

**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie  
**Band:** 2 (1974)

**Artikel:** Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont  
**Kapitel:** Schritt um Schritt durch "Eine Nacht am Horizont"  
**Autor:** Perner, Conradin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858030>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

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

## 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 Schifffahrt 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)<sup>1</sup> gekennzeichneten Text. Von allen Texten steht er der ‹Sent på jorden›-Dichtung<sup>2</sup> 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

---

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

<sup>2</sup> 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 Gedicht<sup>3</sup> 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 hängen<sup>4</sup>. In der *Légende du vieux Soupcaque*<sup>5</sup> glänzen dieselben Augen; der Chor der Bäume singt: «Nos

<sup>3</sup> 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».

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

<sup>5</sup> «Stroutnes», p.62 und «Appendix 1962», p.99; cf. dazu CHRISTER ÅSBERG, «Meningslöshetsproblemet i Gunnar Ekelöfs stroutnesdiktning», 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 Ein-heit, 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 andererseits 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›<sup>6</sup> 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.

---

<sup>6</sup> 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 Nirgendwoher? 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 andererseits 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 Sinnlosigkeit (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 Industrialter im Speziellen. EKELÖF will zu einem Urzustand zurück (GÖRAN PRINTZ-PÅHLSON 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 Dichter<sup>7</sup>. Das Gedachte, das Er-

---

<sup>7</sup> 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 entiegen: «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 also<sup>8</sup>. 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

<sup>8</sup> 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 DESNOS<sup>9</sup> illustriert<sup>10</sup>, 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 WIGFORSS<sup>11</sup> 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

<sup>9</sup> 1900–1945; ein bedeutender, aus dem Surrealismus hervorgegangener französischer Dichter.

<sup>10</sup> P. 62 und hier auf Seite 20.

<sup>11</sup> 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 erfassen könnte und so eine Ganzheit bilden würde...<sup>12</sup>. «Ich sehe die scharfkantigen

---

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

Scherben, ahnesie zusammengefügt», heißt es am Anfange eines <Strountes>-Gedichtes<sup>13</sup>. 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 Gedicht<sup>14</sup>, 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»<sup>15</sup>. Die umhergeworfenen, zerstreuten Glieder versinnbild-

---

<sup>13</sup> P. 39.

<sup>14</sup> <Eine Nacht am Horizont>, p. 234.

<sup>15</sup> 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 wieder<sup>16</sup>:

*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.

---

<sup>16</sup> ‹Om hösten›, p. 70–72.

Es ist nicht möglich, dieses Gedicht an dieser Stelle zu kommentieren<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>. Und in *«Strountes»*<sup>19</sup> 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 annimmt<sup>20</sup>, 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 bust in den sand wo du gingst/zwei schalen als eindrücke».<sup>21</sup> Der Künstler spielt wie ein Gott auf Erden, setzt Puppen zusammen aus andern, kaputt-

---

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

<sup>18</sup> *«Appendix 1962»*, p. 172 (und *«ord & bild»*, 4, 1946, p. 167).

<sup>19</sup> P. 58.

<sup>20</sup> Im erwähnten Essay auf p. 128.

<sup>21</sup> *«Appendix 1962»*, p. 110.

gespielten Puppen<sup>22</sup>. Die Puppen, das ist die Menschheit (so in ‹Dedikation›<sup>23</sup>: «unendlich zusammengesetzt wird der mensch geboren»), zusammengesetzt, zusammensetzbar – 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›<sup>24</sup>, «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 türe 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 ekelöfischen Dichtung eine beträchtliche Bedeutung zu, ist sein Wesen doch innerlich noch «eins», noch nicht gespalten<sup>25</sup>, 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 ihn und die Sinnlosigkeit. Aus dem Spiel mit Puppen wird ein

<sup>22</sup> 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 ...».

<sup>23</sup> P. 35.

<sup>24</sup> P. 20.

<sup>25</sup> 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 rührt 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» umzugestalten 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 vision*<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> «Strountes», 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 Vision<sup>27</sup>. 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

---

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

Gedichtes 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 Wirklichkeit<sup>28</sup> 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 entleerer 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-

---

<sup>28</sup> 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 Welt<sup>29</sup>. 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 übersehenen 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 stämman i detta perspektiv*» entspricht das «*du vår andes stämman i världen*» («Stimme unseres Geistes in der Welt»), welches das Ende eines Gedichtes von VERNER VON HEIDENSTAM bildet<sup>30</sup>. 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 unmöglichen<sup>31</sup>) 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

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

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

<sup>31</sup> Cf. *En Mølina-Elegi*, p.55: «Die reise unternimmst du als passagier/nicht als zugführer/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 Verdiensten<sup>32</sup>. 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 Teufelspredigt<sup>33</sup>:

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 führt<sup>34</sup> die Erschaffungsbeschreibung auf eine Prosaversion der Rigvedahymne<sup>35</sup> zurück. *Prajâpati*, der in «Eine Nacht

<sup>32</sup> 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.»

<sup>33</sup> «Vägvisaren till underjorden», p.78.

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

<sup>35</sup> 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.»<sup>36</sup> Aus einem Vergleich mit der vermutlichen Vorlage geht hervor, daß EKELÖF «nichts» mit «farblos» wiedergegeben hat, daß «Himmel, Erde, Luftraum» durch «Licht» ersetzt wurden und daß bei EKELÖF die Welt durch eine Vergrößerung des Lichts und nicht durch einen Beschluß des Nichts «zu werden» entsteht. Licht ist dabei nur die Sichtbarkeit einer Bewegung, einer Spiralenbewegung: 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 drunten im Weltraum» in Sichtweite kommt und die Kontinente langsam aus dem dunkeln Tunnel<sup>37</sup> ins graue Tageslicht gleiten – wie schaukelnde Schiffe oder wie ein Zug, der die Nachkommen Prajâpatis über die monotone Dünung der Telefondrähte ans Ende der Welt<sup>38</sup> 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

<sup>36</sup> 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).

<sup>37</sup> 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, schwebende, 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).

<sup>38</sup> 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 Flaschenhalse strecken sich schwarz und tief an die Oberfläche), die «halbgefüllten, leeren» (ein unbemerktes Paradox!) Konservbüchsen (in der Schwebelage zwischen Fülle und Leere), der Dampfer, der «widerwillig» den sicheren 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 Schlafwandlers», 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 Sonnenfinsternis<sup>39</sup>, so wie sie in «eklipse» dargestellt worden war:

«als die zeit gekommen war verstummten 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 in den schatten von der sonne und das schweigen öffnete die fünf sinne für den vernichtenden einfluß der sterne während die verdichtete dämmerung langsam anfang 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 «wäldern der sonne». Das Ich fällt in dieses leere Bild und hört seine Schritte sich fortbewegen auf einem Weg «aus fernen kristallen ohne augen»: diese «blinden» Kristalle locken die Schritte hinaus und tragen sie

---

<sup>39</sup> Vgl. auch die Sonnenfinsternis in <Promenader och utflykter>, p.116.

durch die horizontlose Welt zu der «farblosen schönheit hinter den stern-  
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 sehnsüch-  
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 Durch-  
sichtigkeit: 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 – ver-  
schwinden»: 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 klirrend-  
kalten Räume der Absolutheit gelangen, gefrieren die schwarzen Schnee-  
flocken der Müdigkeit und die innersten Strukturen legen sich frei: aus  
dem großen Fallen löst sich eine Gegenbewegung, weiße Blumen schlagen  
als Kristalle aus<sup>40</sup>.

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 Durchsichtig-  
keit 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 nachtblinden Fenster  
des Nichts schlagen und als absolute Gebilde im erdenlosen Garten des  
Todes blühen.

---

<sup>40</sup> 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»<sup>41</sup> 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 Begreifen 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

---

<sup>41</sup> 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 Distanz<sup>42</sup>, 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 Spiralf orm sinkt: «die spiralen steigen auf im schweigen, – *mit anderen worten*<sup>43</sup>, das schweigen sinkt in spiralf orm. *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

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

<sup>43</sup> 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 Umriss 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»<sup>44</sup> im Spiegel, das heißt ich sehe mich einsam in der Leere des Spiegels<sup>45</sup>, 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 Spiralenbewegung. 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

---

<sup>44</sup> 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!

<sup>45</sup> 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 makelloser 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 Spiralförmigkeit) – klingend, wie eine Musik – noch eine Weile über das Eis, dann kippen sie um und sind lautlos<sup>46</sup>. 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 absurden 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 sternern» freigelegt. Die Splitter auf dem Meer haben ihre eigentliche Bedeutung darin, daß sie dieses abstrakte, imaginäre Land, welches die poetische Schönheit ver-

---

<sup>46</sup> Cf. <Dedikation>, p.43, «Winterminne»: «die Neujahrmorgen 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 wonders hinter dem himmel sehen können.»



körpert, erahnen lassen können, den Weg zu ihm freigeben<sup>47</sup>. 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 niedersteigen<sup>48</sup>. Mit steigender Höhe und zunehmender Kälte wird die Stimme immer dünner, um end-

---

<sup>47</sup> Cf. «Légende du vieux Soupcaqqa» in *«Appendix 1962»*, p. 101: Le saint Soupcaque: «Le sens de ta vie, ô grand Schoppvvh, 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 Soupquaqua il peut passer.» L'élève Feuillet Duchesne\*: «Dieu que c'est emmerdant! Je dis cela afin que tu le saches, ô Soupcaqqa! 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 Musikstückes<sup>49</sup>: 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 ist<sup>50</sup>.

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, *befreiend 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 ...»

---

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

<sup>49</sup> 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.»

<sup>50</sup> 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 hinein-führend, ist auch das Thema des Gedichtes **«In der Nacht weckt ihn der Ruf ...»** (p.237), dessen Hauptperson die personifizierte Kunst, die Muse oder das Genie<sup>51</sup> 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 gibt<sup>52</sup>. Er versucht ihr zu folgen, verläßt die im Sonnenuntergang verrauchende Stadt – da schlagen die Glocken der Stadt und das Traum-bild 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 Sinn-bild der Liebe) kann aus diesem Todsein erwecken<sup>53</sup>.

**«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-

---

<sup>51</sup> Cf. «Promenader och utflykter», p.121, «Målning».

<sup>52</sup> 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?».

<sup>53</sup> S. «Sagan om Fatumeh», zum Beispiel p.43, und auch «Promenader och utflykter», p.114/115 und p.130 («Fallet 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 Innerstes<sup>54</sup> 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 schmerzhaft 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 konnte<sup>55</sup>, 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 öffnete<sup>56</sup>...? Auge – möglicherweise in vielen Bedeutungen: als Auge, das sich embryoähnlich wieder einmal aus einer zufälligen Konstellation des Nichts herantastet 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-

---

<sup>54</sup> Seine Eingeweide ... vgl. «Eine Nacht am Horizont», p. 216.

<sup>55</sup> Vgl. «Eine Nacht am Horizont», p. 234, 246.

<sup>56</sup> 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»<sup>57</sup> identifiziert sich der Dichter mit dem Verbrecher:

«Glücklich die Verzweifelten, die *Verbrecher*<sup>58</sup> 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 Welt<sup>59</sup>. 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-

---

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

<sup>58</sup> Cf. «Färjesång», p. 27.

<sup>59</sup> 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 verhaßte Licht der Lampe zu zertreten und durchs Fenster in den erlösenden Tod zu springen. Bei den «unreifen wesen» handelt es sich natürlich in erster Linie<sup>60</sup> 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 herbeisehnt<sup>61</sup>. In «Om hösten» wurde das Gedicht «In der Nacht weckt ihn der Ruf» ebenfalls «Szenario» genannt, wobei es in einer beige-fügten 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...

---

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> 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 Tisches, 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 *unsichern* 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 meinen 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 Herz<sup>62</sup> (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 absurden 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, absurde 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

---

<sup>62</sup> 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 äußeren 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 müßte<sup>63</sup>.

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 gefangenen 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, hinweist<sup>64</sup>.

Das mit dem Mallarmé-Wort «**Creuser tout cela !**»<sup>65</sup> (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 Gebildes (des Raumes und des Geschehens) zu erfassen sucht. Da das Dunkel

---

<sup>63</sup> 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.»

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

<sup>65</sup> «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 farblosern 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 dreht<sup>66</sup>.

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 «kristall**bild**-ung».

---

<sup>66</sup> 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 darme  
 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 hösten<sup>67</sup>

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 absurden 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 Hohlraum 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 Hohlraum, voll und leer zugleich<sup>68</sup>.

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 Schnees Schweigens. 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

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

<sup>68</sup> 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 berausenden 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 Spiralbewegung 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 Liebesbeziehung<sup>69</sup>. Die zu «etwas fernem und triangulärem erstarrte bewegung» könnte als die Sehnsucht zu Cupido, ihrer Vereinigung im Ganzen der Liebe<sup>70</sup>, 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. Andererseits 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 tot<sup>71</sup>, der Künstler-Gott ist der letzte Mensch, der sich die Welt neu erschaffen muß und die Kraft dazu im Wald der Jungfrau, Daphnes<sup>72</sup>, 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 Räume<sup>73</sup>, die sich einander in Spiralen folgen. BRITA WIGFORSS<sup>74</sup> hat dieses Bild zum Anlaß genommen, über das Zeiterlebnis Ekelöfs zu sprechen

---

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

<sup>70</sup> Cf. «Solnedgång», 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.»

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

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

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

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



und sieht in der Spirale<sup>75</sup> 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»)<sup>76</sup>. 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 ist<sup>77</sup>. 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.

---

<sup>75</sup> S. dazu «Om hösten», p.90 und «Opus incertum», p.59, auch «Non serviam», «En dödsdröm».

<sup>76</sup> 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).

<sup>77</sup> S. unsern letzten Teil, p.105ff.

Ein Gedicht in ‹Stroutnes›<sup>78</sup> 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 Weiß<sup>79</sup>, zwischen dem Lebenswillen und der Todessehnsucht, zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Schlaflosigkeit und Müdigkeit: ein

---

<sup>78</sup> P. 66.

<sup>79</sup> 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 Gott<sup>80</sup>, 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

---

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

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 1933<sup>81</sup> 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 Sinnlosigkeit). Der ‹unbekannte Gott›, in Wirklichkeit die fruchtbare Liebe der inspirierenden Göttin, wird hier nicht nur als Vor-

---

<sup>81</sup> 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 sinnlos 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 innern Kampfes plötzlich ein luftiges, wundersames Schweben entgegensetzt; 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»<sup>82</sup> am 17. Juni 18. . um 00.00 Uhr, um *Mitternacht* also, stillgestanden ist. Mitternacht wird hier wieder zur Grenze zwischen Leben und Tod; sehr

---

<sup>82</sup> 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»<sup>83</sup>: 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 Horizont<sup>84</sup>.

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»<sup>85</sup> 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 unsern 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... .

---

<sup>83</sup> S. «Eine Nacht am Horizont», «Monolog», p. 228.

<sup>84</sup> 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 ... .

<sup>85</sup> «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 soll<sup>86</sup>. 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 Abfall 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 Absurdität aus der Distanz der Ironie verkörpernden Formel zusammenfassend<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Im <Gammal dagbok> steht für «immobilisieren» «neutralisieren».

<sup>87</sup> 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»<sup>88</sup> 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»<sup>89</sup> – 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 umsehe<sup>90</sup>.

\* \* \*

<sup>88</sup> So der Titel in *«En natt i Otočac»*, p. 21.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> *«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 auf<sup>91</sup>. 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 Puppen<sup>92</sup> (Darsteller des Schauspiels) muß er «Stück um Stück» zusammensetzen und zu einem möglichen Sinn zusammenfügen – einem Sinn, welcher auf dem Hintergrund der **«Nacht**

---

<sup>91</sup> S. hier, p. 48.

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



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 widerspiegelt – 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 Gedanken-drama ‹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 befreienden 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, Fegfeuer 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 <**Intellektuellen 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 Zunge<sup>93</sup> 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

---

<sup>93</sup> 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><sup>94</sup> 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><sup>95</sup> 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 beginnen<sup>96</sup>:

«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.

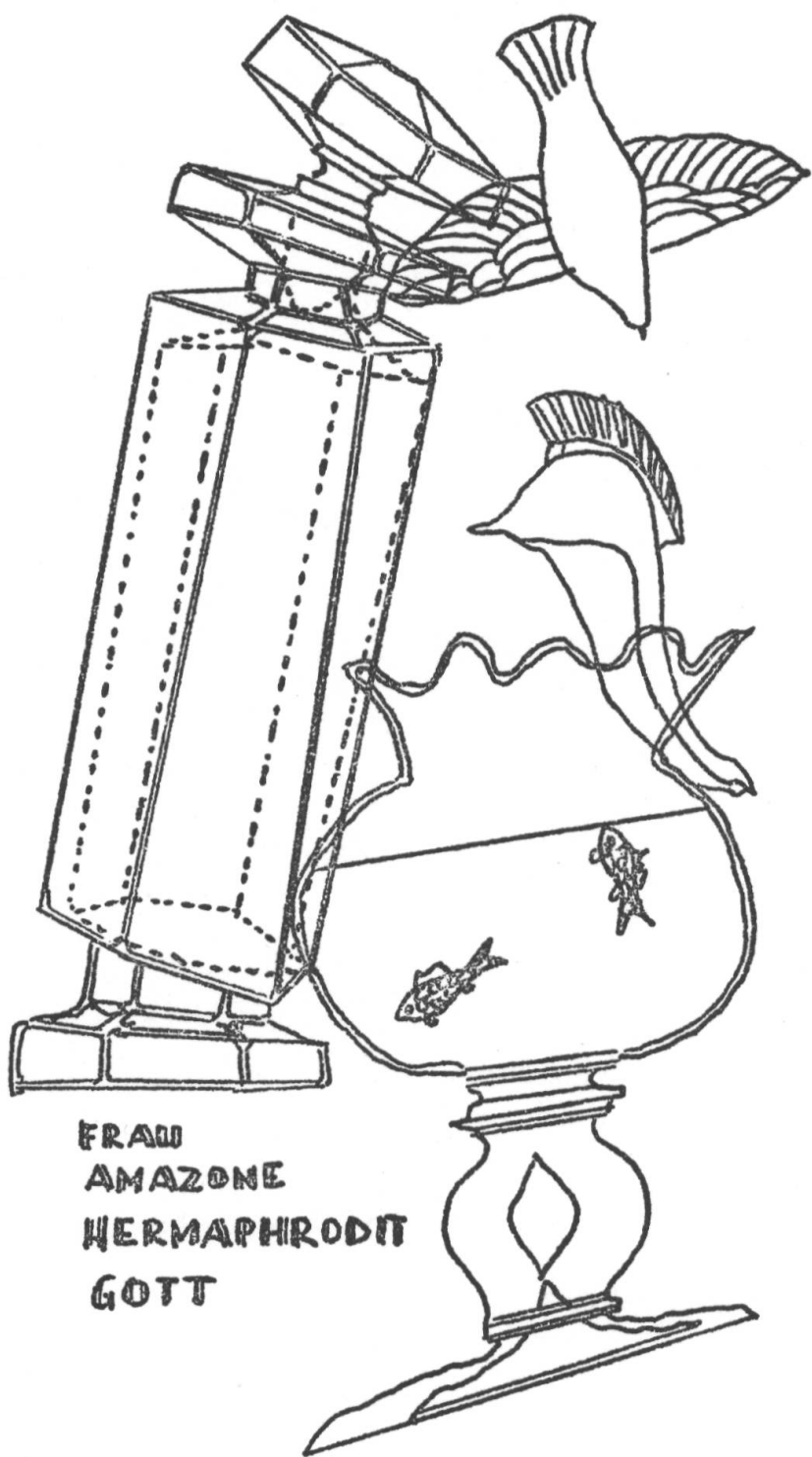
Es ist wie Beschwörungen. Was ist es, das sie im Munde verstecken? Ich weiß, daß es *der letzte Kieselstein* ist, ich sehe die Stäbe ja an die Felsen gelehnt, ich wußte, daß ich sie hier finden würde. Dies hier ist ein anderer Strand: ich kann nicht im Zirkel gegangen sein. Es ist hier, wo man sich einschiffet.»

---

<sup>94</sup> In der Zeitschrift <Karavan>, Introduktionsvolym 1934, p.15.

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

<sup>96</sup> <Sagan om Fatumeh>, p.90:  
«Die sage ist unendlich:  
sie beginnt wo sie endet ...».



FRAU  
AMAZONE  
HERMAPHRODIT  
GOTT

*Kümmre dich nicht um die ganzheit  
Nimm ein stück haut, auch wenn die poren 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 Schutzgötterheiten 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 grundlegend 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›<sup>97</sup>, 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›<sup>98</sup>.

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

---

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

<sup>98</sup> ‹Eine Nacht am Horizont›, p.238 ‹um fünf uhr in der frühe ...›.

sich eindeutig zur letzten Schaffensperiode<sup>99</sup>, 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 sehnsüchtiger Einsamkeit ab, *«Eine Nacht am Horizont»* durchstieß die Tiefenperspektive und zerbrach den sterilen Spiegel mit einer dramatischen Geste: aus dem Zerschneiden 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 umfassen<sup>100</sup>. Im eigentlichen Spiel der *«Nacht am Horizont»* hatte das *«unsichtbare Dasein»* nur gerade im *«Monolog»* (p. 228)<sup>101</sup> die bildhafte Form eines Liebespaares 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

---

<sup>99</sup> 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.

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

<sup>101</sup> 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 sternern  
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, abgründige Perspektive der Hyperbel<sup>102</sup> überspringen: die schwindelnde Perspektive von Ewigkeit und Nichts läßt die furchtbare Vision von Sinnlosigkeit und Tod im Schreckensbild eines abgeschlagenen, auf dem Meer schwimmenden Kopfes<sup>103</sup>, der versteinert, schlangengelockt 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)<sup>104</sup>, 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

<sup>102</sup> 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».

<sup>103</sup> Perseus schlug es der Gorgone Medusa ab und Athene setzte es in die Mitte der Ägäis. Die Medusa ist ein Totemtier EKELÖFS.

<sup>104</sup> Cf. «Eine Nacht am Horizont», «Bildwechsel», p.216.



verbeißt; in ‹Der Zwerg, der Poet und Lappland›<sup>105</sup> 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

---

<sup>105</sup> ‹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 Meisterwerk*<sup>106</sup>

<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»

---

<sup>106</sup> <Sent på jorden>, «klassiskt mästerverk».

Pferden, die den göttlichen Wagen der Inspiration durchs Nichts ziehen<sup>107</sup>. 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»<sup>108</sup> 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»<sup>109</sup>: diese wichtige<sup>110</sup> 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 – Gegensätzlichkeit 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

---

<sup>107</sup> Cf. <Strountes>, p. 39:

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

<sup>108</sup> 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».

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

<sup>110</sup> 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 Versteinierung 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 begrüßt, 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 spätlateinischen, 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 hululerai 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 éclate 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 Abwesenheit<sup>111</sup>. 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) zurückgegeben<sup>112</sup>, 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 ‹Stroutnes›-Gedicht (‹Galjonsbilder›<sup>113</sup>) beschreibt es:

<sup>111</sup> 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'éperdûment peut-être Mallarmé prolongera son rêve ...»

<sup>112</sup> Cf. ‹Sent på jorden›, ‹Apotheose›: «vater deinem himmel reiche ich mein auge zurück wie einen blauen tropfen im meer ...»

<sup>113</sup> 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 Hölzernen<sup>114</sup> 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)<sup>115</sup>, Ursprung aller Formen, aber die Göttin ist nicht das Meer, ist nicht die Abwesenheit des Todes: «es gibt einen Hohlraum zwischen den Wellen»<sup>116</sup> 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 Sinnlosigkeit 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...

---

<sup>114</sup> Gemeint sind die aus Holz gedrehten Galionsbilder der Schiffe.

<sup>115</sup> Zum Meeresmythos bei EKELÖF, s. *«Stroutnes»*, p. 45.

<sup>116</sup> 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»<sup>117</sup>.



---

<sup>117</sup> «Vägvisare till underjorden», p.106.

