

"Die weisse Kehle der Einsamkeit"

Autor(en): **Wälti, Brigitte**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1981)**

Heft 4

PDF erstellt am: **31.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870817>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

«DIE WEISSE KEHLE DER EINSAMKEIT»¹

Nach seinen ersten Gedichten, die sehr stark in seiner ländlichen Heimat verwurzelt sind, wurde Peter Huchel oft zum Naturlyriker abgestempelt. Andere sprachen eher von politischer Lyrik, auf die vielen Gedichte anspielend, die vom Krieg oder von Huchels Entschluss, in die DDR zu gehen, handeln. Mit beidem wird man diesem Dichter nicht gerecht, wenn man nicht auch die Frage nach der menschlichen Existenz überhaupt miteinbezieht — die menschliche Existenz gerade in der politischen Situation.

Der Naturgegenstand wird bei Huchel sehr oft zum privaten Zeichen, das etwas ganz anderes als das anscheinend Beschriebene meint. Seine Zeichensprache wurde aber nicht durch die politischen Umstände bedingt, sondern war schon in den 20er Jahren festgelegt, ehe sie sich, erst unter Hitler und dann wieder in den Jahren seiner Isolation in der DDR, als geeignetes Mittel der Verschlüsselung einer anders nicht mehr aussagbaren Gegenwart erwies.

Axel Vieregg² spricht von einer «die ganze Existenz deutende Privatmythologie», auf die wir hier aber nicht wirklich eingehen können, da sie sehr wahrscheinlich nur einen Sinn bekommt in Bezug auf das ganze Werk. Für uns interessant ist aber vielleicht doch der Hinweis auf vier verschiedene Aspekte eines Mythenkomplexes, nämlich die «Vereisung der Welt», die «zunehmende Verfinsterung», ein «uns umgebendes Reich der Toten» und eine «Rauch-Schatten-Nebelwelt», aus der das Numinose nach uns tastet. Die Frage kann gestellt werden, ob es sich um eine endgültige Verfinsterung und Vereisung, um die Entgötterung der Welt handelt. Auf jeden Fall geht es bei Huchel um eine zunehmende Angst vor der Leere, dem Nichts, und diese Angst wird da einen Höhepunkt erreichen, wo die Welt in einem weissen Schneekleid erstarrt. In der Folge möchte ich auf Grund von vier Gedichten, die mir für die verschiedenen Lebensstufen Huchels signifikant scheinen, den Weg zeigen, der von einer vielleicht noch unbestimmten Melancholie, über eine dunkle namenlose Trauer, zu einem grauenvollen eisigen weissen Entsetzen führt.

OKTOBERLICHT

Oktober, und die letzte Honigbirne
hat nun zum Fallen ihr Gewicht,
die Mücke im Altweiberzwirne
schmeckt noch wie Blut das letzte Licht,
das langsam saugt das Grün des Ahorns aus,
als ob der Baum von Spinnen stürbe,
mit Blättern, zackig wie die Fledermaus,
gesiedet von der Sonne mürbe.

Durchsüsst ist jedes Sterben von der Luft,
vom roten Rauch der Gladiolen,
bis in den Schlaf der Schwalben wird der Duft
die Traurigkeit des Lichts einholen,
bis in den Schlaf der satten Ackermäuse
poltert die letzte Walnuss ein,
die braun aus schwarzgrünem Gehäuse
ans Licht sprang als ein süsser Stein.

Oktober, und den Bastkorb voll und pfündig
die Magd in Spind und Kammer trägt,
der Garten, nur von ihrem Pflücken windig,
hat sich ins müde Laub gelegt,
und was noch zuckt im weissen Spinnenzwirne,
es flöge gern zurück ins Licht,
das sich vom Ast die letzte Birne,
den süssen Gröps des Herbstes bricht.

Dieses Gedicht, wie auch das zweite, welchem wir uns nachher zuwenden werden, stammt aus dem Band «Die Sternenreuse»³, welcher Gedichte vereinigt aus den Jahren 1925-1947, wobei «Oktoberlicht» wohl zu den ersten dieser Periode gehört und «Totenregen» zu den letzten. Beiden gemeinsam ist jedoch, und das ist wichtig im Hinblick auf die spätere Entwicklung Huchels, die rigoros durchgehaltene Form: regelmässige Strophen und Verse, durchgehender Reim. Zu dieser geschlossenen Form gehören auch die Korrespondenzen in der ersten und letzten Strophe der beiden Gedichte. Wir haben es hier mit einem architektonisch sehr genauen Aufbau zu tun, welcher durch Schlüsselwörter, Pfeilern gleich, gestützt wird. (In der Musik würde man von Leitmotiven sprechen.)

Wenn wir uns nun das erste Gedicht genauer anschauen wollen, so wäre man bei einer ersten oberflächlichen Lektüre geneigt, denjenigen Recht zu geben, die Huchel zu den Naturlyrikern zählen. Es ist ein Naturgedicht, in dem jeder Vers konkrete, aus Erfahrung, Anschauung und Kenntnis geschöpfte Angaben enthält. Die Naturerfahrung ist aber in Bildern und einer Sprache dargestellt, die aus den üblichen Schemata ausbrechen und deshalb nicht ohne weiteres verständlich und einsichtig sind. Wilhelm Lehmann, ein Naturlyriker, mit welchem Huchel oft in Zusammenhang gebracht worden ist, macht Huchel diese subjektive Vorstellungswelt zum Vorwurf: «Wozu Verwirrung unter Wesen und Dinge stiften, ihren Frieden zerbrechen, mit Unklarheit stören, wo es um jenes Glück des anschauend Fühlens geht?»⁴ Huchel geht es aber weniger um das «anschauend Fühlen» als um das Bild des Gleichnisses. Wort und Bild beziehen ihre Substanz aus dem konkreten, realen Nährboden von Tatsächlichkeiten, so dass die dichterische Verwandlung in der Darstellung den Leser verpflichtet, eine genaue, auf den Text gründende Interpretation zu versuchen. Erst ein richtiges Verstehen dessen, was gesagt ist und wie es gesagt ist, wird ihm die Eigen-Art und dichterische Substanz des Gedichtes einsichtig machen.

Beachtung verdient bereits der Titel: Das Licht im Oktober, Oktoberlicht. Es ist eigentümlich, dass diesem Licht die gängige atmosphärische stimmungsträchtige Qualität fehlt. Es ist, als würde sich der Dichter in kräftiger, naturhafter Auflehnung gegen all das herkömmliche und abgenutzte Licht wenden, das die Dinge in irgendeine Farbe taucht, sie im Herbst in besonderer Klarheit erstrahlen lässt und was der üblichen Klischees noch sein mögen. Sein Licht ist zunächst ein letzter Trug, dem die Mücke verfällt, indem sie in ihm noch ihr Leben fristet. Aber nur wie Blut, als wäre es dies, kann sie es bloss noch schmecken, nicht saugen (I, 4). Das Licht ist ferner die bestimmende aggressive Kraft, die den Verfall herbeiführt: langsam saugt es das Grün des Ahorns aus. Das ist eine Umkehrung üblicher Qualitätsbestimmung; das Licht gibt oder ermöglicht die Farbe (des Lebens) nicht, es tötet sie (I, 5). Es ist dies jedoch nicht eine allgemeingültige, sondern nur für die besondere Situation des Herbstes gültige Aussage. — Dem gleichen Trug wie die Mücke verfällt (und damit kommen wir zu den Korrespondenzen in der letzten Strophe) «was noch zuckt im weissen Spinnenzwirne». «Es flöge gern zurück ins Licht» — ins Licht, das sich vom Ast die letzte Birne bricht und damit den Tod des Gartens besiegelt (III, 7/8). Beide

Bilder entsprechen einander: Die Mücken im Gewirr der Altweibersommerfäden (die von Jungspinnen erzeugt werden) und die Insekten im Spinnenzwirne.

Eine ähnliche Entsprechung finden wir in der Darstellung der Ernte, die hier allerdings nicht das übliche Positivum der Erfüllung des Jahres ist, sondern eher dem Grat jener Grenzsituation gleicht, von welchem der Absturz in den Tod einsetzt. Das Fallen (der Herbsttod) der Honigbirne (I, 1), hart in Wort, Ton und Vorstellung, sagt dies aus, sehr genau gesehen im Gewicht, das ihr die letzte Kraft nehmen wird. In der dritten Strophe sind die Wertaussagen entsprechend gesetzt: Die Ernte der Magd ist wie ein Raub, durch den das Sterben des Gartens erfüllt wird, ein Raub im schon todgeweihten Garten, in dem nur noch die Bewegungen ihres Pflückens einen lebendigen Wind erzeugen. Die Blätter sind als müdes Laub, worin sich der Garten endgültig niederlegt, am Boden (III, 1-4) und entsprechen dem Bild des (scheinbaren) Baumtodes (I, 6-8). — Zwischen der ersten und der letzten Strophe, die auch durch ihr gemeinsames Eingangswort «Oktober» ihre Parallelität unterstreichen, steht der Achtzeiler, der mit der Neuschöpfung «durchsüsst» beginnt. Die Süsse ist im Vergleich zur materiellen Realität des Sterbens ein lyrisches, immaterielles Element, durch welches das Spezifische des Herbsttodes in der Natur durchsichtig wird. Die Strophe wird am Anfang und Ende von der Süsse bestimmt, und das Thema erscheint noch einmal am Schluss der letzten Strophe, wodurch diese mit der zweiten verbunden wird. Relativiert ist diese Süsse allemal: als Element des Sterbens (II, 1), durch das Präteritum (II, 8) und durch das Brechen der letzten Frucht (III, 7/8). Auf die andern Bilder der Mittelstrophe gehe ich nicht ein — so schön sie in ihrer Eigenart auch sein mögen — denn sie tragen nichts Neues zu unserem Thema bei. Erwähnenswert ist vielleicht nur noch das Licht, das hier seine aggressive Aktivität verloren hat, in seiner «Traurigkeit» aber dennoch verdinglicht bleibt.

Betrachten wir das Gedicht als Ganzes, so stellen wir fest, dass nur von der Natur die Rede ist, in welcher die Phase des Herbstes sich durch sich selbst darstellt. Die Natur steht nicht für etwas, sondern für sich selbst. Zuständlichkeiten, Bewegung, Kampf, Eindrücke gehen von Tier oder Pflanze aus und weisen auf sie zurück, wobei das Licht Agens und Träger ist. Jeder menschliche Bezug fehlt. Die Magd in der letzten Strophe ist nicht mehr als eine Statistenfigur, in ihrer Funktion Mitvollzieherin im naturhaften Prozess der Ernte und der Erfüllung, deren Rückseite das

Sterben ist. Wichtig sind die Bilder der erbarmungslosen Realität, in der die Grausamkeit des Sterbens ohne Beschönigung fühlbar wird.

TOTENREGEN

Fiel nicht der Regen am Gemäuer,
gern trüge ich hinaus ein Feuer,
zu wärmen, wenn die Wasser waschen,
die armen Toten, armen Aschen.

Dort draussen, wo die Nebel wittern,
im Hof der Weiden, an den Gittern
hörn sie im Wind die alte Klage.
Sie schmecken noch das Brot der Tage.

Ach, dass sie so verwaist verliegen,
so bloss sich in den Moder schmiegen,
ich trüge gern ein neues Linnen
in ihr Gewölb voll Wurm und Spinnen.

Vom Stein wollt ich den Regen schöpfen,
wo sass ein Kind mit weissen Zöpfen.
Sie sehnen sich nach heissen Flammen,
die Kleinen nach dem Tuch der Ammen.

Wo um sie her die Nebel rauchen,
was frommte wohl mein schwaches Hauchen?
Mein Feuer würd ich bald verlieren,
ging ich im Wind, in dem sie frieren.

Der Regen rinnt, die Steine trauern,
die Nacht stösst kalt an Tor und Mauern,
denk ich der Toten, dort vergessen
im Bitterkraut, im Stroh der Kressen.

Auf die geschlossene äussere Form (Strophen, Verse, Reim) habe ich schon hingewiesen. Hier wird diese noch stärker als im

ersten Gedicht durch Alliterationen, Assonanzen und Binnenreime unterstützt — von seiner Form her also ein perfektes Gedicht. — Ich werde nicht jede Strophe einzeln analysieren, sondern nur einige, mir wichtig scheinende Elemente für die weitere Entwicklung Huchels in die in der Einleitung angedeutete Richtung herausgreifen. Interessant im Vergleich mit «Oktoberlicht» ist nicht nur die völlige Abwesenheit des Lichts, sondern vor allem die Trennung von innen und aussen, von einem Innenraum mit einem Ich und einem Aussenraum, ohne menschliches Leben. Diese Trennung wird in der zweiten Strophe sehr deutlich gemacht mit dem Hinweis auf «dort draussen» (II, 1).

In dieser Aussenwelt finden wir nur Tote, die Lebenden sind abwesend und, was noch schlimmer ist, alles Menschliche überhaupt scheint inexistent zu sein. Die Natur übernimmt die Tätigkeit des Menschen; so ist es in der ersten Strophe der Regen, der die Toten wäscht — ein Bild, welches durch Alliteration und Assonanz noch mehr Gewicht erhält. Dieser Naturvorgang spiegelt per negationem das denaturalisierte Verhalten der Menschen. Die Natur reflektiert den desolaten Zustand der Gesellschaft. Jegliches Gefühl ist abgewürgt, es ist nicht mehr der Mensch, der trauert, sondern die Natur selbst: «die Steine trauern» (VI, 1). Aber dass die Trauer von der Natur übernommen wird ist nur erwägbar, weil ein Ich da ist, das deutet und der Toten gedenkt, die draussen vergessen sind (VI, 3). Der trauernde Dichter, der im Innenraum sitzt, findet in dieser entmenslichten Natur keinen Trost mehr. Was bleibt, ist ein Gefühl der Schwäche, des Nicht-Mehr-Stark-Genug-Seins, der Sinnlosigkeit, welches in den Konjunktiven zum Ausdruck kommt und in der zweitletzten Strophe einen Höhepunkt erreicht, wo das Gedicht eine poetologische Dimension erhält: «mein schwaches Hauchen» und «mein Feuer» können als Metaphern für das Dichten gedeutet werden und somit als völlige In-Frage-Stellung dieses Ichs, des Dichters, der nur noch im geschlossenen Innenraum existieren kann und sich zu schwach fühlt, um gegen die Kälte, die Dunkelheit, die Unmenschlichkeit draussen anzukämpfen.

Im Unterschied zu «Oktoberlicht» sprengt hier die Natur den Rahmen ihrer blossen Befindlichkeit. Sie tritt aus sich heraus zu menschlichem Bezug. Als Wertelement menschlichen Daseins erhält sie eine sie übergreifende Bedeutung. Ist sie in «Oktoberlicht» noch wertneutral, so wird sie hier als Symbol Miterleidende, Mit-wirkende; sie wird zum Wertträger menschlicher Existenz.

CHAUSSEEN

Erwürgte Abendröte
Stürzender Zeit!
Chausseen. Chausseen.
Kreuzwege der Flucht.
Wagenspuren über den Acker,
Der mit den Augen
Erschlagener Pferde
Den brennenden Himmel sah.

Nächte mit Lungen voll Rauch,
Mit hartem Atem der Fliehenden,
Wenn Schüsse
Auf die Dämmerung schlugen.
Aus zerbrochenem Tor
Trat lautlos Asche und Wind,
Ein Feuer,
Das mürrisch das Dunkel kaute.

Tote,
Über die Gleise geschleudert,
Den erstickten Schrei
Wie einen Stein am Gaumen.
Ein schwarzes
Summendes Tuch aus Fliegen
Schloss ihre Wunden.

Dieses Gedicht gehört in einen grösseren Kontext hinein, in ein sehr langes Gedicht mit dem Titel «Das Gesetz», welches Huchel bereits 1950 in «Sinn und Form» publiziert hatte. Umso interessanter ist nun dieser kurze Ausschnitt, von Huchel selbst gewählt und unter dem Titel «Chausseen» in seinem gleichnamigen Gedichtband⁵ veröffentlicht.

Als erstes fallen die freirhythmische Form und der fehlende Reim auf, was nicht heissen will, dass das Gedicht nicht ganz genau durchkomponiert ist. Der Innenraum ist aufgebrochen, das Tor, welches in «Totenregen» dem Regen und der Nacht noch Stand hielt (VI, 1/2), ist hier zerbrochen (II, 5). Das Ich ist ver-

schwunden oder existiert nur noch in der Dichtungsmetapher, wenn wir die poetologische Lesart des vorangehenden Gedichtes beibehalten wollen. «Ein Feuer, das mürrisch das Dunkel kaute» — das Dichten hat aber hier keinen positiven Aspekt mehr, es ist Ausdruck finsterer «mürrischer» Resignation, eine letztmögliche Antwort auf das Grauen, das Entsetzen, welches in diesen kurzen, abgehackten Versen haltlos hervorbricht. Durch die knappen Verse bekommen die Bilder noch grössere Aussagekraft. Die Vergangenheit wird in die Gegenwart hereingeholt, was geschehen ist, ist nun eine Zuständlichkeit. Das Gedicht geht über die Beschreibung des Furchtbaren im Präteritum hinaus und zeigt, was jetzt ist: Verzweiflung — Unabänderlichkeit, ausgedrückt im Zustand. Ein mögliches Gefühl ist nur noch von Toten gedeckt, nämlich den toten Pferdeaugen, mit denen der Acker den brennenden Himmel sah (I, 5-8). — Die erwürgte Abendröte (I, 1) kann auf zwei Ebenen gedeutet werden. Bei einer realistischen Lesart muss die natürliche Abendröte dem brennenden Kriegshimmel (I, 8) weichen, sie wird durch die unnatürliche Röte erwürgt. Lesen wir aber auf einer metaphorischen Ebene, so wird die Abendröte, das Rot des Himmels, zur Farbe der Revolution — die Hoffnungen, die Huchel in sie gesetzt hatte, in sein neues Leben in der DDR, sind erloschen, erwürgt; was bleibt, ist das Entsetzen des brennenden Kriegshimmels, die Anklage der toten Pferdeaugen und der erstickte Schrei der Toten (III, 3), deren Wunden mit einem schwarzen Tuch aus Fliegen geschlossen worden sind (III, 5-7). Dieses furchtbare Schlussbild, das Zudecken, das Schliessen der Wunden passt zum Eingangsbild der erwürgten Abendröte und schliesst so das Grauen in seiner Zuständlichkeit hermetisch ab; zurück bleiben höchstens Narben, die nicht mehr deutbar sind (was wir im letzten Gedicht sehen werden). Das Bild hat aber den äussersten Grad des Grauens nicht erreicht, wenn wir es nicht in Beziehung bringen mit dem «Tuch der Amme», nach welchem sich die Kleinen im «Totenregen» sehnen (IV, 4).

Dieses Bild finden wir bei Huchel häufig, es ist dies die Sehnsucht nach der Kindheit, nach der Geborgenheit und Wärme — das Tuch, das sich tröstend um uns schliesst. Hier aber ist das Tuch von summenden Schmeissfliegen, welches die Natur auf die Wunden legt, alles andere als tröstlich. Wir haben also bereits einen Schritt weitergemacht in die zunehmende Verdunkelung der Welt und deren Entmenschlichung. Das Bild des Regens, der im vorangehenden Gedicht die Toten wäscht, ist im Vergleich mit diesem hier beinahe versöhnlich.

Zu einem Höhepunkt kommt es allerdings erst dann — und damit erhält das Schlussbild eine Art von Sprengkraft — wenn die schwarze Farbe der Trauer in weiss umschlägt, wie es in einem der letzten Gedichte aus dem zuletzt erschienenen Gedichtband «Die neunte Stunde»⁶ geschieht, wo auch die sprachliche Verknappung ihren Gipfel erreicht hat.

TODTMOOS

In Todtmoos
sah ich in weisser leuchtender Schneeluft
schneepflückende Wesen fliegen.
Ich griff in den Flockenfall
und fing nur Kälte.

Schneenarben an den Felsen,
Wegzeichen wohin? Schriftzeichen,
nicht zu entziffern.

Todtmoos ist ein Ort im Schwarzwald, enthält aber gleichzeitig eine Metapher für das allmähliche Absterben der Natur. Moos an und für sich ist schon eine Reduktion, eine Primitivierung der Pflanzenwelt, die durch den Zusatz «Todt» noch gänzlich zum Verschwinden kommt. Dafür werden wir vom Licht, welches sich bisher immer mehr im Dunkeln zu verlieren schien, auf unnatürliche Weise geblendet. Es ist kein warmes Licht, sondern wirkt in seiner Erbarmungslosigkeit eher wie eine Folter. Das Weiss muss hier als Radikalisierung gesehen werden: es gibt keine Farben mehr, weder die schwarze Farbe der Trauer, noch die rote Farbe der Revolution. Die Farbe der politischen Hoffnung ist abgewürgt, die Wunden sind geschlossen. Die Welt liegt vor uns in einer überklaren Nicht-Farbe, die sogar die Fähigkeit des Trauerns aufhebt. Als letzte Zeichen der Vergangenheit bleiben Narben, Schneenarben — also auch sie weiss — die nicht mehr zu entschlüsseln sind. Es geht hier um eine völlige Immunisierung oder Anästhesierung von Trauer, um eine endgültige Verkältung und Vereisung der Welt. Das noch greifende Ich, welches wohl noch ein letztes Mal zu begreifen sucht, fängt nur Kälte und steht vor nicht zu entziffernden Schriftzeichen, welche in der poetologischen Lesart auf die Stellung des Dichters hinweisen, dem in

dieser totalen Verarmung der Welt sogar das Dichten unmöglich geworden ist. Bei der weissen Trauer scheint jede Reaktion ausgeschlossen, sie umschliesst uns, unsichtbar, überlässt uns der Kälte, der Leere, dem Nichts.

Brigitte WÄLTI.

ANMERKUNGEN

¹ Peter Huchel, *Gezählte Tage*, Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.

SCHNEE

*Dem Gedächtnis
Hans Henny Jahnn*

Der Schnee treibt,
das grosse Schleppnetz des Himmels,
es wird die Toten nicht fangen.

Der Schnee wechselt
sein Lager.
Er stäubt von Ast zu Ast.

Die blauen Schatten
der Füchse lauern
im Hinterhalt. Sie wittern
die weisse
Kehle der Einsamkeit.

² Axel Viereg, *Die Lyrik Peter Huchels*, Zeichensprache und Privatmythologie, Erich Schmidt Verlag 1976.

³ Peter Huchel, *Die Sternenreuse*, Gedichte 1925-1947, R. Piper u. Co. Verlag München, 2. Auflage 1973.

⁴ s. Anm. 2.

⁵ Peter Huchel, *Chausseen Chausseen*, Gedichte, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1963 (1970).

⁶ Peter Huchel, *Die neunte Stunde*, Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

B. W.