeuten Sturm, Erdbeben...». Die Konstellationen über der ‹Nacht am Horizont» sind nicht günstig, und doch lodert der Stern der Sehnsucht aus der Ferne: es ist der Stern der Begierde, der zündende Funke, welcher in den ‹Adlocutiones» das Gasgemisch zum Explodieren und das Himmelsgewölbe in Bewegung bringt. Der «entzündete» Stern über den Schlammvulkanen des ‹Bildwechsels»²⁴⁴ besagt allerdings auch noch – über die Metapher der Blume – das Ausschlagen der Syphilis, der Geschlechtskrankheit – es ist die Krankheit des Menschengeschlechts, die da beschrieben wird. Der Stern ist also nicht bloß Spiegelbild des Bewußtseins, sondern auch und vielleicht in erster Linie ein sexuelles Symbol, bei

²⁴³ ‹Sagan om Fatumeh›, p. 60.

²⁴⁴ ‹Eine Nacht am Horizont›, «Welche geheime macht...», p. 216.

EKELÖF oft Zeichen der fruchttragenden Inspiration: «Du, welche der Stern hinter Sonne und Mond»²⁴⁵.

Es ist durchaus möglich, die «Nacht am Horizont» als ein erotisches Geschehen zu lesen, allerdings bloß am Rande, dort, wo «Sent på jorden» noch sichtbar ist, und dort, wo «Sagan om Fatumeh» bereits erscheint. Das Drama in der Nacht ist rein geistig, spielt sich im Innern des Bewußtseins ab; der mitternächtliche Akt durchbricht eine Bewußtseinsgrenze, hinter welcher sich das Land reinster Sinn-losigkeit auftut, wo der leitende Stern der Liebe zum einzigen Wegbegleiter wird. «Eine Nacht am Horizont» schließt sich über der kranken, schlammigen «Späten Erde» und öffnet sich zur Gegenwart der Vision von reiner Liebe.

Der Vorhang der Sterne schließt die Welt der Erscheinungen und versperrt den Zugang zu einer Welt aus bloßem Nichts. Auf diesem Vorhang, auf diesen Kulissen sind die Bewegungen des inneren Kosmos aufgezeichnet, Bewegungen, die durch das Auge (des Bewußtseins, des Zuschauers) ein- und ausdringen. «Habibi, was sagen die Sterne» – Sie (die Wahrsagerin) antwortet: «In der Milchstraße sehe ich einen großen Sack Schnee, einen Hohlraum – das bedeutet Ungewitter»²⁴⁶. Dieser Hohlraum,

dieses Nichts, ist mit Schnee gefüllt, mit Zeichen für
Schneeflocken Sinnlosigkeit. Die Sterne sind ein vieldeutiges Symbol, strahlen trotz ihres unsicheren Lichtes ein Versprechen in die dunkle Nacht; die Schneeflocken dagegen sind reine Zeichen von Müdigkeit (MALLARMÉS «ennui»), Verzweiflung, Todesagonie: ein ständig fallender Tod. Das nächtliche Zimmer EKELÖFS ist solch ein Hohlraum, solch eine Schneeflocke, in deren Mittelpunkt der einsame Mensch in Todeserwartung steht: «Denn er, der tote/ist der Mittelpunkt in einem geschehen/einem Schweigen/dessen mittelpunkt überall gedacht werden kann/wie ein ewiger Schnee,/dessen einzige Flocke/fällt, gefallen ist ...»²⁴⁷. Das Leben ist bloß eine einzige Sinnlosigkeit, ein einziger, ewiger Tod, eine ununterbrochene, ständige Bewegung: stets im Fallen begriffen und stets en suspens über dem eigenen Fallen ... Hier läßt sich keine Gegenwart finden, der Schnee leistet, wie das Schweigen, das Wasser oder der Tod, keinen Widerstand²⁴⁸ und ist doch undurchdringlich und unfaßbar. Die Schneeflocke bedeutet den individuellen (wenn auch immer identischen, anonymen) Tod.

²⁴⁵ «Vägvisare till underjorden», p.83.

²⁴⁶ «Sagan om Fatumeh», p.60.

²⁴⁷ «Eine Nacht am Horizont», p.222.

²⁴⁸ Ibid. p.229.

Nur der Wahrsagerin ist es vorbehalten, die einzelne Schneeflocke in den Zusammenhang ihres «ewigen Schnees» zu bringen, das Geschehen zu überschauen und vorauszusehen. Für sie (die Dichterin) wird der Schnee deshalb zu einer Art Hintergrund, aus welchem sie ihre darin erkannte Wahrheit herauslesen kann. Dazu gehört nicht nur ein außerordentliches Bewußtsein, sondern auch das Unterbewußtsein der Handlung. Beide zusammen vermögen das Fallen in seinem Fallen aufzuhalten und aufzuzeigen. Schnee setzt eine gewisse Kälte voraus, und die ständig wachsende Erkenntnis gelangt in immer extremere Räume mit immer größerer Kälte. Das Meer füllt sich mit Packeis²⁴⁹, die Polarnacht spannt sich weiß über dem Nichts, in welchem die fallenden Schneeflocken ihre innersten Strukturen aufzeigen und sich zu einem Schneekristall heranbilden: der fachlich gerechte Ausdruck für diese durchsichtig gewordene Schneeflocke (den Tod enthaltend) lautet bezeichnenderweise «Kristallskelett». Tod offenbart sich und wird zum Kern eines neuen, abstrakten Gebildes – dem Kristall – welches am Fenster des Bewußtseins wie eine wundersame Eisblume aufblüht. «Der ewige Schnee der Müdigkeit sank langsam durch den Weltraum, dunkel, aber dessen Kristalle, weiße Blumen, die plötzlich aus dem Nichts ausschlügen, begannen durch den Weltraum zu sinken...»²⁵⁰. Schnee, Blumen, Kristalle müssen als eine Einheit gesehen werden, als eine Art Blumengitter, hinter welchem die Sterne sichtbar sind.

Dieses Gitter verschiebt sich ständig, so daß immer neue Muster sichtbar werden: die Zeichen können sich verdichten oder sich verflüchtigen.

Eisblumen sind die abstraktesten Erscheinungsformen der *Blumen* Blumen: sie sind weiß und blühen im absoluten Garten des Todes – und der Dichtung. «Die Schönheit der Blumen ist für mich ihre Sinnlichkeit, nicht etwa ihre Seelenhaftigkeit»²⁵¹ sagt EKELÖF Kleine, rote Blumen, die wie Brennesseln in den Armhöhlen sitzen oder eine riesige, rote Blume im Auge besagen denn auch eine vorab körperliche Einsamkeit, ein heftiges, verzweifeltes Aufflackern einer bereits enttäuschten Begierde. In einer Perspektive der «Nacht am Horizont»²⁵² leuchtet der rote *Mohn* zwischen den Eisenbahnschienen: seine kräftig-

²⁴⁹ Kälte, Eis, Eiszüste, Eisfläche, gefrorener See usw. sind auch zentrale Symbole bei Mallarmé.

²⁵⁰ «Eine Nacht am Horizont», p.220.

²⁵¹ «Promenader och utflykter», p.182.

²⁵² «Eine Nacht am Horizont», «Es steht eine blume...», p.233.

dunkelrote, mit Schlaf und Opium gefüllte Sinnlichkeit erscheint als das Versprechen einer Gegenwart, einer tiefen, unbewußten Einheit, ein Eingehen in den Schoß sensueller Schönheit; doch dieser Mohn ist nicht bloß eine sensuelle Gegenwart, sondern auch die Stimme unseres Geistes! Die Blumen machen also jenen Punkt offensichtlich, in welchem Bewußtsein und Unterbewußtsein, diese beiden parallelen Schienen unseres Seins, sich in einer einzigen Gegenwart offenbaren. Und wenn sie auch erst im Tode blühen, sie verkörpern nicht den Tod, die Abwesenheit, im Gegen teil: sie öffnen sich zu einem tief innern Blühen. Auf der Wanderung zum Horizont hin begleitet diese «immer gleiche Blume» den Wanderer wie ein glückverheißender Stern der Liebe. Doch wie gesagt, diese Blume kann erst im Garten des Todes gepflückt werden, auf der andern Seite des nächtlichen Horizontes. Sie schlägt erst aus dem fallenden Tod der Schneeflocken aus, als das Symbol der poetischen Erkenntnis. Die für «Eine Nacht am Horizont» sinnbildhafte Blume ist allerdings nicht dieser sinnliche Mohn, sondern die abstrakte *Distel*²⁵² und der *Kaktus*; die Distel begleitet den Mohn als die nackte Schönheit der Sinnlosigkeit, wie «eine Frage ohne Antwort oder eine Antwort ohne Frage». Der Kaktus zeigt den Übergang von einer geistigen Erkenntnis in eine sinnliche Gegenwart: wie ein Glied streckt ein Syllogismus seine grünen, blattähnlichen Hände²⁵³ gegen das Fenster, welches Bewußtes und Unbewußtes voneinander trennt. Es ist ein indisches Feigenkaktus und steht also auf dem gleichen, kargen und doch berauschen den Boden des Nichts, des Nirwanas.

Die Blume wird so allmählich zur poetischen Erscheinung des dichterischen Wortes, zu seinem Bild und zu seinem Sinn, aber ihr Ursprung liegt in der Tiefe der Nacht, zwischen Stern und Schneeflocke, Vision und Tod; sie entspringt einer innern, geistigen Erkenntnis und keimt in der abstrakten Form des Kristalls, der an der Fensterscheibe des Bewußtseins als Eisblume sichtbar wird. Dieses Fenster, dieser todblinde, ins Nichts hindurchsichtige Spiegel ist ja aber seinerseits nur eine Projektion des Raumes²⁵⁴, und dieser seinerseits wird als die Projektion eines Schneeschweigens bezeichnet²⁵⁵: das Fenster ist der zentrale Platz, von welchem die Dinge ausgehen und wohin sie zurückkommen, die weiße

²⁵² «Eine Nacht am Horizont», «Es steht eine blume...» p.233.

²⁵³ Ibid., «Monolog», p.228.

²⁵⁴ «Eine Nacht am Horizont», «Bevor sich das auge...», p.221.

²⁵⁵ Ibid., «Monolog», p.229.

Fläche des Blatt Papiers, die sinnlose Unterlage des gefallenen Schnees, des Todes: doch durch die große Entfernung (von der Illusion), durch die große gedankliche Konzentration und Abstraktion, ist das Nichts kompakt und undurchlässig geworden; der See ist gefroren (die Hoffnung auf ein gleitendes Eintauchen in die Materie zunichte gemacht), das Eis trägt: die Wanderung «nach Norden über das unendliche Schneefeld – dem Polarstern zu»²⁵⁶ – ist möglich geworden, die Materie ist fixiert, der Dichter kann sich «Schritt um Schritt» durch die abstrakte Wüste vorwärtsbewegen, mit «eiskaltem Kopf», seiner absoluten Wahrheit zu – wenigstens so lange bis sein Tagebuch abbricht und ein anonymer Tod seinen persönlichen Schluß findet, die «farblose Schönheit (des Todes) hinter den Sternen» erreicht ist. Der «Schneefall der Müdigkeit»²⁵⁷ bringt auch den Himmel zur Erde, das heißt er entblößt ihn und läßt Meer und Himmel, Materie und Geist wie zwei Spiegel ineinanderfallen, in eine einzige schneeweisse Fläche: nun ergreift der Dichter die einmalige Gelegenheit und zerschlägt den Spiegel, dessen Scherben klingend – als poetische Wörter – über die eisbedeckte Fläche des Nichts tanzen. Kinder spielen mit diesen Scherben, mit diesen Wörtern in ihrem völligen Unbewußtsein: in diesem Spiel mit Zeichen von Sein treffen sich Kind und Dichter²⁵⁸, das eine am Anfang der Spirale, der andere am Ende. Dies ist der Schluß! des Spiels – das Spiel kann beginnen... (Das Bewußtsein des Kindes wird heranwachsen²⁵⁹, in Spiralen). «Le Néant parti, reste le château de la pureté» steht am Ende von «Igitur»²⁶⁰; auch EKELÖF bleibt am Ende nur ein sinn-loses «Schloß von Reinheit»: ein Eisschloß – ein Kristall. Es ist offensichtlich, daß der «endliche Kristall»²⁶¹ das Gedicht meint; wir konnten bereits verschiedentlich darauf hinweisen, möchten hier aber nochmals die Symbolik des Kristalls aufbrechen, damit der Leser in seinem Symbol die einigende Kraft des dichterischen Aktes erkennen möge, indem er selbst die Analogien zwischen der Struktur des äußeren und jener des innern Geschehens herstellen möge.

²⁵⁶ Cf. MARIE-LOUISE ERLENMEYER, «Mallarmé, ein Würfelwurf», p. 72.

²⁵⁷ «Eine Nacht am Horizont», «Der ewige schnee der müdigkeit...», p. 220.

²⁵⁸ Cf. «Promenader och utflykter», p. 183: «Es liegt etwas darin, daß das Kind den Menschen erlösen soll. Und das Kind, das ist auch die Kunst.»

²⁵⁹ Cf. «Lägga patience», «Hjalmar Söderbergs Stockholm», p. 116: «Wenn sie (die Kinder) dann älter werden und darüber nachzudenken anfangen, finden sie es sinnlos.»

²⁶⁰ Pléiade, p. 443.

²⁶¹ «Eine Nacht am Horizont», «Intellektuelles Szenario», p. 211.

Einem in der ‹Nacht am Horizont› dichterisch gültigen Symbol müßte zunächst die Negativität der Zeitlosigkeit zugrunde liegen, die innere Leere, die offensichtliche Sinn-losigkeit, der Tod der Materie, die Abwesenheit irgendeiner Gegenwart, die enge Abgeschlossenheit des unergründlichen Raumes, aber gleichzeitig müßte es eine Fülle zeigen, müßte Leben und Leben widerspiegeln, sich der Zeitlichkeit entwinden und wirkliche Zeit werden, müßte nicht nur in sich selbst eine Ganzheit sein, sondern auch den äußern Raum in sich zu einer – allumfassenden – Ganzheit schließen können: erst dann hätte der Geist einen authentischen Platz gefunden und könnte positiv bedeuten, Symbol der Wahrheit werden.

Dieses Paradoxon wird im Kristall gegenwärtig: zunächst ist der Kristall einmal reine Materie, gewachsen aus der Tiefe des Gesteins. Gerade diese dunkle Tiefe seines Ursprungs füllt ihn mit einem abstrakten Feuer: Kristall ist kein Stern, nicht Widerschein einer abwesenden Sonne, sondern Quelle von Licht: er schließt sich nicht, öffnet sich wie eine Blume. Der Kristall ist eine Blume, ein offener Stein²⁶² – doch ein Stein, der ständig in seine dunkle Durchsichtigkeit zurückfällt, Unbewußtsein enthaltend. Kristall ist durchflutetes Dunkel, gelichtete Tiefe, Dunkel und Helle, Oberfläche und Tiefe, ein ständiges Wechselspiel von Innerem und Äußerem²⁶³. Vielkantig, vielschichtig, immer zerschnitten und in Spektren (Perspektiven) geteilt, bleibt er doch immer ganz. Kristall ist hart, un-durchdringlich (wie ein Schweigen), leistet aber nie Widerstand: man kann endlos durch ihn hindurchfallen, in eine immer größer werdende Tiefe stürzen, ihn aushöhlend; eine unergründlich tiefe eigene Welt enthaltend, ist der Kristall immer heil, unversehrt. Aber der innere Raum des Kristalles ist nie erreichbar, er ist nicht, ist Nichts, existiert bloß im Maße als sein Äußeres existiert: das Innere des Kristalles ist zu einer Öffnung hin geschlossen, Kristall bewegt sich ständig zu den Kanten hin, lehnt sich hinaus, ist in stetem Ausbrechen begriffen: er schließt den ihn umgebenden Raum ein, strahlt in die Welt des Betrachters hinein. Kristall ist also auch das, was er nicht ist, oder anders ausgedrückt, Kristall ist *nur* das, was er nicht ist – wie ein Spiegel. Kristall ist ein Teil des Ganzen, welches es nur auf Grund des Teiles gibt, welcher leer, nichts, der nicht

²⁶² Stein ist bei EKELÖF Symbol für Schlaf und Unbewußtsein.

²⁶³ Cf. ‹Blandade kort›, «Dürers melankoli», p.111: «Wendet man sie (die Kristalle) gegen das Licht dicht vor den Augen, so sieht man vielfältige Schichtungen, Schleier, Nebulosen, regenbogenbrechende Punkte und Flächen, verschieden für jede Facette.»

ist.... Ein Raum mit nur Fenstern, nimmt der Kristall zwar wie ein Spiegel auf, gibt aber nur eine Metamorphose, ein verwandeltes, durchleuchtetes (leeres) Bild zurück. Kristall ist ständiger Ursprung, Wiederholung einer Geburt; er ist eine im Aufbrechen erstarrte Quelle, fließt im Stillstehen, im Beharren, ist Gegenwart, weder Zukunft noch Vergangenheit, bloß ständiges, ununterbrochenes Fließen von Gegenwart. Nie vergehend ist er also das Gegenteil von Zeitlichkeit, ist erfaßte, gefaßte Zeit. Endlich liegt dem Kristall eine starke Sensualität inne, durch seinen nackten, reinen Körper, durch sein beinahe magisches Versprechen einer gleißenden, unvergänglichen Intimität, durch die ständig aufleuchtende Begierde einer endgültigen Vereinigung mit der aufflodernden Flamme eines kalten Feuers.... Dieses Leuchten aber ist schließlich nichts anderes denn das klare Aufleuchten des Geistes, das Bewußtsein eines «kristallklaren» Grundes, ist gegenwärtige Vision.... Geist, Bewußtsein, im Zentrum des Nichts, abwesend und eben doch gegenwärtig, sich als Projektion einer Abwesenheit erkennend, selbst reines Bewußtsein projizierend, das neue Paradox einer abwesenden Gegenwart schaffend, im Raum wie in der Zeit: die Folge solchen Bewußtseins fügt sich schließlich zum «unendlichen Schneefeld» von Kristallen, dem weißen Blatt Papier, wo das dichterische Wort mitten im Schweigen aufblüht.

EKELÖF hat seine «phantastischen Ausflüge» zu diesem «endlichen Kristall» hin konvergieren lassen: «Eine Nacht am Horizont» findet im Kristall das Sinnbild ihrer selbst, einer Bewußtseins-Kristallisation zum endlichen, absoluten Dichtwerk hin. In seiner Leere finden die Symbole ihren Resonanzboden und den Raum, in welchem sie sich ins Nichts hinaus projizieren können ... Auch bei MALLARMÉ, nicht nur in EKELÖFS «Nacht am Horizont», wird der Kristall zum Zeichen dichterischer Erkenntnis und dichterischer Erfüllung.

In einem Entwurf zu «Igitur» schreibt MALLARMÉ:

«Longtemps, oh! longtemps, quand tu sonnais en vain, maintenant une atmosphère d'absence, ton son d'or revenait à toi, ma rêverie et t'y créait, joyau d'or, et jeté en m'indiquant sur ta complication stellaire ou marine, les occurrences externes du jeu des mondes; mais je puis dire, faisant allusion aux souvenirs d'une race que tu évoques, que jamais, sur ces surfaces, qui marquent les jeux multiples et combinés de la multiplicité de la pensée universelle, jamais, *résumé de l'univers que tu es, joyau des choses*, tu n'as fait une minute d'une aussi magnifique concordance et je doute que cet instant ait dans le présent son pareil, parmi l'indécible multiplicité des mondes.»²⁶⁴

²⁶⁴ MALLARMÉ, in: «Les lettres», Numéro spécial, t. II, p. 24, 1948 (zit. nach Jean-Pierre Richard, p. 188).

15. Auf der andern Seite der ‹Nacht am Horizont›:
die Inspiration, Vision einer konkreten Gegenwart
im abstrakten Nichts

«*Die Vision liegt woanders
und letztlich nirgends*»²⁶⁵

›Eine Nacht am Horizont› beschreibt die Kristallisation eines Bewußtseins: der «endliche Kristall» wächst aus dem schwindelerregenden Abgrund der Nacht in ein allumfassendes Nichts und schafft dort einen Hohlraum, in welchem selbst das Nichts abwesend ist. Wie ein leuchtender Diamant strahlt dieser hohle Körper durch das Dunkel und verspricht in der Abwesenheit eine konkrete Gegenwart und eine intime Geborgenheit. Dieser Platz absoluter Reinheit ist das weiße Blatt Papier, Ort der Dichtung und einziger Raum, der nicht von Sinnlosigkeit ausgefüllt ist und in welchem ein Sinn gegenwärtig werden könnte. Doch woher holt das Gedicht seinen «Sinn» in einer Welt, die gegebenermaßen bloß aus Sinnlosigkeit besteht und in welcher jedes Objekt durch die zerstörerische Kraft des Bewußtseins in Nichts zerfällt? «Rien ... n'aura eu lieu (une élévation ordinaire verse l'absence) ... que le lieu» wird in ›Un coup de Dés‹ von MALLARMÉ illusionslos festgestellt²⁶⁶, allerdings: «excepté ... peut-être ... une constellation ... sur quelque surface vacante et supérieure ...». EKELÖFS ›Nacht am Horizont‹ endet auf dieser absolut leeren Fläche, auf welcher auch MALLARMÉS ›Coup de Dés‹ ausklingt²⁶⁷, und wie bei diesem bleibt auch bei EKELÖF die entfernte Möglichkeit einer besondern «Konstellation», eines Sternbilds, offen. Doch diese Projektion eines Sinnes in der unendlich fernen Vision einer Ganzheit²⁶⁸ ist unwirklich, liegt «letztlich nirgends», sie ist im Grunde *fiktiv*: eine Gegenwart ist ja nur in diesem einzigen von Nichts entleerten, leeren Raum, innerhalb der Fiktion der Dichtung möglich: so liegt die Vision im

²⁶⁵ ‹En natt i Otočac›, p.17.

²⁶⁶ ‹Un coup de dés›, Pléiade, p.474–477.

²⁶⁷ Man vergleiche das Ende von ‹Un coup de Dés› mit dem Ende der ‹Nacht am Horizont› (mit den letzten ‹Perspektiven›); die ‹Nacht› erscheint dabei wie die konkrete Übersetzung des abstrakten Geschehens bei Mallarmé (z.B. «avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre» mit EKELÖFS «Orgelpunkt» usw.).

²⁶⁸ Zwar liegt in der tiefsten Tiefe stets noch die Vision des physischen Aufgehens im Nichts, doch da dieses nicht bewußt ist, bedeutet es nur ein Aufgehen in der allgemeinen Sinnlosigkeit.

Gedicht selbst verborgen, welches sich zur Vision des eigenen Werdens hin bewegt.... Dieses Werden beschreibt die Bewegung zum Tod hin, doch muß die Spiralenbewegung irgendwie in Bewegung gebracht werden, denn gäbe es nur den Tod und die Sinnlosigkeit, so verliefe die Bewegung gradlinig und würde schnell abbrechen. Dieses tragende Prinzip, diese innere Kraft, ist die Vision selbst, ist «eine Ahnung von Schönheit», ist die «farblose Schönheit hinter den Sternen»: diese Schönheit ist das Gedicht, aber eben, das Gedicht folgt der Bewegung der Sinnlosigkeit und öffnet einen Platz zwischen den Symbolen, in welchem ein Sinn, sein Sinn, zu finden sein sollte. Dieser Sinn ist die Voraussetzung einer Gegenwart, und das heißt: die Voraussetzung des Gedichts. Doch wie «wird» ein Gedicht? Natürlich, könnte man meinen, durch den Künstler. In der Tat ist er es, der das Gedicht «gestaltet», formt und bildet, wie ein Handwerker, doch wächst sein Werk aus der Sinnlosigkeit, aus der Leere seines eigenen, «kristallklaren» Bewußtseins; er vermag dem Ganzen keinen «Sinn», keine Gegenwart zu geben. «Eine Nacht am Horizont» ist das Drama des Künstlers, welcher sich in reinster Sinnlosigkeit bewegt; deshalb endet der Kampf mit dem Tod, mit einem verzweifelten Selbstmord, und deshalb ist das Ganze auch zum Scheitern verurteilt, konnte sich nicht zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen, mußte Bruchteil, Fragment bleiben. Das Bewußtsein des Künstlers vermochte wohl bis ins absolute Nichts vorzudringen und dort einen Platz absoluter Reinheit (der Wahrheit absoluten Nichtseins) freizulegen, aber es vermag die eigene Leere nicht zu füllen. Die Dichtung legt die Sinnlosigkeit dar, aber der «Sinn» der Dichtung muß von außen kommen, von der andern (blind)en Seite des Fensters her – aus dem Tod, oder aus dem Unterbewußten. Mit «Sinn» ist dabei natürlich nichts Wertendes gemeint, sondern bloß die Möglichkeit einer Dauer – das heißt einer Gegenwart – innerhalb des Gedichtes. Das Unbewußte wird in der Dichtung zur *Inspiration* personifiziert. Nur in der Vereinigung mit ihr kann der Künstler sein Werk schaffen. Ohne die Gegenwart des Unbewußten könnte sich das Bewußtsein des Künstlers mit nichts füllen, würde wie ein Springbrunnen immer wieder in die eigene Leere zurückfallen. Das Fenster des Bewußtseins einmal durchbrochen, entsteht eine ständige Wechselspannung zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein, und aus diesem Verhältnis heraus ergibt sich die Dauer, welche das Gedicht möglich macht, die zerstreuten Glieder (Symbole, Wörter) der Sinnlosigkeit zusammenhält und dem Ganzen eine Richtung gibt. Die unbewußte Inspiration ist dem Bewußtsein des Künstlers überlegen,

wie einen Blinden führt sie ihn zu einer gemeinsamen Wahrheit – dem Tod. Der Künstler hält zwar die Feder in der Hand, doch die Inspiration schreibt für ihn und diktiert ihm ihren unbewußten Sinn. Das Gedicht kann also nur aus dieser Vereinigung zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, Künstler und Inspiration, Gestalt annehmen, gegenwärtig werden. Und weil Sein und «Sinn» nur in der abstrakten Welt der Dichtung möglich sind und die Inspiration die Voraussetzung für die Gegenwart des Gedichtes ist, wirbt der Künstler um die Inspiration wie um eine Jungfrau: zwischen den beiden entsteht ein tiefes Liebesverhältnis. Die Inspiration wird zur konkreten Gegenwart des Gedichts und damit zu der abstrakten Gegenwart von Sein ganz allgemein. Ihre Gegenwart bedeutet die Gegenwart des Gedichts, Vision eines Sinnes, ihre Abwesenheit aber bedeutet Tod. So erhält das Gedicht einen neuen Mittelpunkt, um welchen die Symbole sich drehen können: im leeren Mittelpunkt der dichterischen Spiralenbewegung steht fortan die Inspiration, als Ursprung der Dichtung und verheißungsvolles Versprechen auf eine Gegenwart. Das Gedicht ist der einzige Sinn in der Sinnlosigkeit, und da das Gedicht ohne Inspiration nicht möglich, wird sie zum Sinn der Dichtung und zu ihrem Objekt. «Muse, ma seule Béatitude», sagte MALLARMÉ, und MAURICE BLANCHOT schreibt in einer seiner tiefschürfenden Studien²⁶⁹: «...l'artiste l'a poursuit (die Inspiration) sans fin, et, en désespoir de cause, par souci en même temps de l'essentiel, la produit au grand jour, cherche à l'exprimer directement ou, en d'autres termes, à faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration, ce qui protège et préserve la pureté de l'inspiration, et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre». Diese Sätze beschreiben genau die Dichtung EKELÖFS, wie sie aus der Erfahrung der «Nacht am Horizont» hervorgegangen. In der «Nacht am Horizont» wurde die Sinnlosigkeit beschrieben²⁷⁰, und in dem abstrakten Bewußtseinsraum erschien nur der Tod als «unheimliche Gegenwart» eines Sinnes. Durch den selbstzerstörerischen Todesakt kam das nun anonyme Bewußtsein des Künstlers in den Mittelpunkt der Spiralenbewegung von Sinnlosigkeit, in einen neuen, völlig leeren Raum – auch leer von Sinnlosigkeit: auf diesem Platz (der Dichtung) erschien damit die Möglichkeit einer wirklichen Gegenwart (des Gedichts). Doch ein Sinn

²⁶⁹ MAURICE BLANCHOT, «L'espace littéraire», «L'Inspiration», p. 195.

²⁷⁰ Cf. «Eine Nacht am Horizont», «In Fortitudinem», p. 209: «... es ist die Sinnlosigkeit, welche ich zu schildern suche...»

läßt sich nicht finden, das Gedicht bleibt leer und ist nur von Sinnlosigkeit umgeben: der einzige «Sinn» ist die Gegenwart des Gedichtes, einer Bewegung zur Sinnlosigkeit hin ... MALLARMÉ setzt auch nach seinem Selbstmord in *«Igitur»* den Versuch fort, «all dies auszuhöhlen», die Sinnlosigkeit wie auch die Fiktion des Gedichts, er nähert sich in asketischer Konsequenz seinem endgültigen Schweigen. EKELÖF scheint in der *«Nacht am Horizont»* der Sinnlosigkeit auf den Grund gestoßen, sein Todesakt ist ein gewollter Ausbruch aus dieser Sinnlosigkeit. Das Absurde scheint ein für allemal als unbedingte Voraussetzung allen Seins erkannt – weiter als bis zu seinem eigenen – in der *«Nacht»* symbolisierten – Tod scheint EKELÖF der Bewegung von Sinnlosigkeit nicht folgen zu wollen. Er versucht nun im Gegenteil, die fiktive Wirklichkeit des absoluten Platzes (der Dichtung) anzufüllen, mit Symbolen nicht nur für die Sinnlosigkeit allen Seins, sondern in erster Linie mit Symbolen für den Sinn des Gedichts... Und das Symbol für diesen Sinn der Dichtung ist die Inspiration. Fortan beschreibt EKELÖFS Dichtung einzig das Verhältnis zwischen der Inspiration und dem Künstler, Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Mann und Frau, zwischen zwei Liebenden. «Wenn man soweit gekommen ist in der Sinnlosigkeit wie ich, wird jedes Wort wieder interessant»²⁷¹ ... und «In dieser grausamkeit die unser leben/ist die liebe der traum von schönheit»²⁷² ... *Wohl führt der Weg durch die Sinnlosigkeit in den Tod und das Nichts*, aber wesentlich ist jetzt weniger die als umfassend und unabänderlich erkannte Sinnlosigkeit²⁷³ oder die als illusorisch erkannte Vision eines Sinnes als die gemeinsame Wanderung, die Liebe und der Akt

²⁷¹ Wenn man so weit gekommen ist in der Sinnlosigkeit wie ich
wird jedes Wort wieder interessant:
Funde im Verscharren
die man mit dem archäologischen Spaten wendet:
Das kleine Wort *Du*
vielleicht eine Glasperle
die einmal um einen Hals hing
Das große Wort *Ich*
vielleicht ein Feuersteinscherben
mit dem irgend ein Zahnloser sein zähes Fleisch
geschabt hat

«Strountes», p.29 (*«Poesie»*, Suhrkamp, p.61, Übersetzung von Nelly Sachs).

²⁷² *«Vägvise till underjorden»*, p.35.

²⁷³ Woher EKELÖF allerdings die Kraft nahm, sich vom einzigen Objekt allen Seins und der *«Nacht am Horizont»*: der Sinnlosigkeit, so stark zu lösen, bleibt eine offene Frage.

der Liebe, der die beiden durch einen wirklichen Schöpfungsakt in der fiktiven Einheit der Dichtung vereinigt. Dieser konkrete Schöpfungsakt einer Gegenwart geschieht in einem hohen Raum zwischen den Dingen, jenem Raum abseits von Gut und Böse, Sinn und Sinnlosigkeit, welcher sich auf dem Grunde der ‹Nacht am Horizont› geöffnet hatte²⁷⁴:

Bis ich die Liebe kennenernte
 eine spalte *zwischen*
 den beiden kämpfenden
 die Liebe, ein streifen
 licht *zwischen* den blutigen lippen²⁷⁵
 in der spalte *zwischen* deinen brüsten²⁷⁶
 Oh schmale spalte
zwischen gut und böse²⁷⁷
 an ein nichts gehängt
zwischen beiden²⁷⁸
 In deiner *spalte* herrscht schweigen²⁷⁹
 Da fiel eben ein Stern und ließ einen *Hohlraum* in der Sichel des Mondes
 zurück²⁸⁰

Die Dichtung EKELÖFS bewegt sich in diesem Hohlraum, welcher absolute Reinheit und Abwesenheit umschließt und dennoch eine intime Geborgenheit, einen Schutz, bildet. So wird die *Grotte* zu einem der sinnvollsten konkreten Symbole des in der ‹Nacht am Horizont› geschaffenen leeren Raumes: Hohlraum, Dunkel, Geborgenheit, Geheimnis und Liebe, in welcher man Ruhe, Vergessen und Schönheit findet, wo man in die Gegenwart eines gemeinsamen Traums hineinschlaf; über der Grotte steht der Stern der Liebe, jener «zündende Funke»²⁸¹, welcher das Kunstwerk aus dem Beischlaf von Künstler und Inspiration entstehen lässt... Zu dieser Lust starre ‹Clementia› in den ‹Adlocutiones› der ‹Nacht am Horizont›: in der Grotte der Nymphen entsteht das anonyme Kunstwerk

²⁷⁴ Wie überhaupt die in der ‹Nacht am Horizont› erkannten Grundsymbole allen Seins bestehen bleiben (nur «übersetzt» werden).

²⁷⁵ ‹Diwan över Fursten av Emgión›, p.59.

²⁷⁶ Ibid. p.93.

²⁷⁷ Ibid. p.90.

²⁷⁸ ‹En natt i Otočac›, p.56.

²⁷⁹ ‹Sagan om Fatumeh›, p.31.

²⁸⁰ Ibid. p.107.

²⁸¹ ‹Eine Nacht am Horizont›, «Ad Fortitudinem», p.209.

aus einer einzigen, ununterbrochenen, anonymen Bewegung; doch nach dem entrückenden Akt ist man wieder allein, und «wieder tot»²⁸².

die grotte der Nymphen²⁸³

Eine grotte liegt an dieser küste
erreichbar nur vom meer, wenn es ruhig
eine grotte voll spitzer steine die dir in den rücken dringen
eine grotte mit an die wand gekritzten mädchenamen
Hierhin haben die fischerknaben ihre beute geführt
Hierhin haben die fremden schiffbrüchigen sich führen lassen
Die namen der vorgängerinnen haben ihre lust gesteigert
Wahrhaftig, eine opfergrotte

Und diese knaben, die sie scheinbar gleichgültig vorbeigerudert
und gezeigt: «Dort ist eine grotte!» und diese mädchen
die sich rudern ließen und an land stiegen
haben sich einsam um ihr geheimnis geglaubt
oder beinahe einsam –
Oh, sie sind in guter gesellschaft
Zu allen zeiten eine opfergrotte
Früher standen hier andere namen
Uralte altäre aus unbehauenen stein
wurden vom stürmischen meer vor langem fortgerissen
Doch dem sehenden zeigt sich, durchsichtig, in strenger skulptur
das bild der nackten, der geraubten
unpersönlich wie die spalte des horizontes draußen in der grotte mündung
unter dem verführer mit dem unpersönlichen gesicht
augen die nichts ausdrücken denn des bändigers hochmut
des nehmenden anonymität, des genommenen
des nehmens anonymität
des ritus anonymität und gottes anonymität –
Denn jede frau, und wäre sie noch so verführt,
verliert hier aufs neue ihre jungfräulichkeit
vor dem unpersönlichen der nichts sagt,
unpersönlich wie der horizont den du durch der grotte öffnung siehst
über deinem rücken
Wenn es vorbei ist
und er verschwunden.

²⁸² Ibid. p.237.

²⁸³ «Vägvisare till underjorden», p.17.

Cf. Ad Clementiam: Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε
«(Heilige, unvermählte nymphe»).

Durch der Grotte Öffnung erscheint in der Ferne wieder der unpersönliche Horizont, die Bewegung kann wieder von vorne beginnen...

Damit haben wir die ‹Nacht am Horizont› endgültig verlassen. Ihre Erfahrung aber kann nicht mehr aus der Welt der Dichtung GUNNAR EKELÖFS geschafft werden: Wie eine Quintessenz liegt sie in einem andern ekelöfschen «Hohlraum» beispielhaft verborgen, dem vielleicht reinsten und schönsten aller Symbole EKELÖFS, der Vase, Urne oder der klassischen *Amphore*... Aus Lehm von Künstler-(Menschen-)hand geformt, schließt sie sich über einem tiefen Dunkel, einem stillen Versprechen auf eine intime Geborgenheit; sie enthält nichts, das Nichts, und doch ist sie, gegenwärtig, sinnvoll, brauchbar... Doch ihr «Sinn» liegt außerhalb, in ihrer praktischen Anwendung, als Wasserbehälter zum Beispiel, aus welchem der todmüde Wüstenwanderer seinen Durst stillen kann, oder als Gefäß für die Asche der Toten oder die Blumen der Liebe...

Meine vase war tiefer als jene der liebesgöttin
und gleich leer in sich selbst
Doch jetzt, da ein unbekannter eine rose hineingestellt hat
ein mächtigeres glied als sie fassen kann
Jetzt weiß ich nicht wie ich das kind erkennen soll
in der tiefen meines schoßes
Man sagte, es sei von einem mann des Lichts
doch kurz zuvor lag ich mit dem Dunkel
Ich, menschentochter, habe zwillinge geboren
von verschiedenen vätern
einen guten und einen bösen
und ich kann zwischen ihnen keinen unterschied sehen²⁸⁴

Das Nichts und der Tod erst einmal eingeschlossen²⁸⁵, ist die Dichtung von ihrem existentiellen Zwang befreit und wird ganz frei. Diese absolute, unerhörte Freiheit kennzeichnet die Höhepunkte der Dichtung EKELÖFS, namentlich die letzten seiner Gedichtbände («Diwan över Fursten av Emgión», «Sagan om Fatumeh», «Vägvisare till underjorden»). In dieser einsamen Freiheit liegt das Geheimnis der Schönheit²⁸⁶ und der im Grunde unerklärbaren Faszinationskraft des Werkes von GUNNAR EKELÖF

²⁸⁴ «Sagan om Fatumeh», p.27.

²⁸⁵ Cf. «Igitur», p.442: «... mais que l'Infini est enfin fixé.»

²⁸⁶ «Wie ist deine Art so frei», sagt EKELÖF zu Pound. Genau das möchte man EKELÖF selbst sagen: «Wie darfst du es wagen, wie kannst du bloß?». So sagt GÖRAN O. ERIKSSON zu LARS GUSTAFSSON in einem Gespräch aus Anlaß des Todes von EKELÖF (BLM 1968, p.247), wo dieser wie in keiner andern Studie wirklich gegenwärtig wird.

verborgen, und *der entscheidende Durchbruch zu dieser Freiheit wurde in* ‹Eine Nacht am Horizont› *vollzogen*²⁸⁷. Aus dem absoluten Nichts kommend, kehrt der Dichter blind und von einem innern Licht erfüllt in das konkrete Land seines Daseins zurück, um dort neue Bezüge herzustellen und der Sinnlosigkeit seinen eigenen Sinn abzugewinnen.

Die Symbolsprache EKELÖFS widerspiegelt diesen innern Vorgang; sie ist tiefer, sinnreicher geworden, das heißt der Platz zwischen den einzelnen Symbolen ist angewachsen und reiner geworden. Die Symbolik ‹Sent på jordens› zum Beispiel war dicht, verschwommen, undurchdringlich und noch recht konkret. Die Zeichen waren zum voraus zu einem unbedingten (wenn auch zukünftigen) Inhalt bestimmt, sie konnten sich kaum bewegen, höchstens sich um die eigene Achse drehen und ihre Rückseite zeigen. Die Erfahrung der ‹Nacht am Horizont› hat diese Symbole gereinigt, sie aus den Konstellationen des individuellen Bewußtseins genommen und sie von einem «Sinn» reingewaschen. Nackt und von sinnloser Reinheit bewegen sie sich fortan in unberührter Freiheit. Der Sinn liegt zwischen ihnen, im «Zwischenraum des Himmels»²⁸⁸, und in diesem leeren Zwischenraum erkennt der Leser die Freiheit der eigenen Abwesenheit und erfüllt sich das Gedicht: so hat das Gedicht kein Gewicht mehr, hängt wie ein leerer Spiegel im Nichts und fügt das zerstülppte Gesicht des Lesers, seine Splitter von Bewußtsein und Unbewußtsein, in der Vision einer Ganzheit zusammen. Wohl findet der Leser sich im Gedicht als abwesend und fühlt sein eigenes Nichtsein, aber in dieser unendlichen, abgrundtiefen Freiheit von Sein liegt die Vision einer fernen Schönheit verborgen, und diese ist es, welche die Symbole zusammenhält und dem Ganzen und dem Leser seinen – abwesenden – Sinn gibt. «Ich schreibe keine Poesie mehr», war die Behauptung EKELÖFS am Ende der ‹Nacht am Horizont›. Wie könnte er auch, da er doch in seiner Dichtung verschwunden! Es ist keine «Poesie», welche EKELÖF nach der ‹Nacht am Horizont› schreibt, er legt mit seinen Symbolen bloß die Räume frei, in welchen der Leser sein eigenes Gedicht schreibt, und das heißt: mit dem Spiegel des Gedichts, seinem eigenen Gesicht, zusammenfällt. Diese absolute Intimität, Identität zwischen

²⁸⁷ Diese Grenze kann am Ende von ‹Sent på jorden›, nach ‹Strountes› oder vor ‹Sagan om Fatumeh› liegen, sie ist *innerlich* und ihr Überschreiten nicht einmalig. Die Erfahrung muß von Gedicht zu Gedicht neu gemacht werden, auch wenn sie nach der ‹Nacht am Horizont› hinter dem konkreten sprachlichen Zeichen verschwindet.

²⁸⁸ ‹Eine Nacht am Horizont›, In «Fortitudinem», p. 209.

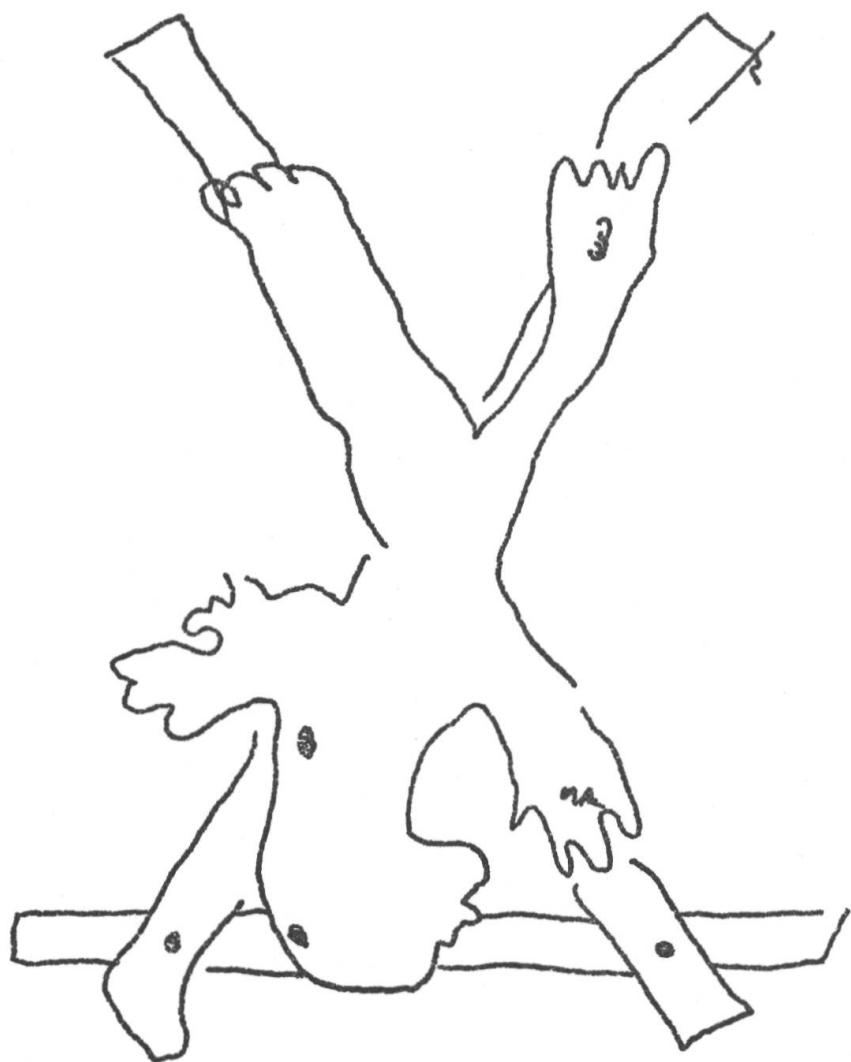
Gedicht (dem abwesenden Dichter) und Leser liegt wohl der wunderbaren Ausstrahlungskraft zugrunde, von welcher man beim Lesen der Dichtung EKELÖFS so eigenartig empfindsam berührt wird. Durch solches Dichten findet der Leser zu seiner eigenen Freiheit. Solche Freiheit, solche Dichtung macht unendlich einsam; doch in dieser Einsamkeit liegt eine große Zuversicht, die Hoffnung auf eine Befreiung von unserer sinnlosen Wanderung, liegt die Vision des Todes verborgen. Dieser letzte und höchste Augenblick ist der Augenblick der Wahrheit:

Der höchste augenblick der liebe
 der wahrheit augenblick –
 er ist so weit von allen verzierungen der liebe wie nur möglich
 Weit von der ersten begegnung
 weit vom beischlaf
 weit auch von der beruhigenden liebkosung
 am krankenbett
 hand die hand streichelnd, unbeholfen
 die wange streichelnd
 Der höchste augenblick, der wahrheit augenblick
 Der höchste augenblick ist wenn das auge bricht und sich vereint
 mit dem sehenden auge
 und das sehende auge deinen blick empfängt²⁸⁹

Auf dem Totenbett GUNNAR EKELÖFS – in ‹Partitur› – begegnet die Liebe dem Tod und fällt in einen einzigen Augenblick zusammen. Dieser Augenblick, dieser Augenblick der Wahrheit, beschreibt die Vereinigung der Liebe und des Todes, tiefster Sinnlichkeit und höchster Abstraktion: es ist der schöpferische Augenblick des letzten Wortes von EKELÖF! Die Vision des abstrakten Gedankendramas ‹Eine Nacht am Horizont› hat hier seine letzte, konkret sinnliche Erfüllung gefunden. Das letzte Wort ist «Tod»... .

²⁸⁹ ‹Partitur›, p. 49.

IV

Anhang

Verzeichnis der Kommentare in der eigentlichen
Reihenfolge der Texte
von ‹Eine Nacht am Horizont› samt Nachweis früherer
Veröffentlichungen¹

	Textseite
Adlocutiones	p. 76
⟨In Fortitudinem⟩ «Wenn in deiner Kosmogonie»	p. 79
in BLM, årg. 31 (1962), 6, p.423, als ‹Themata från 32› unter dem Titel ⟨Förstenade hästkrafter⟩ (Versteinerte Pferdestärken).	
⟨Ad Clementiam⟩ «Sei begrüßt, schöner Gipsabguß»	p. 83
in BLM, årg. 31 (1962), 6, p.425, als ‹Themata från 32› unter dem Titel ⟨Pervigilium Veneris⟩.	
Versuchen, die logik der handlung zu finden	p. 16
Die kunst, nicht zu sehen und doch zu hören	p. 41
in BLM, årg. 18, (1949), 8, p.590, als ‹Abstrakta variationer ur ‚Sent på jor- den‘›; ⟨Om hösten⟩ (1951), p.34, als Nr. 3 der ‹Abstrakten Variationen›.	
Das dunkel fällt im schatten der sonne	p. 41
in BLM, årg. 18, (1949), 8, p.589, als ‹Abstrakta variationer ur ‚Sent på jorden‘›; ⟨Om hösten⟩ (1951), p.32, als erste der erwähnten ‹Abstrakten Variatio- nen›; Neuausgabe von ‹Sent på jorden› (1952).	
Kinder spielen still mit wörtern	p. 44
BLM, årg. 18 (1949), 8, p.590 (⟨Abstrakta variationer ur ‚Sent på jorden‘⟩); ⟨Om hösten⟩ (1951), p.33, als Nr.2 der ‹Abstrakten Variationen› mit der Bemerkung: «in strengerer Form»; Neuausgabe von ‹Sent på jorden› (1952).	
Manchmal träume ich mich	p. 24
BLM, årg. 18, (1949), 8, p.590 (⟨Abstrakta variationer ur ‚Sent på jorden‘⟩); ⟨Om hösten⟩ (1951), p.35, Nr.4 der ‹Abstrakten Variationen›; Neuausgabe von ‹Sent på jorden› (1952).	
Welche geheime macht (Bildwechsel)	p. 21
Ich gehe, ich gehe	p. 26
Ein schneefall mikroskopischer weißer zahlen	p. 44
Der ewige schnee der müdigkeit	p. 43

¹ Es handelt sich dabei – von wenigen Ausnahmen abgesehen – um Texte, die sich von der ‹Eine Nacht am Horizont›-Version leicht unterscheiden, wobei die ‹Eine Nacht am Horizont›-Versionen durchwegs als letzte Fassungen anzusehen sind.

Bevor sich das auge ans dunkel	p. 54
Synopsis: Denn er, der tote	p. 55
BLM, årg. 31 (1962), 6, p.424.	
Von der nacht gelähmt	p. 50
Der raum war dunkel (Szenario)	p. 52
All världens berättare, årg. 6 (1950), julnr. p.3–10: <i>«Ur Sent på jorden II»</i> ;	
«Om hösten», (1951), p.43, mit der Bemerkung «in schwarz/weiß»;	
«Dikter» (1956) Bonniers Förlag.	
«creuser tout cela!»	p. 56
Die müdigkeit sinkt zur erde (Monolog)	p. 59
Zur ganzheit, immer zur ganzheit	p. 30
Svenska Dagbladet 25/11 1951: <i>«Ideogram»</i> ;	
Strountes (1955).	
Über die reinheit und den weg zur reinheit	p. 38
Es steht eine blume zwischen den schienen	p. 37
ord & bild, årg. 71 (1962), 4, p.274–75.	
Kosmogonie: Am anfang war der raum farblos	p. 39
BLM, årg.18 (1949), 8, p.591 unter dem Titel <i>«Kosmisk resa»</i> (Kosmische Reise) (<i>«Abstrakta Variationer»</i>);	
«Om hösten» (1951), p.36 (gleicher Titel wie in BLM);	
Neuausgabe von <i>«Sent på jorden»</i> 1952.	
In der nacht weckt ihn der ruf so heftig	p. 50
All världens berättare, årg. 6 (1950), julnr. p.3–10: <i>«Ur Sent på jorden II»</i> ;	
«Om hösten» (1951), p.42, als Pendant zum folgenden Szenario in «schwarz/weiß» als <i>«Szenario (in Farben)»</i> überschrieben;	
«Dikter 1932–51» (1956), Bonniers.	
Um fünf uhr in der frühe	p. 66
Nacht (Am horizont): Eines abends in der dämmerung	p. 63
Vindros, 1946, p. 7 «Tre stycken för vänster hand»;	
«Utflykter» (1947) (aufgenommen in <i>«Verklighetsflykt»</i> , einer Prosaauswahl von 1958).	
revue passieren in der vergangenheit (<i>«Perspektive I»</i>)	p. 70
Eine dünne stimme	p. 48
All världens berättare, årg.6 (1950), julnr. p.3–10: <i>«Ur Sent på jorden II»</i> ;	
«Om hösten» (1951), p.78, unter dem Titel <i>«Klockan slår»</i> (Die Uhr schlägt);	
«Dikter 1932–51» (1956), Bonniers.	
morgen da er zurückkehrt (<i>«Perspektive II»</i>)	p. 70
Résumé de l'action	p. 68
Poesi 1950, 2, p.11 <i>«Ur en gammal dagbok 1929–30»</i> (aus einem alten Tagebuch 1929–30).	
Dieses wesen, Namenlos	p. 69
BLM, årg. 30 (1961), 4, p.246, als erstes von drei <i>«absurden Gedichten»</i> mit dem Untertitel <i>«Aspekt på livet»</i> (Aspekt des Lebens);	
«En natt i Otočac» (1961), p.21.	
Intellektuelles Szenario, endend mit dem ausspucken	p. 73

Nachweis der Illustrationen

- p. 20 «C'est les bottes de sept lieues, cette phrase: Je me vois» Skizze zu diesem Desnos-Zitat – von Ekelöf – in *«Appendix 1962»* p.92 (cf. unsern Kommentar p. 29 ff.)
- p. 75 Zeichnung von OTTO G. CARLSUND, in *«Spektrum»*, II, 3, 1932, p.40.
- p. 87 Die Skizze soll das «die Szeneneröffnung krönende Haupt der Medusa» (die Meduse Rondanini) darstellen.
- p. 88 Zeichnung von ERIK OLSON, in *«Spektrum II»*, 3, 1932, p.14.
- p. 187 (Anhang) aus *«En Mölna-Elegi»*, p.46.
- p. 203 Hand, entsprechend der Hand auf der Rückseite von *«En natt vid horisonten»* und deren ‚Schatten‘ auf der Rückseite des Einbandes von *«Sagan om Fatumeh»*.
- p. 204 *«Umarmung 1929»* (von Ekelöf) in *«En natt vid horisonten»*, p.120.

V

Literaturverzeichnis

Veröffentlichungen Gunnar Ekelöfs¹

a) Gedichtsammlungen

- 1932 *Sent på jorden* (Bonniers, auch 1962).
- 1934 *Dedikation* (Bonniers).
- 1936 *Sorgen och stjärnan* (Bonniers)².
- 1938 *Köp den blindes sång* (Bonniers)².
- 1941 *Färjesång* (Bonniers), zitiert nach der «Kammarbiblioteket»-Ausgabe von Bonniers, Stockholm 1961.
- 1945 *Non serviam* (Bonniers)².
- 1951 *Om hösten* (Bonniers).
- 1955 *Strountes* (Bonniers), zitiert nach der «Delfinbok»-Taschenbuchausgabe (D 232) von Aldus/Bonniers, Stockholm 1966.
- 1959 *Opus incertum* (Bonniers).
- 1960 *En Mölna-Elegi* (Bonniers).
- 1961 *En natt i Otočac* (Bonniers).
- 1962 *Sent på jorden – Appendix* 1962 – *En natt vid horisonten* (Bonniers).
- 1965 *Diwān över Fursten av Emgión* (Bonniers).
- 1966 *Sagan om Fatumeh* (Bonniers).
- 1967 *Vägvisare till underjorden* (Bonniers).
- 1969 (postum) *Partitur, Ett urval efterlämnade dikter 1965–1968*.
Herausgegeben von INGRID EKELÖF, Bonniers.

Auf deutsch:

28 ausgewählte Gedichte, übersetzt von NELLY SACHS und von HANS MAGNUS ENZENSBERGER herausgegeben, unter dem Titel «Poesie», im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1962.

17 ausgewählte Gedichte in «Einsichten in Leben und Werk Gunnar Ekelöfs» von CONRADIN PERNER, Neue Zürcher Zeitung, 24.1./14.2.1971.

¹ Wir beschränken uns auf die wichtigsten Veröffentlichungen Ekelöfs und auf jene Schriften, die für unsere Studie von Interesse sind. Für eine vollständige Ekelöf-Bibliographie verweisen wir auf die ausführliche Ekelöf-Bibliographie von REIDAR EKNER.

² Zitiert nach der großen «Den svenska Lyriken»-Ausgabe von Bonniers, Stockholm 1965.

b) Prosabücher

- 1941 Promenader (Bonniers)¹.
- 1947 Utflykter (Bonniers)¹.
- 1958 Verklighetsflykt, Valda promenader och utflykter (Bonniers)¹.
- 1957 Blandade kort, Essäer (Bonniers), zitiert nach der Aldus/Bonniers Taschenbuchausgabe (A 193), Stockholm 1967;
enthält Essays u.a. über Laclos, Rimbaud, Lautrec, Gide und Paul Eluard.
- 1969 (postum) Läggå patiente, Essäer, herausgegeben von Reidar Ekner (Bonniers),
enthält Essays u.a. über Proust, Apollinaire, Delacroix, Degas und Stravinskij.
auf deutsch:
Spaziergänge und Ausflüge (eine Auswahl), übersetzt von Thabita von Bonin,
in der Bibliothek Suhrkamp (Band 153), Frankfurt am Main 1966.

c) Übersetzungen aus dem Französischen

- 1933 Fransk surrealism (1933 und 1962), Fib:s lyrikkubb Nr. 70, Stockholm 1962.
Gedichte und Texte von Luis Buñuel, Salvador Dali, Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, André Breton, Tristan Tzara, Benjamin Péret, Paul Eluard. Mit einer Einleitung von Gunnar Ekelöf (1933) und einem Vorwort dreißig Jahre später.
- 1934 100 år modern fransk dikt (1934 und 1960), Bonniers Kammarbiblioteket, Stockholm 1964.
Gedichte «von Baudelaire bis zum Surrealismus»: Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Léon-Paul Fargue, Blaise Cendrars, Robert Desnos, André Breton, Tristan Tzara und Paul Eluard.
- 1960 Valfrändskaper (Wahlverwandtschaften), Bonniers 1960, mit Übersetzungen von u.a. Apollinaire und Robert Desnos.

d) nur in Zeitschriften veröffentlichte Artikel und Texte

- 1929–1930 (1950) Ur en gammal dagbok (1929–30), in Poesi, 2, 1950, p. 6–13.
- 1932 (1951) Studier och varianter, «Krispapper november 1932», in BLM 1951, p. 573–576.
- 1932 Dikt och musik, Spektrum, Dezember 1932, p. 20–24.
- 1933 Diktens medel och mål, in BLM 2, 5, 1933, p. 18–21.
- 1934 Under hundstjärnan, Karavan, Introduktionsvolym 1934, p. 8–15.
- 1934 Från dadaism till surrealism, BLM 3, 1934, Nr. 1, p. 34–40.
- 1934 Konsten och livet, BLM 3, 8, Okt. 1934, p. 58–62.

¹ Zitiert nach der Delfin-Taschenbuchausgabe (D 101) Promenader och utflykter, Aldus/Bonniers, Stockholm 1963 («Samlad småprosa»).

- 1934 Dialoger, Karavan, Introduktionsvolym 1934, p. 30–33.
 Es handelt sich dabei um ein surrealistisches Frage- und Antwortspiel (man antwortet, ohne die Frage zu kennen), zwischen Ekelöf und Gustav Sandgren, Tora Dahl und Artur Lundkvist.
- 1935 Albumblad (p. 17–18)/Solnedgången (19–29), Karavan 4, 1935.
 Enquête: Har surrealism spelat ut sin roll? (Prisma 1949).
 Dikt och musik (Poesi I, 1949).
 Vad de ville (Lyrikvännan 1961).
- 1951 Diktaren om dikten, Samtid och Framtid 8, 1951, p. 213–14.
- 1954 ‹Citatet›, en svensk versenquête, Svensk Litteraturtidskrift (SLT) 1954, p. 152.
- 1969 Om bl. a. politik, ord & bild 78, 7, 1969, p. 554–557.

2. Bibliographie (eine Auswahl von Studien über Gunnar Ekelöf)¹

a) über ‹Eine Nacht am Horizont›

- REIDAR EKNER, ‹I begynnelsen, vid horisonten...›, in ‹I den havandes liv›, Essäer om Gunnar Ekelöf, Stockholm 1967, p. 68–89.
- BRITA WIGFORSS, ‹Ekelöf vid horisonten›, BLM 32, 3, 1963, p. 193–201.

b) größere Arbeiten über Gunnar Ekelöf

- REIDAR EKNER, ‹I den havandes liv›, Essäer om Gunnar Ekelöf, Bonniers, Stockholm 1967 (Tradition och egenart / Enkelheten och det svenska / Vårt hjärtas klubbslag vid Jarama / I begynnelsen, vid horisonten / I den havandes liv / De döda till de levande / Ekelöfs akriticke / En skuggas liv). 154 Seiten.
- REIDAR EKNER, ‹Herren Någonting Annat›, Drömmen om Indien hos Gunnar Ekelöf, in ord & bild 7, 1967, p. 534–543.
- RABBE ENCKELL, ‹Gunnar Ekelöfs lyrik›, in ‹En bok om Gunnar Ekelöf›. FIB:s Lyrikkubb, Stockholm 1956 (herausgegeben von Stig Carlson und Axel Liffner), p. 9–51.
- CARL FEHRMAN, ‹Gunnar Ekelöf och traditionen›, in ‹Poesi och parodi›, Stockholm 1957, p. 213–258 (auch in Svensk Litteraturtidskrift 1940, p. 97–117: ‹Teknik och tradition hos Gunnar Ekelöf›).
- BENGT HÖGLUND, ‹Gunnar Ekelöf och musiken›, in Svensk Litteraturtidskrift 2, 1959 (Lund), p. 60–72.
- GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON, ‹Diktarens kringkastade lemmar›, Motivisk och metodisk primitivism hos Gunnar Ekelöf, in ‹Solen i spegeln›, Stockholm 1958, p. 86–143.

¹ Für eine ausführliche Bibliographie verweisen wir auf die Ekelöf-Bibliographie von REIDAR EKNER: ‹Gunnar Ekelöf. En bibliografi, sammanställd av Reidar Ekner›, Bonniers, Stockholm 1970.

ARTUR LUNDKVIST, «Gunnar Ekelöf» (Inträdestal i Svenska Akademien) 1968, Norstedts Förlag, Stockholm, 24 Seiten.

MANNE STENBECK, «Den raka stilen hos Ekelöf», in *ord & bild* 5, 1965, p.459–472.

CHRISTER ÅSBERG, «Meningslösretsproblem i Gunnar Ekelöfs strountesdiktning» (unveröffentlichter Aufsatz), Universität Uppsala, 1967, 54 Seiten.

c) kleinere Arbeiten über Gunnar Ekelöf

H. F. ANDERSSON, «Herren Någonting Annat». Ett centralt tema i Gunnar Ekelöfs lyrik, in *Samtid och Framtid*, 1956, 3, p.139–142.

BERTEL APPELBERG, «En ny svensk diktare», in *Nya Argus* 11, Helsingfors 1935, p.143–145.

GUNNAR BRANDELL, «Surrealistika intryck», BLM 4, 1938, p.377.

GUNNAR BRANDELL, «Svensk litteratur 1900–1950», p.323–335, Aldus/Bonniers, Stockholm 1967 (1958) (Aldusserie Nr. A 180).

ARNE AXELSON, «Gunnar Ekelöfs österländska mystik», *Folklig kultur* 10, 1951, p.301–304.

STIG CARLSON och AXEL LIFFNER (Herausgeber), «En bok om Gunnar Ekelöf», FIB:s Lyrikkubb, Stockholm 1956.

FRÉDÉRIC DURAND, «Suède moderne, terre de poésie», Aubier, Paris 1962 (Anthologie bilingue des poètes suédois d'aujourd'hui).

TORSTEN EKBOM, «The recent Poetry of Gunnar Ekelöf» (Bäckström-Palm Herausgeber: «Sweden writes») 1965, p.50–58.

REIDAR EKNER, Nachschrift zu «Lägga patiente» von Gunnar Ekelöf, Bonniers, Stockholm 1969, p.189–196.

RABBE ENCKELL, «Det omvänta perspektivet», En studie i Gunnar Ekelöfs lyrik, Prisma 3, 1950, p.20–30.

B. ERIKSON, «I kraft av Herren någonting annat», Bokvänner 1957.

GÖRAN O. ERIKSSON, LARS GUSTAFSSON, «Gunnar Ekelöfs närvaro», in BLM 37, 4, April 1968, p.245–247.

BENGT HOLMQVIST, «Sången om någonting annat», Nya Argus, Helsingfors 1947, p.192.

BENGT HOLMQVIST, Nachwort zur zweisprachigen «Poesie»-Ausgabe des Suhrkamp-Verlags (Herausgeber Hans Magnus Enzensberger), Frankfurt am Main 1962, p.89–96.

BENGT HÖGLUND, «Gunnar Ekelöfs stäppskiss», Lyrikvänner 1961.

FOLKE ISAAKSSON, «Jaget och verkligheten, Strövtåg i Johannes Edfelts och Gunnar Ekelöfs poesi», Samtiden, Oslo 1951, p.654–664.

ÅKE JANZON, «Från ett avlägset land», in «Under poeternas himmel», Stockholm 1961.

A. KJELLÉN, «Det dynamiska havet», in «Diktaren och havet», Stockholm 1957.

OLOF LAGERCRANTZ, «Spegelbilder av Gunnar Ekelöf», in *Dagens Nyheter*, Sonntag, 17. März 1968, p.3.

OLOF LAGERCRANTZ, «Den svenska Ekelöf», in «Svenska lyriker», Stockholm 1961.

ERIK LINDEGREN, «Gunnar Ekelöf, en modern mystiker», in *Tiden* 8, 1943 und in «Kritiskt 40-tal», 1948.

- ERIK LINDEGREN, *«På väg mot instrumentallyriken»*, in *«Kritiskt 40-tal»* (herausgegeben von Karl Vennberg und W. Aspenström), 1948.
- ARTUR LUNDKVIST, *«Gunnar Ekelöf»* in *«Den unga Parnassen»* (herausgegeben von G. Näsström und M. Strömberg), Stockholm 1947, p. 68–72.
- GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON, *«Petronii drömmar»*, in *ord & bild* 1958.
- HANS RUIN, *«Drömmen om den rena poesin»*, *ord & bild* 1958.
- LEIF SJÖBERG, *«Gunnar Ekelöfs „Tag och skriv“*, *A readers commentary*, Scandinavian Studies, Vol. 35, Nr. 3, Aug. 1963, Allen Press, p. 307–320.
- «Gunnar Ekelöfs „Tag och skriv“», BLM 36, 3, März 1967, p. 170–175.
- LEIF SJÖBERG, *«Poet and Outsider»*, Amer. Scand. Rev. 53, 1965.
- ÖSTEN SJÖSTRAND, *«Minnesanteckningar om Gunnar Ekelöf»*, *ord & bild* 7, 1969, p. 558–559.
- KARL VENNBERG, *«På spaning efter det överkliga»*, BLM 10, 1945, p. 870.

d) Rezensionen

(der Trilogie *«Sent på jorden»*/*«Appendix 1962»*/*«En natt vid horisonten»*)

- N.B(ERMA)N, Östgöten, 22.12.1962; Östergötlands Folkblad, 22.12.1962.
- L.BJURMAN, Sydsvenska Dagbladet Snällposten, 3.12.1962.
- T.BROSTRØM, Information, København, 12.3.1963.
- L.BÄCKSTRÖM, Uppsala Nya Tidning, 16.11.1962.
- S.CARLSON, Arbetaren, 23.11.1962; Folket i Bild, 1963, 2, p. 15.
- B.CARPELAN, Hufvudstadsbladet, Helsingfors, 16.1.1963.
- L.EDGREN, Örebro-Kuriren, 24.1.1963.
- B.E(KLUNDH), Göteborgs-Tidningen, 16.11.1962.
- R.EKNER, Bonniers Litterära Magasin, 1962, 10, p. 820–823.
- G.ERIKSSON, Västerbottens-Kuriren, 15.12.1962.
- M.GUSTAFSSON, Expressen, 16.11.1962.
- R.HAGLUND, Borås Tidning, 23.11.1962.
- F.ISAKSSON, Dagens Nyheter, 16.11.1962.
- Å.JANZON, Svenska Dagbladet, 16.11.1962.
- S.JUTTERSTRÖM, Ergo, 39, 1962, 29/30, p. 6.
- I.LECKIUS, Aftonbladet, 16.11.1962.
- E.H.J.LINDER, Göteborgs-Posten, 4.12.1962.
- R.M.LINDGREN, Dagbladet Nya Samhället, Sundsvall, 28.1.1963.
- S.LINDGREN, Nya Pressen, 3.12.1962.
- A.LINDSTRÖM, Västerviks-Tidningen, 15.12.1962.
- A.LUNDKVIST, Stockholms-Tidningen, 16.11.1962.
- H.LÅNG, Skånska Dagbladet, 7.12.1962.
- A.NEISTRÖM, Falu-Kuriren, 31.12.1962.
- E.PALMLUND, Kvällsposten, Malmö, 23.12.1962.
- B.RUSSBERG, Norrländska Socialdemokraten, 23.11.1962.
- M.SEGERBLOM, Ariel, 75, 1963, 8, p. 4–5; Västergötlands Dagblad, 20.3.1963.

M. STENBECK, *Arbetarbladet*, 13.12.1962.
 L. WEST(ERBRANDT), *Värmlands Folkblad*, 16.11.1962.
 B. WIGFORSS, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 16.11.1962.

Im Radio: BENGT HOLMQVIST, 16.12.1962, *Sveriges Radio*, P 2.

3. Bibliographie über Mallarmé¹ und den Symbolismus

Die unserer Studie zugrundeliegende, von PAUL DE MAN unter dem Arbeitstitel *«The post-romantic predicament»* geschriebene Mallarmé-Studie ist bis heute noch unveröffentlicht.

- SUZANNE BERNARD, *«Mallarmé et la musique»*, Nizet, Paris 1959.
 MAURICE BLANCHOT, in *«La Part du feu»*, Gallimard, Paris 1949; in *«Le livre à venir»*, Gallimard, Paris 1959; in *«L'espace littéraire»*, Paris 1955.
 MARIE-LOUISE ERLENMAYER, *«Stéphane Mallarmé, Ein Würfelwurf»*, mit Erläuterungen der Übersetzerin, Walter-Verlag, Olten und Freiburg i. Br. 1966.
 FRIEDHELM KEMP, *«Dichtung als Sprache»*, Kösel-Verlag, München 1965.
 CHARLES MAURON, *«Mallarmé par lui-même»*, Écrivains de toujours, Nr. 67, Editions du Seuil, Paris 1963.
 GUY MICHAUD, *«Mallarmé l'homme et l'œuvre»*, Hatier-Boivin, Paris 1953.
 HENRI MONDOR, *«Vie de Mallarmé»*, Gallimard, Paris 1941.
 HENRI MONDOR, *«Autres précisions sur Mallarmé et Inédits»*, Gallimard, Paris 1961.
 GEORGES POULET, *«La distance intérieure (Etudes sur le temps humain)»*, Chap. IX: *«Mallarmé»*, p. 298–355, Plon, Paris 1952.
 GEORGES POULET, *«La „Prose“ de Mallarmé»*, in *«Les métamorphoses du cercle»*, p. 433–453, Plon, Paris 1961.
 GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON, *«Solen i spegeln»* (Vorwort), Stockholm 1958.
 MARCEL RAYMOND, *«De Baudelaire au surréalisme»*, Librairie José Corti, Paris 1963 (1940).
 JEAN-PIERRE RICHARD, *«L'univers imaginé de Mallarmé»*, Editions du Seuil, Paris 1961.
 WERNER VORTRIEDE, *«Novalis und die französischen Symbolisten»*, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart 1963.

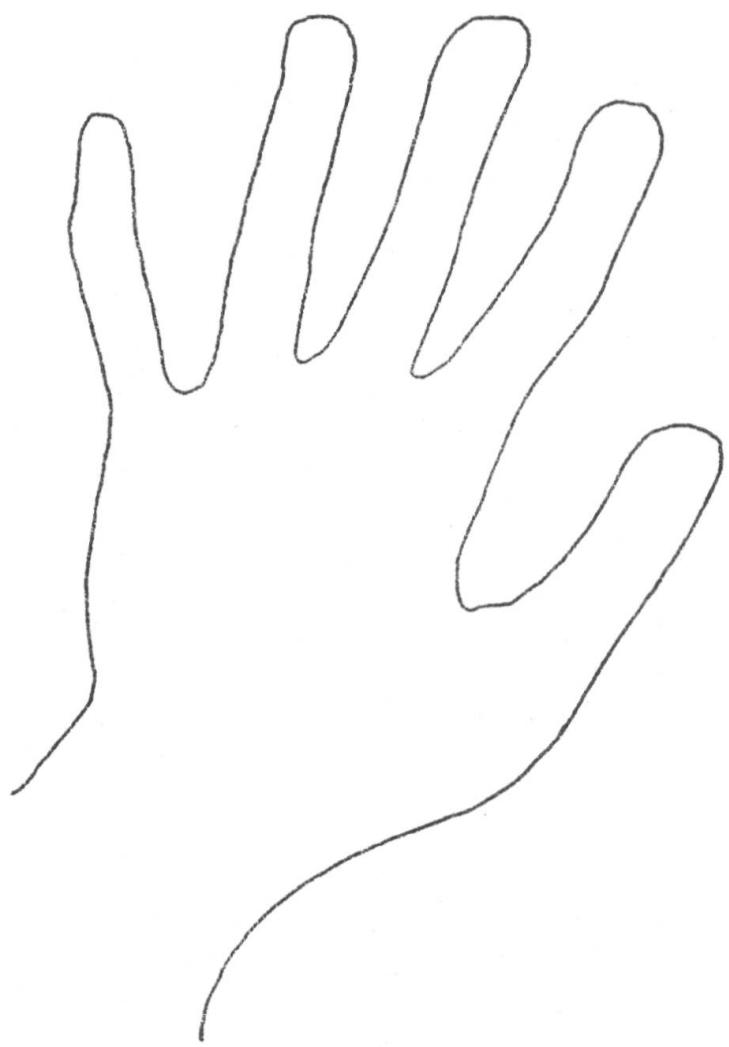
¹ Ausgabe: STÉPHANE MALLARMÉ: *«Œuvres complètes»*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, nrf, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1945.

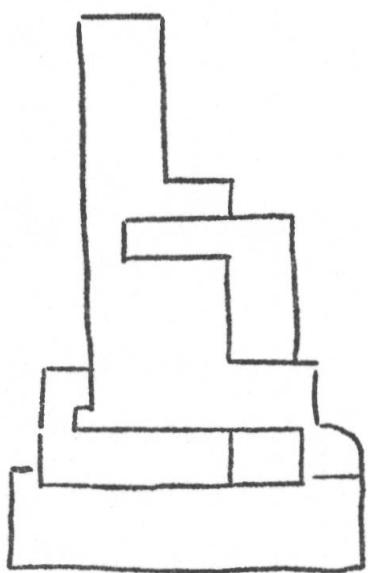
Namenverzeichnis und Verzeichnis
der Gedichtanfänge (deutsch und schwedisch)
in alphabetischer Reihenfolge

- «Ad Clementiam» 83ff., 101, 127
- «Adlocutiones» 76ff., 127
- Aléxios I Komnénos 170
- Almqvist, Carl Jonas Love 164
- «Am anfang war der raum farblos» 39
- Andronikos I Komnénos 170
- Angelico, Fra 170
- Apollinaire 115
- Aragon, Louis 162
- «Barnen leker tyst med ord» 44
- Baudelaire 61, 116, 132, 142, 156, 158, 159ff., 164
- «Begrüßungsreden» 76ff., 127
- Bellman, Carl Michael 84, 141, 170
- Bertelé, René 162
- «Bevor sich das auge ans dunkel gewöhnen konnte» 54
- «Bildwechsel» 21
- Bjurström, Tor 11
- Blake 158
- Blanchot, Maurice 109, 159, 180
- Bonaventura 164
- Brancusi 107, 141
- Breton, André 161, 162
- Carlsund, Otto G. 75, 108
- Chagall 66
- Char, René 162
- Charpentier, Jarl 39
- «Creuser tout cela!» 56
- Dante 158
- «Das dunkel fällt im schatten der sonne» 41
- Degas 117
- de Man, Paul 109ff.
- Demosthenes 72
- «Denna varelse, Namnlös» 69
- «Denn er, der tote» 55
- «Der ewige schnee der müdigkeit» 43
- «Der raum war dunkel» 52
- Desnos, Robert 20, 29ff., 46, 136, 141, 162
- «Det står en blomma» 37
- «Die kunst nicht zu sehen und doch zu hören» 41
- «Die müdigkeit sinkt zur erde» 59
- «Dieses wesen, Namenlos» 69
- «Eine dünne stimme» 48, 71
- «Eines abends in der dämmerung» 63
- «Ein schneefall mikroskopischer weißer zahlen» 44
- Ekner, Reidar 33, 39
- Eliot 158
- Eluard, Paul 162
- Enckell, Rabbe 161, 163
- «En kväll i skymningen» 63
- «En tunn röst» 48, 71
- Eriksson, Göran O. 167, 184
- Erlenmeyer, Marie-Louise 175
- «Es steht eine blume zwischen den schein» 37
- «Ett snöfall» 44
- Ferlin, Nils 117
- «Fogstycke» 38
- «Förlamad av natten» 50
- «Försöka finna handlingens logik» 16
- Fra Angelico 170

- ⟨Fugenstück⟩ 38
- Gogol 66
- Gustafsson, Lars 167, 184
- Heidenstam, Verner von 38, 141, 170
- Hoffmann, E.T.A. 164
- Höglund, Bengt 155
- Hölderlin 158, 164
- Homer 166
- Horaz 141, 170
- ⟨I begynnelsen var rymden färglös⟩ 39
- ⟨Ibland drömmer jag mig⟩ 24
- ⟨Ich gehe, ich gehe⟩ 26ff.
- ⟨Im hintergrund⟩ 44
- ⟨I natten väcker honom⟩ 50
- ⟨In den kulissen⟩ 24
- ⟨In der nacht weckt ihn der ruf⟩ 50
- ⟨In Fortitudinem⟩ 79ff.
- ⟨Innan ögat hunnit vänja sig⟩ 54
- ⟨Intellektuelles szenario, endend mit⟩ 73
- ⟨Intellektuellt scenario, slutande med⟩ 73
- ⟨Jag går, jag går⟩ 26ff.
- Kafka 119
- ⟨Kinder spielen still mit wörtern⟩ 44
- ⟨Kosmogonie⟩ 39, 130ff.
- Komnénos 170
- ⟨Konsten att inte se men ändå höra⟩ 41
- Laforgue 164
- Lautréamont 51, 124, 161
- Mallarmé 9, 13, 21, 56, 62, 79, 84, 105ff.
- ⟨Manchmal träume ich mich⟩ 24
- Mauron, Charles 79
- Michaud, Guy 79, 85, 109, 120, 126, 139
- Mondor, Henri 117, 122
- ⟨Monolog⟩ 59
- ⟨Morgen da er zurückkehrt⟩ 70
- ⟨Morgon då han återvänder⟩ 70
- ⟨Mörkret faller i skuggan⟩ 41
- ⟨Mot helheten, ständigt mot helheten⟩ 30
- Nacht (Am horizont) 63
- ⟨Natt (Vid horisonten)⟩ 63
- Nerval, Gérard de 164, 169
- Noulet 79
- Novalis 164
- Olson, Erik 88
- ⟨Om i din kosmogoni⟩ 79
- ⟨Om renheten och vägen till renheten⟩ 38
- ⟨Passera revy i det förflutna⟩ 70
- Péret, Benjamin 162
- Petech, Luciano 40
- Petronius 60, 119, 170
- Poe, Edgar A. 119, 141, 164
- Poulet, Georges 27, 109, 113, 133, 134, 139, 144, 145, 147, 150
- Prévert, Jacques 162
- Printz-Påhlson, Göran 27, 33, 119, 141, 156
- Quenaud, Raymond 162
- ⟨Résumé de l'action⟩ 68, 108ff.
- ⟨Revue passieren in der vergangenheit⟩ 70
- Richard, Jean-Pierre 177
- Rilke, Rainer Maria 59, 148
- Rimbaud 51, 116, 124, 158, 160ff., 169
- ⟨Rummet var mörkt⟩ 52
- Sappho 83, 170
- ⟨Sei gegrüßt, schöner Gipsabguß⟩ 83
- ⟨Seitenkulissen⟩ 41ff.
- Söderberg, Hjalmar 61
- Stagnelius 142
- Stenström, Thure 169
- Stravinskij 12, 141
- Supervielle 162
- ⟨Synopsis⟩ 55
- ⟨Szenario⟩ 52
- ⟨Trötthetens eviga snö⟩ 43
- ⟨Tröttheten sjunker mot jorden⟩ 59
- ⟨Ty han, den döde⟩ 55
- ⟨Über die reinheit und den weg zur reinheit⟩ 38

- «Um fünf uhr in der frühe» 66
«Un être anonyme» 68, 108ff.
- Valéry, Paul 112
«Var hälsad sköna Gipsavgjutning» 83
Velasquez 80
Verlaine 160
«Versuchen, die logik der handlung zu
finden» 16
«Vid 5-tiden på morgenon» 66
«Vilken hemlig makt» 21
- Villiers de l'Isle-Adam 164
«Von der nacht gelähmt» 50
- Wagner, Richard 156
«Welche geheime macht» 21
«Wenn in deiner kosmogonie» 79
Wigforss, Brita 8, 28, 29, 30, 61ff., 118
«Zur ganzheit, immer zur ganzheit» 30
- Åsberg, Christer 22





Umarmung 1929

Gunnar Ekelöf

Eine Nacht am Horizont

Fragment abstrakten Theaters
«Regieheft»

Übertragung aus dem Schwedischen, mit der freundlichen Genehmigung
von Frau Ingrid Ekelöf, von Conradin Perner (Davos, 1970).

Das Theater des Despoten von Épiros in Árta, spätes 16. oder frühes 17. Jahrhundert, ein Werk in Serlios' abstraktem Geist, doch mit byzantinischem Einschlag, ist in einem Saal eingerichtet, welcher laut Überlieferung früher die Hauskapelle einer Despotin gewesen war. Die kleine Szene ist in der ehemaligen Ikonistase eingebaut, die zwar durchbrochen ist, von welcher aber noch Reste erkannt werden können. Sogar im Zuschauerraum und im einstigen Narthex sind Fragmente der byzantinischen Einrichtung erhalten, zum Beispiel in Form von Getäfer und einigen darin eingelassenen Kaiserbildnissen in Enkaustik; bemerkenswert ist besonders ein Bildnis, das laut Aufschrift Andronikos I. Komnénos darstellen soll und in diesem Fall das einzige von diesem erhaltenen Porträt sein dürfte.

Die Vorszene wird von zwei Türfüllungen in Grisaille flankiert, links **FORTITUDO** (Zeus? Herakles?) und rechts **CLEMENTIA** (Dione? Aphrodite?) darstellend. Die Bühne selbst ist, wie im Teatro Olimpico in Vicenza, architektonisch gestaltet, wenn auch in bescheidenem Ausmaße und viel flacher. In ihrer Wand im Hintergrund, welche aus verschiebbaren Kulissen, bemalt im gleichen Stil, der im Leistenwerk der Seitenkulissen eine plastische Ausführung erfahren hatte, besteht, öffnet sich eine ausgewogene, perspektivische Tiefenszene mit Seitenkulissen und dem Abschluß ganz hinten bei der einstigen Abside. Technisch gesehen ist das Theater also eine verwirrende Mischung von alt und neu, ja, man kann sagen, von religiös und nicht-religiös.

Die gleiche Verwirrung findet sich auch in den perspektivischen Systemen, welche in den erhaltenen oder den rekonstruierten Dekorationen angewandt worden waren. Sie erinnern daran, daß das Land nach dem Fall Konstantinopels eine der letzten Festungen byzantinischer Kultur war und zugleich unter dem Druck der Renaissance und der von Westen kommenden kommerziellen Ausbreitung stark latinisiert worden war. Die Perspektive der Tiefenszene ist indessen nicht nach einer Mittellinie, son-

dern nach zwei diagonalen Linien, ungefähr vom Hintergrund zu jedem der entfernteren Ecken im Zuschauerraum verlaufend, ausgerichtet, und man muß sich vorstellen, daß das kleine Auditorium (vielleicht fünfzig Personen, die das Spiel natürlich stehend ansahen) je nach Verlauf des Stücks von einer Seite des Saales auf die andere wechselte und auf diese Weise zu einer Art Szenenveränderung beitrug. Die gleiche Doppelperspektive kann bei mehreren Quattrocentomalern an der Schwelle zur eigentlichen Renaissance (u. a. bei Fra Angelico) beobachtet werden. Aber zum verwirrenden Eindruck trägt überdies noch bei, daß Periakter und andere Dekorationselemente die ursprünglich byzantinische «umgekehrte» Perspektive zum Ausdruck bringen. Man kann also sagen, daß sich hier Ost und West, alt und neu, treffen.

Das Spiel beginnt mit zwei *ADLOCUTIONES*, die man sich an die beiden Schutzgötter der Szene gerichtet denken muß, *Fortitudo* und *Clementia*. Das in der ersten Rede erwähnte Gorgonenhaupt krönt die Szeneneröffnung.

ADLOCUTIONES δύο

α In FORTITUDINEM

Proscenium links

Wenn in Deiner Kosmogonie die Parabel zur Hyperbel wird
 und die Nebulose ein Gesicht bekommt, steif starrend
 mit locken wie schlängen, den mund geformt zu einem
 ruf ohne stimme – dann ist es Ewigkeit, die dich reitet
 ein zwerg mit gebrochener nase, die hand in die mähne verfilzt
 Er flüstert uns, daß dieser scheinlauf einen Sinn hat:
 «Siehst du den Stern dort, gewiß von sechster größe nur
 und doch ist er es, der deine Seele in Flammen schlägt
 er gibt dir den Ton deiner umdrehungszahl, er wird deine zündkerze
 wenn die gasmischung stimmt, wenn die kompression
 und der kolben wendepunkt in deinem zylinder erreicht ist:
 Beim Tagesgrauen wird die explosion dir schicken
 die Jungfrau mit harten, jungen brüsten». – Du wendest dich
 mit ausgeblasenem Stern, die Fackel nach unten, ohne Steifwerden, zur
 Nacht mit zerquetschter brust und gesenktem haupt
 atmest das Dunkel, den zwischenraum des himmels, so tief ein
 daß in einer gaswolke die Lust sich wieder entzündet, oder daß das ich
 so sehr das bewußtsein verliert, daß es sich selbst weckt mit einem ruck
 aus dem Schreck des nicht-ichs... (Ich weiß, daß die rede
 von «Ewigkeit» und «nicht-ich» als sinnlos empfunden werden kann
 aber es ist die Sinnlosigkeit, die ich zu schildern suche)
 Von menschen ahnt man hier ein Frauengesicht, wie unter einem schleier,
 und dort ein Männergesicht, unter einem anorganischen moos,
 ein bart, der über nasenlöcher und lippen wächst,
 kaum zur hälften frei aus dem Marmor. Der Künstler ist abwesend
 und dieses halbfertige Werk ein bild des Ganzen.

β Ad CLEMENTIAM

Proscenium rechts

Cras amet qui nunquam amavit
quique amavit cras amet.

Sei gegrüßt, schöner Gipsabguß, der du die züge verloren
welche ein Künstler dir gab, aber der du uns
die schwindelnde deutung eines Lächeln gibst, das Rätsel im blick
von guß zu guß wunderbar aufgelöst!
Bald, Dione, bist du allgemein. Denn von Paphos' macht
blieb nur etwas, das hüften gleicht, und von den brüsten
und der Sichel bloß deren erhöhungen, ohne knospen und spalte,
und der Schaum des Meeres ist nun ein rand aus blasen, geborsten
in verschlammttem gips, und deine Tauben und deine schneckenschale
wurden der Zeit wiedergegeben. Nun bist du möglich!
Du in deren lächeln, das es nicht gibt, wir bald erahnen können
den scheinaugenblick im sinnvollen augenblick:
Deinetwegen hab' ich niedergeholt aus den Zweigen der weiden
die Leier aus durchsichtiger luft, obwohl es nicht die zeit dazu
denn über die wälder hat der Herbst all die bronze gegossen
welche die Natur dir verweigerte, die du über sie gebietest –
Zu welcher begierde, unbekannt noch für Mann und Frau
starrst du jetzt mit deinen ausgewaschenen augen?
Venus omnivaga, jedem und keinem, nicht einmal dem wachs
oder der form des sandes, deshalb einmalig und heilig.

Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε

Pause, intellektuelles szenario, skizze

Versuchen, die logik der handlung zu finden, indem man mit dem ende beginnt: Der marsch gen norden über die unendlichen schneefelder. Die hauptrolle nimmt die kieselsteine aus dem mund und ruft das wort Schluß! ins schweigen, weil, oder aus freude darüber, daß es endlich ein schweigen zu brechen gibt. Befreiung, und der himmel, welcher identisch mit dem schweigen entzweibricht und die farblose schönheit hinter den sternen entblößt. Aber wie geschieht die landung auf den schneefeldern. Alle transportmittel ausgeschlossen. Durch ein fenster. Also setzen wir am besten einen raum vor der wanderung voraus, vielleicht den raum wo die schachpartie bis zur zerreißgrenze getrieben wird. Doch wie soll in diesem fall das ganze beginnen? Das klügste wäre wohl, nicht eine schweißung mit anderem material zu erwägen, sondern dieses material in die gedankenfolge hineinfließen zu lassen, als phantastische ausflüge, bedingt durch das immer aktuellere bedürfnis einer radikalen veränderung, immanent sowohl im gegenstand wie in dessen inhalt. Der marsch über die schneefelder ist der endliche kristall welcher imperativ gebildet wird aus der konvergenz der materialien. Modulative, aber nicht unüberwindbare schwierigkeiten. Erste oder dritte person? Für die dritte person braucht man einen namen und dergleichen wäre schwer oder unmöglich zu finden 307856 307856

ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	zerbrechen
Prajâpati	Prajâpati	animus	anima

Seitenkulisse I.

Die kunst, nicht zu sehen und doch zu hören
Kalküle, – und irgendwo zur linken oder rechten eine welt ohne horizont.

Das dunkel fällt nieder¹ in den schatten der sonne, die blumen verstummen und die steine schließen sich, – die blumen schließen sich und das dunkel verstummt und ich höre meine eigenen schritte die auf dem weg entfernter kristalle ohne augen gehen während das dunkel fällt und die dämmerung in den wäldern der sonne und die schatten der welt ohne horizont, irgendwo rechts oder links. Der verhängnisvolle einfluß der sterne wird in den zitternden reflexen meiner selbst geöffnet und das schweigen hält an auf dem weg weit fort mit kristallen oder ohne augen.

Ich sinke in den schatten der sonne und die nacht folgt mit dem verhängnisvollen einfluß der sterne. Schneeflocken beginnen langsam niederzugehen auf den boden wie blumen aus dem nichts in den schatten der dämmerung und die blumen schlagen aus dem nichts aus und regnen langsam nieder auf den boden mit kristallklaren augen.

Meine eigenen schritte, denen ich sitzend zuhöre, entfernen sich mehr und mehr im weltraum.

¹ Die dämmerung fällt auf die straße hinunter und verletzt sich.

Seitenkulisse r.

Das dunkel fällt im schatten der sonne, die blumen verstummen langsam und die steine schließen sich mehr und mehr, die blumen schließen sich mehr und mehr und das dunkel verstummt während ich meine eigenen schritte höre die sich zögernd nähern auf entfernten wegen aus blinden kristallen. Blinde kristalle in der dämmerung die unter den schatten der sonne fallen und die reflexe einer fernen welt ohne horizont die irgendwo sein muß früher oder später auf grund gewisser störungen in meiner eigenen bahn. Und der verhängnisvolle einfluß der sterne wird in den zitternden reflexen meiner selbst geöffnet und das schweigen hält zögernd an auf dem weg aus blinden kristallen.

Ich sinke langsam im schatten der sonne und die nacht folgt mit dem verhängnisvollen einfluß der sterne. Die schneeflocken beginnen langsam niederzuregnen auf den boden der aus dem nichts blüht im schatten der dämmerung und weiße blumen schlagen plötzlich aus dem nichts aus und regnen langsam nieder auf den boden mit kristallklaren augen während ich still dasitze und auf meine eigenen schritte lausche die sich zögernd entfernen und langsam im weltraum verschwinden.

Im hintergrund

Kinder spielen still mit wörtern am boden. Die wörter sind lautlos aber das schicksal zählt die schläge der uhr mit dezimalen und die fenster gähnen spinneschweigen; die spiralen steigen auf im schweigen, – mit *anderen worten* das schweigen sinkt in spiralen. *Diese* wörter sind es, mit welchen die kinder am boden spielen. Doch das schicksal zählt die schläge der uhr mit dezimalen und die fenster gähnen spinneschweigen. In diesem schweigen sinken die spiralen, was mit anderen worten heißen will daß das schweigen in spiralen aufsteigt. Für immer? Laßt uns nachdenken. Weit weg von hier ist der himmel vielleicht weiß und der boden weiß und die wälder weiß. Die sonne leuchtet und ich spreche die wahrheit. Ich sehe mich selbst vor mir; ich spreche die wahrheit und die wahrheit ist weiß und es gibt keine lüge. Also ist die wahrheit der himmel und der boden und die wälder. Aber wie wir vorher gesagt haben steigen die spiralen aufwärts im weißen schweigen und letzteres sinkt in spiralen. Weit weg von hier ist der himmel also für immer weiß und in einem großen bogen über das eisbelegte meer gespannt und seine spannung wächst mit der ungeheuren kälte. Er ist äußerst zerbrechlich; man soll wenn möglich nicht einmal ein einsilbiges wort auf allzu schnellen flügeln ausfliegen lassen. Der himmel ist äußerst zerbrechlich, seine spannung ist ungeheuer groß und er zerbricht beim geringsten laut in dem großen schweigen. Die stücke fallen und zersplittern in scherben gegen das ewige eis und die scherben tanzen über das eis bis sie stillstehen. Mit diesen scherben spielen die kinder auf dem boden. Eben noch klangen sie gegen das eis doch nun sind sie unbeweglich und lautlos. Das schicksal zählt sachte die schläge der uhr mit dezimalen und das schweigen sinkt in spiralen. Es sinkt seinem eigenen orgelpunkt zu, ruhig und sicher, mit gleichem taktfestem schlag wie der zeiger einer uhr. Wenn die zeit da ist, bleibt es plötzlich stehen mit dem kopf nach unten.

In den kulissen

Manchmal träume ich mich als wäre ich nahe daran, mich selbst zu finden. Ich sitze blind im dunkeln und höre meine eigenen schritte die von weit weg her kommen, sich nähern, im zickzack gehen, suchend. Sie gehen an mir vorbei oder kehren um und begeben sich wieder in die ferne. Ich sitze und lausche im dunkeln und habe weder den mut zu hoffen noch zu verzweifeln.

Bildwechsel

Welche geheime macht führt meine schritte durch diese dämmerungslandschaft, deren leere himmel die vögel bereits übergeben haben und auf deren wiesen ein schneeweißer hengst stillsteht in einsamer majestät. Edel geformt der starke weiße hals mit der welligen mähne und der emporgerichtete kopf, der in seiner unbeweglichkeit nach etwas fernem und unhörbarem zu lauschen scheint ...

Aber unter dem bauch hängen die eingeweide in fetzen und die blauen augen starren, steif vor schreck.

Welche geheime macht führt meine schritte durch diese dämmerungslandschaft mit grossen einsamen bäumen, deren blaue früchte gleich augen hervorglänzen aus den phantastisch gedrehten zweigen während der wind dem laub seine weissagungen zuflüstert. Der weiße hengst steht versteinert und die großen einsamen bäume lauschen dem wind, der etwas fernes, unhörbares mit sich führt, und alles atmet eine herannahende gefahr...

Langsam, unendlich langsam steigt ein komet über den horizont und schlägt in eine rote blume aus.

Ist es der stern des fiebers welcher langsam, unendlich langsam über den horizont steigt, um den himmel zu überschwemmen, um mich zu zerschlagen und zu vernichten, gewölbt über mir und doch unbeweglich. Ich weiß, daß mein stern entzündet ist... Ein unwirkliches licht weilt über den schlammvulkanen, jetzt nimmt der wind zu und alles verändert sich wieder –

Ich gehe, ich gehe
Eine große, weiße wüste
Sie ist weiß, sie hat keine schatten
Sie ist weiß, sie ist völlig flach
Das weiße scheint von nirgends zu kommen
Vielleicht ist es nicht einmal weiß
Ich denke: Auf diese weise gehe ich
Ich gehe: Auf diese weise denke ich
Ich denke daß die stiefel schwer sind
daß die kleider meine bewegung hindern
Ich habe kein gefühl, micht zu bewegen
Ich gehe nicht mehr, ich addiere
Mein gedanke mißt die schritte in der wüste aus
So gehe ich schritt um schritt
Ich denke daß es weder kalt noch warm ist
Ich denke: Also ist es weder warm noch kalt
Ich denke daß die luft klar ist
Also denke ich mit der luft, eisklar
Ich denke mir schritte in der wüste aus
So bewege ich mich schritt um schritt
Ich denke daß ich weder schwach noch stark bin
Ich denke: Also bin ich weder stark noch schwach
Ohne anstrengung denke ich schritt um schritt
Ich bin klar im kopf, eisklar
Nicht dich liebte ich
sondern gott oder wie er genannt wurde
oder das dunkel oder das licht oder wie es genannt wurde
oder was tut es
wie er sie es genannt wurden

Ich denke daß ich noch zehn tage zu leben habe
Ich denke daß ich die andern mit meinem revolver getötet habe
Ich denke: Also spare ich die rationen
Ich denke schritt um schritt
um schritt

Hier ist ein abbruch im tagebuch
der uns zwingt, stehen zu bleiben
und zu sehen, wie der wanderer sich entfernt,
zu einem punkt schrumpft und verschwindet.

Ein schneefall mikroskopischer weißer zahlen deckte langsam den toten körper, die *seele*. Denn wenn seine *seele* auch starb, so war sein körper doch zu ewigem leben bestimmt...

Sic! (1962) Seid guten mutes! Denn wenn die seele auch stirbt, wird der Körper wegen der unzerstörbarkeit der materie am Ewigen Leben teilhaben! G.E., autorisierter balsamierter. O Cagliostro! O inchiostro!

Der ewige schnee der müdigkeit sank langsam durch den weltraum, dunkel, aber dessen kristalle, weiße blumen die plötzlich aus dem Nichts ausschlügen, begannen durch den weltraum zu sinken. Durch die halboffene türe stahl sich ein letzter hauch fort ins unsichtbare und der Tod trat ein.

Intrat Mors

Bevor sich das auge ans dunkel oder das ohr ans schweigen gewöhnen konnte schienen beide undurchdringlich. Eingeschläfert bei den flügelschlägen einer großen müdigkeit begannen die sinne wieder zu erwachen und sich gegen imaginäre objekte zu strecken. Unbestimmte halluzinationen schimmerten flüchtig im raum. Ein grab oder eine gebärmutter? Das dunkel wurde durch ein legendäres tagesgrauen ersetzt, das sich in sechs wandflächen materialisierte. Das bis anhin unbegrenzte wurde zu einer kubischen zelle bestimmt, in welcher das licht stieg und das dunkel sank, gemischt. In den ecken wuchsen menschliche omen heran, um wieder zu erlöschen, zeichen die das nahende mysterium anzukündigen schienen, und im schweigen wurde eine unvermerkte regelmäßigkeit gehört, bloße andeutungen eines lautes. Die ecke eines tisches zeigt sich im halbdunkeln, allmählich eine ganze tabula rasa, an deren seite man eine geheimnisvolle gegenwart ahnt, ein bleiches gesicht mit starren, weißen augen denen die pupillen fehlen. Das erste individuum in diesem halbdunkel (Prajāpati). Das individuum dessen aufrechtstehender, aufrecht getragener körper eine solche bewegungslosigkeit genießt, daß man glauben könnte, sein herz sei durch eine wasseruhr ersetzt worden, deren einziger tropfen, stets wieder fallend, das schweigen aushöhlt, tropfen um tropfen.

Aber ein beben durchfuhr nun dieses morgengrauen (oder diese dämmerung) – und ein flüstern das schweigen – und auf der weißen wand wurde ein fenster gebildet, mit sechs scheiben, vielleicht nur eine flache projektion vom würfel des raumes, und dessen einzige öffnung gegen eine unsichere außenwelt. Ein vogelgesang klang

Intrat

Synopsis

– Denn er, der tote
 ist der Mittelpunkt in einem geschehen
 einem Schweigen
 dessen mittelpunkt überall gedacht werden kann
 Wie ein ewiger Schnee
 dessen einzige Flocke
 fällt, gefallen ist
 langsam
 über eine große mattheit
 den Inhalt umschlossen hat
 die umrisse verborgen
 die ihre
 eigenen sind
 – Im zimmer keine Gegenwart
 Im Weltraum keine flügel
 L'Agonie. Im zimmer
 Nulle Présence. Im weltraum
 keine flügel. La Naissance
 Et de nouveau la Séclusion. Et de nouveau
 L'Agonie
 Le tout, différents aspects d'une Mort
 en suspens
 en attendant qu'une sonnerie de téléphone
 la déclenche
 intermittent in wechselströme, unausgelöst
 ohne das erwartete telefonsignal
 dessen empfänger nicht existiert. Und noch einmal:
 Das zimmer das vernichtet wird, zuerst die wände
 zuletzt die tür. Und noch einmal:

Wie vorher die Geburt
die Einsperrung, wohlbekannt
der Todeskampf, der vorher wie
der wieder beginnt und wieder beginnt
denn nur der Künstler
kann dem ganzen seinen fiktiven Schluß geben
durch ein ausbruchzeichen:
das erwartete telefonsignal
unempfangen –
Im zimmer ohne gegenwart.
Im weltraum
ohne flügel.

von der nacht gelähmt
der verbrecher

Lange war er durch die därmre des unterbewußtseins gekrochen, bis sie in einen kugelförmigen raum ausmündeten über dessen glatte, feuchte wände sich ein netz aus roten adern schläng.

Ich hatte das unbestimmte gefühl, mich in meinem eigenen auge zu befinden das sich wieder öffnete

Szenario

Der raum war dunkel
 und die zeit nach mitternacht
 da der verbrecher seine nägel
 mit phosphor wegriß
 um sich umherleuchtete
 in der ecke des raumes und sah
 wieder dasselbe gewimmel
 unreifer wesen:
 kleiner körper, großer kopf.
 Sein erster gedanke: entkommen -
 Da sieht er wie hinter ihm
 in der wand die letzten
 umrisse der türe durch die er hereinkam
 sich verwischen.
 Sein zweiter gedanke: entkommen -
 den hut in die stirne ziehen
 der lampe einen tritt versetzen
 das fenster ausdrücken
 und ins dunkel setzen...
 Da sieht er im fenster
 die schwarzglänzende blindscheibe
 mit nichts dahinter
 als mauern aus dumpfheit -
 Oh dunkel aber kein schlaf
 und aufrecht im bett
 ein schicksal ohne augen
 das mich zum fenster zwingt...
 Mein gesicht! Spiegelbild!
 Entstellt von müdigkeit

angeschwollen von der faust des herzens
um ohren und mund!
Was soll ich mit dunkel?
Was soll ich mit dem dunkel anfangen ?
Zu fallen ist ein mittel gegen schwindel
Zu fallen wäre ein mittel gegen schwindel
und schwindel wäre ein mittel gegen den schrecken
für den der fallen könnte...
(Um gepolsterte rufe
in der ferne schlägt das schweigen
zusammen und schließt sich
als wäre es ein wasser.)

«creuser tout cela»!

Doch mit der zeit, während sich das auge ans absolute dunkel gewöhnte, verzichtete er auf das licht seiner augen um statt dessen sein ohr ans schweigen zu legen und zu lauschen. Dieses schien wieder aus einer *regelmäßigkeit*

zu bestehen, die vielleicht ihren grund in einem stets wiederkehrenden laut hatte, der aber allzu fern war um erfaßt werden zu können. Selbst das dunkel hatte sich etwas gelichtet und war wieder verwandelt, zu einem abstrakten tagesgrauen von einer andern und farblosen art als die blut- gesprengte dämmerung des auges oder der gebärmutter. In der umgebung, deren

intensität

sich steigerte, schimmerten geheimnisvolle
formen und deren unbestimmte
intensität schien die ankündigung
einer baldigen kristallbild-
ung.

Monolog

Die müdigkeit sinkt zur erde. Oder ist es der schnee dessen weiße blumen in unberechenbarer höhe aus dem Nichts ausschlagen und langsam auf die erde niederregnen ? Die wörter schweben im all, aber sie haben kein ich und folglich kein gewicht. Nicht ein wort fällt. Alles andere ist aufgehängt um nicht zu fallen. Die müdigkeit sinkt zur erde.

Oder ist es die nacht welche das relative licht besiegt hat? Nur einige vereinzelte dinge sind noch sichtbar, und selbst diese scheinen wie durch einen zufall. Ein fenster dessen künstliches licht hinaus auf den schnee fällt. Der weiche schnee welcher die form einer harten unterlage ohne sinn annahm. Hinter dem fenster leuchtet eine lampe. Bei der lampe erscheint ein teil eines gesichtes. Es ist bleich, und obwohl die augen starren haben sie keine pupillen. Da sind keine pfeile für die bogen der augenbrauen. Die köcher hängen leer unter den augen. Die augen sind globen die in zwei gedrechselten bechern weilen. Der besitzer des gesichts ist so ruhig, daß man annimmt, sein herz sei ein perpetuum mobile. Es ist eine maschine die nur einen schlag hat. Doch dieser eine schlag ist seinerseits ursprung eines schlages, und dieser seinerseits zu einem, und noch einem, dem gleichen, ständig wiederholten schlag. Es ist also nicht ein neuer schlag, es ist der selbe schlag.

Wessen gegenwart betrachten wir? Wessen gegenwart versuche ich zu beschreiben ?

Ist es nicht ein bild von Apollo und Daphne, doch mit einer zu etwas länglichem und triangulärem erstarrten bewegung und mit einer allen inhalts, auch des abstrakten, entleerten form ? Ein großer grüner syllogismus streckt ebenfalls seine blattähnlichen hände gegen das all, gegen die fensterscheibe welche ganz blank ist von nacht. Man sieht ihn im schwarz

gespiegelten bild beinahe farblos, vom besitzer der augen und dieser *Opuntia ficus indica*.

Das schweigen ist dicht aber zugleich völlig locker. Es würde einer nadel nicht den geringsten widerstand leisten, aber gleichzeitig würde eine nadel nicht hindurchdringen, dazu ist es zu dicht. Nicht ein laut sticht also ein loch ins schweigen und doch ist es von ihm eingefaßt wie von einem gleichmäßigen hohlsaum. Dessen zelluloid ist durchlöchert vom einzigen zahnrad der ewigkeitsmaschine mit dem einzigen zahn der ohne unterlaß seinen einzigen zahn in das einzige loch des zelluloidstreifens sticht und seinen einzigen schlag schlägt, oder seinen umlauf vollbringt, ob es eine minute dauere oder eine sekunde oder den bruchteil einer sekunde kann niemand sagen – es ist doch der gleiche schlag.

Betrachten wir den raum. Keine linien begrenzen die weißen wände. Oder ist es in wirklichkeit nicht nur das schneeschweigen das verändert wurde zu einem raum mit einem zur hälften verschwundenen fenster? Oder ist es eine grabkammer, eine abstrakte gebärmutter? Aber das zur hälften verschwundene fenster und das fehlen einer türē widersprechen ersterem, und die zur hälften verschwundene türē und das fehlen eines fensters widersprechen letzterem.

Auch die dinge verhalten sich eigenartig. Sie treten vor, zur hälften ausgebildet, abgebildet, fortgebildet, zur hälften verschwunden im gleichen immer wiederholten augenblick, spuren hinter sich lassend, welche nicht identifiziert werden könnten, wüßte man nicht, was sie waren oder was sie gewesen waren. Der blick selbst ist es, der sie hindert, geboren zu werden, oder, falls sie dazu gekommen sind, gestalt anzunehmen, ißt er sie auf und läßt eine ecke, eine kante, eine halbe dicke zurück.

In diesen raum können wir also möglicherweise eintreten, doch können wir nicht darin bleiben, weil die ganze handlung in einem zirkel verläuft. Der raum gebärt einen raum, der einen raum gebärt, der einen raum gebärt und so weiter im zirkel, ja, in der spirale, doch einer spirale bloß auf einer ebene. Hoch oder tief? Es spielt keine rolle, ob wir in einen taucher- oder fliegeranzug gekleidet sind. Jeder dieser räume ist ja doch die druckkammer, welche der unendlichkeit vorausgeht. Daß die unendlichkeit unsinnig ist und nicht existiert spielt keine rolle. Jeder raum ist eine druckkammer. Sie folgen auf einander, leergepumpt und mit vielen atmosphären wasserdruck, luftverdünnt und komprimiert, mit einer atmosphäre welche die stirnaderen anschwellen läßt und abplattet, ständig aufeinander, voll von leere und fülle, so wie die perforation an der zelluloidkante des schwei-

gens vom zahn ausgefüllt wird und sich selbst folgt über das zahnrad mit dem einzigen zahn. Dieses geschehen, diese folge, dieser laufende hund ist eine einzige, kontinuierliche handlung ohne kopf oder schwanz, ohne subjekt. Es schwebt, es vibriert im all, aber es hat kein ich und deshalb kein gewicht. Alles andere ist aufgehängt, um nicht zu fallen. Rund herum sinkt die müdigkeit auf die erde. Oder ist es der schnee dessen weiße blumen in unberechenbarer höhe aus dem Nichts ausschlagen und langsam auf die erde niederregnen ? Die wörter schweben im all. Kein wort fällt. Doch die müdigkeit sinkt zur erde.

Perspektive I

Zur ganzheit, immer zur ganzheit
geht mein weg
Oh meine umhergeworfenen glieder
wie sehnt ihr euch nach euerm halt!

Ich bin ein kind das puppen zusammenfügt
aus andern puppen, kaputtgespielten:
Die wüste ist eine gleichmäßige fläche
Sie wird durch eine linie in zwei teile geteilt, das ist
der himmel, das ist der horizont, das ist die wüste
Zwei linien laufen gegen einen punkt dort hinten
perspektivisch
Das ist der weg
Außerhalb dieser linien liegen köpfe und glieder verstreut
Das ist die menschheit
Und zwischen diesen linien erscheint eine fußspur, die
sich zum horizont hin verliert
Das sind meine spuren
Was ich geteilt habe hab' ich zusammengefügt
Was ich zusammengefügt habe hab' ich wieder zerteilt
So spielt ein gott auf erden
Der rest ist wüstenschweigen
Der rest sind diese geometrischen linien die nichts von nichts trennen
die nichts mit nichts vereinen
Es ist so still um mich daß ich rufen muß
Es ist so still um mich daß mein ruf nicht gehört wird.

Fugenstück

Über die reinheit und den weg zur reinheit: Man glaubt
daß die reinheit jungfräulich sei, aber eine jungfräuliche reinheit gibt es
nicht. Die gute reinheit ist bewußt, und niemand kann rein werden, ohne
sich vorher beschmutzt zu haben –

sich beschmutzen ist notwendig um rein werden zu können
gestohlen zu haben ist notwendig um ehrlich werden zu können
lügen um wahrheitsgetreu, aufrichtig werden zu können
wer der liebe reinheit kennen lernen will muß in bordelle gehen
wer nüchtern werden will muß alkoholiker werden u.s.w.
wo das material gut ist werden die laster zu verdiensten
So habe ich auch gelebt

Perspektive II

Es steht eine blume zwischen den schienen
 Was geht es mich an
 ob sie giftig ist oder schlecht riecht
 Ich bin ein insekt zu diesem leben geboren
 und selbst vergiftet
 Ich will zur blume, zur kranken blume
 die steht und wächst zwischen den schienen
 Und die schienen, sie strahlen parallel
 hierhin aus der roten wüste, wachsen parallel
 über die graue steppe
 und erst weit weg von hier vereinen sie sich
 in dieser perspektive –
 Disteln und kies!
 Ich will zur blume
 die die einzige ist obwohl zahlreich
 aber immer derselbe rote mohn
 verzaubert zwischen den schienen
 die sich treffen und nie treffen –

Da sagst du:
 Der schwarze punkt dort beim horizont
 ist ein zug der kommt
 Du sagst: – und der schwarze punkt dort
 ist der zug der verschwindet –
 Disteln und kies!
 Ich hörte einen unfaßbaren lärm

der eine dunkle minute lang bebte
Aber hat wohl je ein zug einen
käfer überfahren?
Nicht daß wir gehört hätten!
Er ist zu eigensinnig und schwarz und klein
Du hättest ebensogut sagen können: Der punkt
am horizont ist ein käfer
dessen gegenwart so vorübergehend daß nie jemand –
Ist vielleicht der zug je gegenwärtig?
An einem bahnhof vielleicht. Hier gibt es keinen
und weshalb sollte ein käfer da –?
Und hat wohl jemand jemals einen roten mohn gesehen
mit ölfüllter krone
oder mit schmierfett auf einem flügel
einen schmetterling
um nicht von dem zu reden was da flugs
aus der toilette fiel?
Nicht daß wir gehört hätten!
Das bin ich selbst das bin ich selbst der
ein zug ist ein zug auf der jagd nach der kranken blume
über die öde steppe, nach der blume
– Disteln und kies! –
welche der punkt ist wo sich die schienen vereinen
welche unsere gegenwart ist welche die stimme unseres geistes ist
in dieser perspektive in der wir leben.

Kosmogonie

Am anfang war der raum farblos.

Es gab noch kein licht.

Es gab noch keine sterne.

Es* fiel in spiralen gegen seinen eigenen mittelpunkt und der mittelpunkt verkleinerte sich mit gleicher geschwindigkeit.

Als es zu fallen aufgehört stieg es wieder und der mittelpunkt wurde größer.

Da öffneten sich die sterne wieder auf ihren plätzen und begannen still zu rotieren, die konstellationen um konstellationen, die sonnen um sonnen und die planeten um planeten – die erde kommt wieder in sichtweite tief dort hinten im weltraum.

Sie ist dunkel und still und schwingt ergeben um ihre eigene achse: die umrisse der kontinente sind kaum sichtbar da sie hinausgleiten aus dem dunkeln tunnel ins graue tageslicht.

Wir** betrachten erneut die monotone dünung der fünf telefondrähte und die schwarzen taktstriche flitzen vorüber.

Ein vogelschwarm hebt sich über das feld und zieht einige kreise hin und zurück, bevor er hinter einem gewimmel von tannen verschwindet, während die regentropfen die fensterscheibe kämmen und die dampfwolken plötzlich niederschlagen und alles was nicht weiß ist verdecken.

* das licht

** Nachkommen von Prajāpati

Wir betrachten unsere hände die unbeweglich daliegen – das rhythmi-
sche schweigen beruhigt unsere nerven und auf dem versessenen kissen
gegenüber fließen ein paar gelangweilte zeitungen.

Die möven kreisen mißtrauisch überm wasser – zwischen schiefen
grünen flaschen und halbgefüllten leeren konservenbüchsen fließen ihre
reflexe vorüber.

Im tagesgrauen wirft ein großer schwarzer dampfer die trosse und ver-
läßt widerwillig den kai.

Er gleitet hinaus, weiter und weiter hinaus in den nebel und zwei schlepper
klammern sich hartnäckig an seine seiten.

Er wird grauer und grauer.

Er stößt drei kurze säulen gegen den himmel und eine ungeheure schwar-
ze skelettbrücke schwingt langsam hinaus und öffnet den weg zum meer.

Die welt öffnet sich ohne horizont.

In der nacht weckt ihn der ruf so heftig
daß er zum endlosen weißen papier hinschwankt
Er taucht die feder ins meer und beginnt zu schreiben
aber die einzige zeile führt ihn schreibend so weit
daß er außerhalb des horizontes landet
Dort sitzt ein traum oder genius im fensterrahmen
Sie sieht ihn an mit großen grauen augen
Sie gibt das Zeichen
Unten schläft die stadt in einem ungeheueren rauchigen sonnenuntergang
Er erhebt sich, er folgt ihr mit seiner ganzen liebe
Da schlagen alle kirchtürme der stadt auf einmal einen schlag
Man fällt vollkommen zeitlos
Wenn man erwacht ist man wieder
tot.

«— — — — —

— Mais la clef, en est-elle donc perdue?
— Ah non! La clef de l'Univers, c'est l'Univers.»

Um fünf uhr in der frühe war die verwunderung bei den passanten in der Gorochovajastraße allgemein, als sie zeuge sein konnten, wie ein elegant gekleideter herr aus einem fenster des fünften stockes stieg und anfing, in der luft herumzugehen. Dieser herr war in wirklichkeit neugeboren, was sein gebaren erklären mag. Nachforschungen darüber ergaben nämlich, daß das fenster zu einem zimmer gehörte, dem durch das versäumnis irgendeines baumeisters ein- oder ausgangstüre fehlten, und das keine anderen möbelstücke enthielt als eine wanduhr, deren zeiger auf 00,00 h, donnerstag den 17.juni 18.. stand. Aus dem umstand, daß die türe fehlte, ergibt sich, daß der inhaber des zimmers das fenster für alle zeiten geöffnet hinter sich ließ.

Wir übergaben neulich unsern helden bei einer partie schach, in welcher die anfangs unendliche zahl möglicher züge allmählich eliminiert worden war, so daß nun nichts unvorhersehbares mehr die stellung vom endlichen und fatalen remizug trennte, welcher war...

Nacht

Am horizont

Eines abends in der dämmerung, am ende jener stunde da das spinnennetz zu fallen beginnt, saß ich an meinem schreibtisch, gebeugt über eine partie schach, welche ich gegen meine einsamkeit spielte.

Damit beschäftigt, meine persönlichkeit in ein ich und einen gegenspieler aufzuteilen und darin versunken, auf diese weise die geheime ursache meiner innersten gedanken aufzudecken, hatte ich die zeit und den raum vergessen. Und auf dem schachbrett, das beiseitegeschoben in einer ecke stand, verteidigten die figuren noch eine seit langem aufgehobene stellung, die sich in meinem bewußtsein stunde um stunde unabgebrochen entwickelt hatte.

Eine punktdifferenz konnte noch von keiner seite notiert werden. Ermüdet davon, jede möglichkeit zum remis aufmerksam auszunützen um so die verhängnisvolle entscheidung auf unbestimmte zeit hinauszuschieben, begannen sich meine augen bereits zu der großen gedankenlosigkeit hin zu schließen, als ein unbewußter impuls mich den blick wechseln ließ vom lange betrachteten gelben kronenblatt der lampe auf die weiße wand vor mir.

Da merkte ich mit erstaunen, daß die mitte des sichtfeldes von einem undurchdringlichen dunkel verdeckt wurde und daß nur indirektes sehen möglich war. Es war als ob der sehnerv selbst von einer reaktion gegen das licht ergriffen worden wäre, mit welchem ich ihn eben erst so lange zu betäuben versucht hatte, oder von einer plötzlichen lähmung.

Durch meinen schweren, beinahe unbewußten halbschlaf, der durch eine steigende atemnot betont wurde, dämmerte sofort ein gedanke, einem traumbild nicht unähnlich, welcher mich undeutlich gestikulierend scheinbar zu überreden versuchte, daß ich eigentlich nur müde sei und versuchen sollte zu schlafen. Aber als ich ihm eine weile mit den augen gefolgt war

und ihn bei der uhr (deren gleichmäßige schläge wie tropfen ins schweigen fielen) über der türe verschwinden sah, merkte ich plötzlich, daß das geheimnisvolle dunkel meinem blick nicht folgte, sondern vor dem schreibtisch stehen geblieben war, wo es mit meiner angst zu wachsen schien. Und aus dessen innerem leuchtete kein stern und gegen dessen kompaktes äußere leuchtete meine lampe mit machtlosem schein.

Lange beschäftigte sich mein gelähmter gedanke ausschließlich mit dieser tatsache: daß das dunkel in meinem zimmer anwesend war, daß das dunkel mein zimmer beherrschte, ohne eine irgendwie annehmbare erklä rung zustande zu bringen. Doch wie meine wachsende angst immer hart näckiger meinen verstand zu hilfe rief, beschloß ich, mir ein herz zu nehmen und meine spannung zu lösen, durch das finden oder wenigstens das angebliche finden einer erklä rung des geheimnisses, welche auch immer, wenn sie mir nur helfen würde, das gleichgewicht wiederzufinden. Zuerst undeutlich, doch allmählich immer deutlicher, begann ich, oder besser mein gedanke, zu murmeln:

– Es wird wohl ein unbekannter gott sein – oder wie man es nennen will – der sich ungesehen durch die türe hereingeschlichen hatte – und anstatt von hinten seine hände über meine augen zu legen und mich vielleicht nach meiner identität zu fragen – doch dabei seine eigene verbergen zu können – hat er es aus einem unbekannten grund vorgezogen, sich hier vor meinem schreibtisch einzufinden, wenn auch eingehüllt in eine, laßt uns sagen, schwarze nebulose. Aber mit an gewißheit grenzender wahrscheinlichkeit – oder wie es heißt – ist es nichts anderes denn eben ein unbekannter gott der aus mangel an gesellschaft – oder aus einem andern, für mich gleichgültigen grund – die meinige gesucht und sich hier vor meinem schreibtisch eingefunden hat, wenn auch eingehüllt in eine schwarze nebulose.

Doch diese nichtssagende, übrigens absichtlich melodramatische erklä rung, von deren monotonem tonfall ich mir ein bißchen ruhe erwartet hatte, konnte meine ständig wachsende angst über dieses dunkel, aus dessen innerem kein stern leuchtete und gegen dessen kompaktes äußere meine lampe mit machtlosem schein leuchtete, nicht wegerklären.

Und durch das schweigen (in das die gleichmäßigen schläge der uhr wie tropfen niederfielen) kam allmählich das echo des eben geäußerten zurück, und aus der allgemeinen unbestimmtheit löste sich mit peinlicher deutlichkeit ein ausdruck heraus, welcher mir vorhin ein detail ohne größere bedeutung erschienen war:

– Um mich nach meiner identität zu fragen...

Lange beschäftigte sich mein gelähmter gedanke ausschließlich mit dieser tatsache: daß das echo das schweigen gebrochen hatte, daß das echo das schweigen beherrschte, ohne sich zu einer annehmbaren erklärung zu sammeln. Und eine solche wäre vielleicht auch gar nicht möglich gewesen, wenn dieser eigentümlich bestimmte widerhall einer phrase, die ursprünglich nur eine vage vermutung meinerseits gewesen war, nicht in sich selbst eine art lösung des mysteriums gewesen wäre.

Durch meinen schweren, beinahe unbewußten halbschlaf, der durch eine steigende atemschwierigkeit betont wurde, dämmerte sofort ein gedanke, einem traumbild nicht unähnlich, welcher mich undeutlich gestikulierend scheinbar zu überreden versuchte, daß ich eigentlich nur schliefe und eine anstrengung unternehmen sollte, den alp abzuwerfen und zu erwachen. Und aufgewacht zu einem momentanen bewußtsein merkte ich plötzlich daß ich an meinem schreibtisch saß im ersten tagesgrauen, zur stunde wo das spinnennetz sich aufzulösen beginnt, gebeugt über eine partie schach, die ich gegen meine einsamkeit spielte. Damit beschäftigt, meine persönlichkeit in ein ich und einen gegenspieler aufzuteilen und darin versunken, auf diese weise die geheime ursache meiner innersten gedanken aufzudecken, hatte ich zeit und raum vergessen und fühlte bereits, wie meine müden augen begannen, sich für die große gedankenlosigkeit zu öffnen, als ein unbewußter impuls mich den blick wechseln ließ vom lange betrachteten gelben kronenblatt der lampe zur weißen wand vor mir...

Perspektive I

revue passieren in der vergangenheit
druck von abwesenheit vertiefte sich zur
ser das im raum nebenan plätschert
gemurmel wie das geröchel eines zu tode verurteilten
die augen geronnen langsam und wurden überzogen
das fenster als ob ich es für immer getan hätte
fort übers schneefeld und der laut meiner schritte
die sich hob und sich senkte über und unter
Nur ein einsamer schwarzer baum mit knotigen ästen
mit einem langsamen gemurmel. Es war so kalt daß
kälte die bis auf die erde reichte. Ergriffen von einer tiefen
endlich ein schweigen, ein schweigen zu brechen und ich gab nach
gierde die kieselsteine aus dem mund zu nehmen und rief aus: phrasen
tausende von eisstücken die über das feld tanzten kristallklingend
immer schwächer wie gleichmäßige schläge einer uhr im schweigen orgel-
punkt
pfe nach unten, geschüttelt von drei konvulsionen, die das ganze ab-
schlossen

der Dichter

Eine dünne stimme
 die aufwärts gleitet
 Eine schar von triangeln
 die unschlüssig steigen sinken
 in einer art von wasserdämmerung
 um einander
 aber eine dünne stimme
 die stets aufwärts gleitet in glissando
 dünner und dünner wird
 in einer art von unhörbarkeit
 eine dünne stimme –

Da sagte ich zu mir selbst:
 Das da war bestimmt
 der schluß eines musikstückes
 Ich glaubte ausrufzeichen zu hören
 oder ein signal
 von welchem planeten bekannt unbekannt
 oder von einer Nova
 die langsam erlöschend zurücksinkt
 in unbemerktheit
 oder der laut eines tores
 das ich gut kenne
 und das eben zugeschlagen wurde
 oder –
 Die uhr
 schlägt.

Perspektive II

morgen da er zurückkehrt. Jemand singt im waschwasser
zur unkenntlichkeit. Und der raum wird von einer dumpfheit erfüllt:

Es ist sicher ein unbekannter gott usw. Und während
ich an ihm vorbeiging,

eine undurchsichtige haut, öffnete ich:
Dort draußen lag der horizont, ich wanderte
gleich einer taktfesten launischen melodie

des himmels großes einsames geläute
störte des unermeßlichen schweigens
welt ohne horizont – vielleicht in phrasen

man fühlte es war des weltraums
tiefe(n) und wahrhaftige(n) freude, dachte ich
gab einer plötzlichen begierde nach:

Da zerriß der himmel in
die schritte, widerhallten
stand still mit dem ko-
pfe nach unten.

der Dichter

Resumé de l'action:

Un être anonyme naît dans une chambre close, sans autre ouverture que la fenêtre par où il sort. Il vient de naître, il est vide, pour remplir son moi il dévide le monde. Quand rien ne reste à digérer, sa faim le force à entrer dans une nouvelle solitude, une chambre sans autre ouverture que la porte où il est entré. Là, sa conscience pliée sur soi-même, il est soudain immobilisé par une sonnerie de téléphone.

Pensée:

La tragédie d'une volonté individuelle en lutte contre la volonté universelle ou le destin. La solitude.

Style:

Abstrait à un tel point que les évènements deviennent invisibles.

Notule:

«Il dévide le monde». Bien entendu rien que les projections intérieures d'évènements extérieures. J'ai avalé le monde et rien ne me reste que le détritus, l'idée que je suis devenu. Mes sens ne me disent plus rien et ce Néant m'opresse. J'ai avalé le monde de sorte que je suis moi-même ce qu'il est devenu ou *mon* propre détritus. J'ai pu le vider entièrement mais je n'ai plus de quoi remplir le vide.

Dans cette Silence absolue le bruit d'un épingle qui tombe pourrait causer un désastre.

Später:

So gehst du, mensch
von der ersten toilette
bis zur letzten.

Dieses wesen, Namenlos
entsteht in geschlossenem raum
mit keiner andern öffnung als diesem loch
durch welches sich hinauszudrängen er gezwungen wird
Nun ist er auf der flucht
ist leer in
aufgefüllter welt
Er füllt sich, wenn er gefüllt ist –
er leert sie, wenn sie leer ist
und scheinbar nichts
zu schlucken übrig ist
wird seine einzige wahl erneut
hineinzugehen in einen geschlossenen raum
mit keiner andern öffnung als dieser türe
durch welche sich hineinzudrängen er gezwungen war
Dort stellt er sich an eine wand
und kehrt sich ab.

Intellektuelles szenario

endend mit dem ausspucken der kieselsteine und polarexpedition mit
zahlenschnee der triumph endlich ein schweigen brechen zu dürfen auch
wenn nur einmal.

Und das schweigen, identisch mit dem himmelsgewölbe, wird in stücke
brechen weil in einem unerhörten schweigen das unbedeutendste wort
etwas unerhörtes ist.

Und die stücke werden niederfallen und wegtanzen übers eis, wie ich
das einzige wort, das mir zum hinausschleudern übrig bleibt, ins schweigen
hinausschleudere:

Schlufß.

**Aus «Bibliographische Nachschrift
und Vorwort»**

Was ‹Eine Nacht am Horizont› betrifft, so handelt es sich um nichts mehr als den Versuch, ‹Pfosten› eines emotional-intellektuellen Versuchs zu retten. Es ist eine Ruine, aber ich bin ja archäologisch interessiert. Will man ein Kafka-Wort entlehnen, so handelt es sich um die Rekonstruktion eines Versuchs zur ‹Beschreibung eines Kampfes›. Beabsichtigt war, in Form eines langen Prosagedichts eine Sonatenform oder eine Symphonie zu schaffen, mit allen möglichen Bei- und Übertönen. Es sollte eine Art *inneren* Theaters (oder Films) werden, weshalb auch die Seitenblicke mit Szenario- und Synopsischarakter. Ich besaß indessen nicht die Routine, die für eine Arbeit erforderlich gewesen wäre, in der man gleichzeitig sein eigener Schauspieler, sein eigener Zuschauer, sein eigener Regisseur und endlich seine eigene Bühne sein muß. Falls dem mit Routine beizukommen ist. Ich verlor mich allzu häufig in Rhetorik. Ich konnte nicht genug Schwedisch. Daß das Ganze ein einigermaßen geglücktes Produkt geworden wäre, zweifle ich, aber die Dokumente des künstlerischen und moralischen Kampfes, die noch erhalten sind, habe ich hier nun mühsam versucht zusammenzustellen.

Ich habe so oft wie nur möglich auf die Originalmanuskripta zurückgegriffen, oft lose Zettel oder Bündel von Zetteln. Doch gab es auch durchgearbeitete Entwürfe, welche ich mit meinen damaligen Möglichkeiten nicht verwerten konnte und die ich nun zu vollenden versuchte, im Geist von ‹Sent på jorden› – dreißig Jahre später. Es kann also zwischen drei Kategorien unterschieden werden: 1. exakt reproduzierte, 2. leicht abgeänderte, rhythmisierte oder dgl., 3. Gedichte auf fertigen und deutlichen Entwürfen, aber erst später vollendete Gedichte. Ich glaube aber, der Stimmung treu geblieben zu sein und das Ganze trägt den Charakter eines manchmal schmerzlichen selbstbiographischen Tiefentauchens.

Als ‹Sent på jorden› gesichtet wurde, bekam ich zu hören: «Aber du bist ja Surrealist!». Erfreut, überhaupt etwas zu sein, schrieb ich ein paar

der abschließenden Gedichte in einer Art surrealistischem Stil und datierte sie genau, um die Illusion zu geben, es handle sich um «automatische Schrift». Solche kleinen Falsifikate kann man machen, um andern, aber in erster Linie natürlich sich selbst, behilflich zu sein. Aber der Surrealismus hatte zu jener Zeit keine größere Rolle für mich gespielt, wenn ich Robert Desnos' *«Corps et Biens»* davon ausnehme, obwohl dieses Buch ja wirklich nicht dem theologischen Kanon der Bewegung angehört. Im großen und ganzen gesehen hatte ich zu jener Zeit erheblich größere erzieherische Ausbeute von den Abstrakten, sowohl was die Kunst als auch was die Dichtung anbelangt. Man kann sie auch konkret nennen, wenn man so will. Deshalb will ich besonders Mallarmé erwähnen und seine eigenartigen Versuche *«Un coup de Dés»*, *«La folie d'Elbehnon»*, *«Igitur»*, Gedichtfolgen, die ich wohl nicht verstand, und die man wohl kaum anders verstehen kann als in der Bedeutung, daß man den Willen versteht, das Wagnis, die aktive Künstlermoral, welche sich hinter einer solchen Askese verbergen muß. (Hingegen verstand ich keine Spur von Valéry, bevor er während des Krieges seine Maximen zu veröffentlichen begann.)

Im gleichen Quartier wohnte übrigens Brancusi, und ich war mir bereits da, 1929, dank der Vermittlung O. G. Carlsunds, bewußt, oder sagen wir halbbewußt, der Bedeutung in seinem – und jenem vieler anderen – Streben *nieder* und *zurück* zu einer Urform und *voran* zu einer Art über-intellektueller Mystik («die ewige Treppe»).

Meine Anknüpfungen an orientalische Mystik und Musik sind ja bekannt.

Anmerkung: Was in Kursivschrift steht sowie die Theatereinleitung, hat mir geholfen, dieses Puzzlespiel aufzubauen, wurde also während der Sichtung der Papiere neu geschrieben. Das gilt auch für andere Stücke in Kursivschrift, doch nicht für *jede* Kursivschrift. Ich war ja gezwungen, mich selbst zu verbessern, und wenn ich alle Verbesserungen in Kursivschrift gesetzt hätte, hätten die Gedichte ein groteskes Aussehen bekommen. Das ist jedoch meine Privatsache; meine Aufmerksamkeit richtete sich auf größte Treue gegenüber dem Geist und Wortlaut des Originals.