

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

Artikel: Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont
Kapitel: Gunnar Ekelöf, Stéphane Mallarmé und ihre Begegnung im Symbolismus
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: 08.11.2024

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

III

Gunnar Ekelöf, Stéphane Mallarmé und ihre Begegnung im Symbolismus

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

EKELÖF

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

MALLARMÉ

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

Die Quelle dieses Gegenlichts heißt STÉPHANE MALLARMÉ².

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

² 1842–1898.

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

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

³ <Blandade kort>, «Självsyn», p.153.

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

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

⁶ <Blandade kort>, «Självsyn», p.147.

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

1. Ekelöf über sein Verhältnis zu Mallarmé⁸

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

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

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

⁹ Für seine Übersetzung ausgewählter Gedichte <100 Jahre französische Dichtung> muß EKELÖF auch Mallarmés übriges Werk gelesen haben.

¹⁰ 1876–1957.

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

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

Als einer der allerletzten Texte in «Eine Nacht am Horizont» findet sich eine «Zusammenfassung der Handlung» (Résumé de l'action¹²), welche das Geschehen im abstrakten Gedankendrama auf undramatische Weise zusammenfassen soll. Erstaunlicherweise geschieht dies auf französisch, ausgenommen eine kurze, mit «Später» überschriebene Anmerkung: könnte dies bedeuten, EKELÖF habe dieses Résumé nach der Lektüre von MALLARMÉ und etwa gar nicht im Hinblick auf sein eigenes Werk «Eine Nacht am Horizont» geschrieben? Diese kühne Hypothese könnte sich auf die Tatsache stützen, daß der französische Text bereits in «Aus einem Alten Tagebuch 1929–30»¹³ erschienen ist – und zwar ohne die jetzigen Französischfehler! Wie dem auch sei, der Text in seiner Gesamtheit (Résumé, Pensée, Style, Notule) erscheint tatsächlich wie eine sehr glückliche Zusammenfassung der zentralen Problematik Mallarmés (jenes von «Igitur»), ja, man könnte ihn gar als *Pastiche* bezeichnen, und endlich wird er durch die (zeitliche, sprachliche) Distanz der Ironie im abschließenden, schwedischen «Senare»-Dreizeiler zu einer eigentlichen *Parodie Mallarmés ...* aber selbstverständlich auch zu einer *Parodie der «Nacht am Horizont»*, als deren Résumé er sich schließlich gibt!

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

Mit diesem Résumé als Ausgangspunkt wollen wir kurz MALLARMÉS

¹¹ EKELÖF hebt hervor.

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

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

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

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

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

¹⁵ S. Bibliographie.

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

¹⁷ Pléiade, p. 439–441.

¹⁸ Wir heben hervor.

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

¹⁹ <Eine Nacht am Horizont>, p. 229.

²⁰ Pléiade, p. 439.

²¹ Ibid., p. 434.

²² <Eine Nacht am Horizont>, p. 211.

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

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

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

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

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

²⁵ Pléiade, p.440.

²⁶ *Ibid.*, p.435.

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

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

²⁷ Pléiade, p.436.

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

²⁹ Pléiade, p.442.

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

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

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

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

³¹ *«Igitur»*, Pléiade, p.443.

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

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

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

³² «Les Fenêtres», Pléiade, p. 32/33.

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

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

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

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

³⁵ Dessen «Analfixierung» hinter diesen Toilettenbesuchen durchzuschimmern scheint.

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

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

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

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

³⁸ Ausgenommen den frühen und Baudelaire-inspirierten Mallarmé.

³⁹ *«Eine Nacht am Horizont»*, p.211.

⁴⁰ *«Igitur»*, Pléiade, p.434.

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

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

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

⁴² Sonatform – denaturerad prosa.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ P. 239.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ *«Eine Nacht am Horizont»*, p. 237.

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

4. Der Ausgangspunkt: die Sinnlosigkeit und das Nichts

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

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

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

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

⁵⁵ P. 29.

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

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

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

5. Symbole für die Anonymität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ <Vägvisare till underjorden>, p.42.

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

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

⁶² <Diwan över Fursten av Emgión>, p.107.

⁶³ «Korollarium till skymningen».

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ *Pléiade*, p.462.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Wir heben hervor.

⁷⁵ GUY MICHAUD, «Mallarmé», p. 79.

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

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

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

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

ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	ZERBRECHEN	zerbrechen
Prajâpati	Prajâpati	animus	anima

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

⁷⁷ S. hier p. 39ff.

⁷⁸ Anima versinnbildlicht die Quelle künstlerischer Eingebung und wird oft als Nymphe personifiziert (cf. ‹Ad Clementiam›, p. 210:

‹Liebe, unvermählte Nymphe›).

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

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

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

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

⁸⁰ «Eine Nacht am Horizont», p. 219.

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

⁸² Ibid. p. 221.

⁸³ Ibid. p. 220.

⁸⁴ Ibid. p. 228.

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

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

⁸⁵ Cf. ‹Diwan över Fursten av Emgión›, p.15:

«Trotzdem *bist* du nicht
welche höhe von Sein!
Ich bin – welche niedrigkeit
von etwas noch unverbranntem.»

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

⁸⁷ Cf. ‹Igitur›, p.438: ‹les pulsations de son propre cœur.›

6. Die kosmische Perspektive

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

⁸⁸ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 235.

⁸⁹ Ibid.

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

⁹¹ S. hier p. 124.

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

7. Symbol von Zeit und Raum: das Zimmer

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

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

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

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

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

⁹⁴ Pléiade, p. 435.

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

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

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

⁹⁶ Dem Fenster.

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

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

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

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

¹⁰¹ «Spaziergänge und Ausflüge», p. 149.

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

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

«Das Wesentliche ist die *Bewegung*, und nicht einmal die Bewegung von einem «damals» zu einem «jetzt», also das, was die Geschichte arbeitshypothetisch mit einem Geschehen meint, sondern die Bewegung ohne Ziel, welche sich in den ewig spielenden Relationen und Beleuchtungen findet, flimmernd für Auge und Seele, rastlos animierend für die Gedanken¹⁰⁹.»

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

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

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

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

¹⁰⁵ Und z.B. auch Baudelaire.

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

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

¹⁰⁸ Ibid. «Monolog», p. 230.

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

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

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

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

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

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

8. Die Spirale, Symbol des Werdens und des Seins

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁶ Cf. ‹Färjesång›, ‹Tag och skriv›, 3, p.16:

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

¹¹⁷ ‹Eine Nacht am Horizont›, ‹Synopsis›, p.222.

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

9. Die geschichtliche Zeit

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

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

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

¹¹⁹ Cf. hier, p.44ff.

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

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

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

¹²² Ibid. p. 221, p. 228, p. 229.

¹²³ «Igitur», Pléiade, p. 434.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁷ «Sagan om Fatumeh», p. 30.

¹³⁸ «Opus incertum», p. 30.

¹³⁹ «Färjesång», p. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung zur ‹Nacht am Horizont›: «eine verwirrende Mischung von alt und neu, ja, man kann sagen, von religiös und nichtreligiös... Man kann also sagen, daß sich hier Ost und West, alt und neu, treffen»¹⁴⁷. Mit diesen Sätzen wird GUNNAR EKELÖF selbst aufs Trefflichste charakterisiert. Nicht nur die Uhr, auch die Geschichte schlägt bei EKELÖF den immer gleichen Schlag; die Erfahrungen vergangener Schicksale sind bloß Teile eines *gleichzeitigen* Geschehens¹⁴⁸, «ohne Anfang und Ende» und letztlich gar «ohne Subjekt»¹⁴⁹: als namenlose Objekte der Sinnlosigkeit bewegen sie sich zum Horizont, hinter welchem sie den Sinn des Todes finden.

10. Der Akt um Mitternacht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵³ «La distance intérieure», p. 334.

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

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

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

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

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

¹⁵⁶ *«Igitur»*, *Scolies*, p. 446.

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

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

«Man muß den Mut haben die Gebote zu brechen ... die sagen ... daß Seele und Körper nicht innen und außen und veramente ein und dasselbe»¹⁶⁰

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

Zwischen den beiden Flächen befindet sich nur Leere:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁵ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 235.

¹⁶⁶ Ibid. p. 227 und MALLARMÉ, ‹Igitur›, Pléiade, p. 434.

¹⁶⁷ S. hier p. 87 ‹Deine zeit ist Wasser, ich bin deine wasseruhr›.

¹⁶⁸ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 221.

¹⁶⁹ MALLARMÉ, Sonnet ‹Une dentelle s'abolit›, Pléiade, p. 74.

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

12. Der Ort der Fiktion: das Theater

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

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

¹⁷⁰ «Vägvisaren till underjorden», p. 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁷ S. hier p. 92–94.

«Es gibt keinen Anfang und keinen Schluß! Und du – mit deinem Gehöhne und deinem Bittlächeln: *Es gibt kein Ich!*»¹⁷⁸
 ... «denn es gibt nur diese Wirklichkeit: daß es keine gibt!»

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

¹⁷⁸ ‹Opus incertum›, p. 61.

¹⁷⁹ Deshalb haben wir im ersten Teil die Reihenfolge geändert.

¹⁸⁰ MALLARMÉ, ‹Crayonné au théâtre›, ‹Mimique›, p. 310

¹⁸¹ ‹Eine Nacht am Horizont›, p. 228.

¹⁸² Ibid. p. 218.

¹⁸³ Ibid. p. 209.

¹⁸⁴ Ibid. p. 229.

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

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

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

¹⁸⁷ P. 208.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Musikalische Elemente

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

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

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

¹⁹⁷ P. 249.

¹⁹⁸ Ibid. p. 250.

¹⁹⁹ S. Bibliographie.

²⁰⁰ ›Eine Nacht am Horizont‹, p. 207.

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

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

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

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

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

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

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

²⁰⁵ BAUDELAIRE, Œuvres complètes, <Spleen et Idéal>, IV: Correspondances (Ed. Pichois, Pléiade, p.11).

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

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

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

²⁰⁷ «Partitur», p.5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14. Vom Symbolismus und von Symbolen

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

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

²¹² ‹Blandade kort›, ‹Självsyn›, p. 152.

²¹³ MAURICE BLANCHOT, ‹La part du feu›, ‹Le mythe de Mallarmé›, p. 46.

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

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

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

²¹⁶ Ibid.

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

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

²¹⁹ Ibid. p.155.

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

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

²²¹ ‹Eine Nacht am Horizont›, p.216.

²²² RIMBAUD, ‹Lettre à Paul Demeny›, Pléiade, p.270.

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

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

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

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

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

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

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

²²⁷ «Sent på jorden», wellenschlag.

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

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

a) «absolute» Symbole

«Eine Nacht am Horizont» liegt an der Grenze zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Sein und Nichtsein, an der Scheidegrenze des Todes, und sie liegt in der Tiefe der kosmischen und der innerlichen

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

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

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

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

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

²³⁰ P. 71 «Död och Natt».

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

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

²³³ Ibid. p. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

²³⁷ ‹Diwan över Fursten av Emgión›, p. 51.

²³⁸ GÖRAN O.ERIKSSON/LARS GUSTAFSSON, ‹Gunnar Ekelöfs närvaro›, BLM, 1968, p. 246.

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

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

zu einer Wirklichkeit geschieht *innerhalb* der Dichtung, er geschieht *durch* die Dichtung – und der Dichter bezahlt den Durchbruch mit seinem Leben...

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

²³⁹ ‹Eine Nacht am Horizont›, p.209.

²⁴⁰ Ibid. ‹Ad Clementiam›, p.210.

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

b) *begrenzte Symbole*

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

²⁴¹ *«Synopsis»*, p. 222.

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

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

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

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

c) «relative» Symbole

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

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

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

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

²⁴³ <Sagan om Fatumeh>, p. 60.

²⁴⁴ <Eine Nacht am Horizont>, «Welche geheime macht...», p. 216.

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

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

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

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

²⁴⁵ «Vägvisare till underjorden», p. 83.

²⁴⁶ «Sagan om Fatumeh», p. 60.

²⁴⁷ «Eine Nacht am Horizont», p. 222.

²⁴⁸ Ibid. p. 229.

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

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

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

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

²⁵⁰ «Eine Nacht am Horizont», p.220.

²⁵¹ «Promenader och utflykter», p.182.

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

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

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

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

²⁵³ Ibid., «Monolog», p.228.

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

²⁵⁵ Ibid., «Monolog», p.229.

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

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

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

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

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

²⁶⁰ Pléiade, p. 443.

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

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

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

²⁶² Stein ist bei EKELÖF Symbol für Schlaf und Unbewußtsein.

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

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

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

In einem Entwurf zu «Igitur» schreibt MALLARMÉ:

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

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

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

«Die Vision liegt woanders
und letztlich nirgends»²⁶⁵

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

²⁶⁵ <En natt i Otočac>, p. 17.

²⁶⁶ <Un coup de dés>, Pléiade, p. 474–477.

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

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

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

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

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

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

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

²⁷¹ Wenn man so weit gekommen ist in der Sinnlosigkeit wie ich wird jedes Wort wieder interessant:

Funde im Verscharren
die man mit dem archäologischen Spaten wendet:
Das kleine Wort *Du*
vielleicht eine Glasperle
die einmal um einen Hals hing
Das große Wort *Ich*
vielleicht ein Feuersteinscherben
mit dem irgend ein Zahnloser sein zähes Fleisch
geschabt hat

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷⁶ Ibid. p. 93.

²⁷⁷ Ibid. p. 90.

²⁷⁸ ‹En natt i Otočac›, p. 56.

²⁷⁹ ‹Sagan om Fatumeh›, p. 31.

²⁸⁰ Ibid. p. 107.

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

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

die grotte der Nymphen²⁸³

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

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

²⁸² Ibid. p. 237.

²⁸³ «Vägvisare till underjorden», p. 17.

Cf. Ad Clementiam: Χαῖρε νόμφη ἀνόμφευτε
 («Heilige, unvermählte nympe»).

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

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

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

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

²⁸⁴ <Sagan om Fatumeh>, p.27.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁹ ‹Partitur›, p.49.