

Zur Lyrik von Werner Zemp

Autor(en): **Haefeli, Verena**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 2

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161862>

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.

Zur Lyrik von Werner Zemp

VERENA HAEFELI

Der Aufsatz ist ein Vorabdruck aus dem Buch «Werner Zemp und das Problem einer deutschen Poésie pure», das zusammen mit einer neuen Ausgabe der Werke und Briefe des Dichters im Herbst im Atlantis Verlag erscheinen soll.

Der Glanz der Erfüllung

Der Töpfer

Nicht gewahrend unter welchen Himmeln,
Saß ich lang, ein dunkler, frommer Mann,
Unter dessen Hand das wilde Wimmeln
Aller Welt zu schöner Form gerann.

Viele, das Getriebe meidend, schauten
Kluger Augen, was ich abseits treibe,
Und sie priesen mich in fremden Lauten,
Wenn ...

«Fromm» ist der Töpfer: ganz hingeeben an das Eine, an das Formen eines schönen Gebildes. In diesem Tun nur lebt er, dieses Tun nur *ist* er; außerhalb dieses Tuns ist er «dunkel», wie unverwirklicht. Um die Welt und um seinen Ort in ihr kümmert er sich nicht; irgendwo «abseits», «nicht gewahrend unter welchen Himmeln», arbeitet er an dem, was ihm allein wert ist. «Schatten» bloß sind ihm die Menschen; er nimmt an ihnen nur wahr, was sich auf sein Werk richtet, ihre «klugen Augen»: was sie reden, sind ihm «fremde Laute», und was sie tun, erscheint ihm als ein unverständliches «Getriebe». Auch was den Menschen Zeit und Gegenwart ist, berührt ihn nicht: «Denn hier schläft, lautlos sinnend, Ewigkeit», heißt es von dem Raum tief unter der Tageswelt, wo der Triton, eine andere Figur Zemps für den Dichter, das Wachstum seiner Perlen hütet.

So Ort und Zeit nicht achtend, frei von allem, was Menschen bestimmt und verstrickt, an nichts gebunden als an sein Tun, formt der Töpfer seine Krüge:

Und sie priesen mich in fremden Lauten,
Wenn, entquellend der geschwungnen Scheibe,

Sich der Ton in hohle Hände schmiegte
Und nun durch die Schwellung, nun die Enge
Höhersteigend schlangenhaft sich wiegte,
Bis, erstarrt im wechselnden Gedränge,

Er als Krug mit Henkel, Hals und Ausguß
Plötzlich vor erstaunten Schatten stand:
Unfaßbaren Wachstums blinder Ausfluß,
Der sich selbst umfaßte bis zum Rand.

Über drei Strophen hin wird das feste Gefüge der Verse durch die weitgespannten Syntaxbögen in leise Schwingung versetzt, in eine Bewegung, die sicher und leicht zum Ziel strebt — ähnlich derjenigen, welche ebenso leicht und sicher den Ton formt, bis er ganz in der zarten Rundung der Amphora aufgeht und diese, unbegreiflich überzeugend, zum Staunen vor uns steht: als das Schöne, das, sich selber selig, keiner Rechtfertigung bedarf. Zum Staunen auch dem Töpfer selbst. Wohl weiß er, erfahren und vielgeübt, über sein Handwerk Bescheid und kennt aus langer Vertrautheit alle Handgriffe und sein Material: dennoch ist auch ihm das Gelingen immer wieder «unfaßbar», plötzliches Wunder des eigenen Könnens, Athenegeschenk*.

Der Schlußvers aber, auf den das Gedicht zuläuft:

Unfaßbaren Wachstums blinder Ausfluß,
Der sich selbst umfaßte bis zum Rand

legt einen fast bestürzenden Nachdruck auf die rahmende, ab- und ausschließende Wirkung der Form, deren das Schöne früherer Zeiten in solchem Maß nicht zu bedürfen schien. Sein leicht autistischer Klang ist unüberhörbar. Der Krug, als Bild des Schönen, scheint «selig in ihm selbst» in einem spezielleren Sinn als jene Lampe, von der Mörikes Gedicht sagte: «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.» Wohl wird jene Lampe von der Welt nicht mehr wertgehalten, sie hat diese Anerkennung auch nicht nötig; immer noch weiht und erleuchtet sie in holder Selbstverständlichkeit einen wenn auch abgelegenen, kleinen Bereich, jenes «fast vergessene Lustgemach». Zu dem Krug aber gehört kein Gebrauch und kein Bereich, mit dem er verbunden wäre. Als ob er auf sich selber stünde, ist er nur mit sich beschäftigt, «sich selbst umfassend bis zum Rand». Ebenso nur aus sich, von «ewig eigenem Glanze», nicht etwa vom feuchten Schimmer ihres Ursprungs im lebendigen Wasser, glänzt hier die Perle, die der Triton um ihrer rings in sich geschlosse-

* Das vorangehende Kapitel legt anhand des Gedichts «Pallas Athene spricht» die Bedeutung der Pallas Athene als Schutzgöttin der symbolischen Dichtung dar. Sie ist Herrin der Methode, des klarbewußten, kritischen Arbeitens anstelle von «Inspiration», Ergriffensein oder ähnlichem, worauf frühere Dichtung sich berufen konnte.

nen Ründe willen liebt. Ort- und zeitlos, ohne Beziehung auf etwas außer ihm fanden wir das Tun des Künstlers: dasselbe gilt noch mehr von seinem Werk.

Dennoch kann das Gedicht nicht wohl nur «Umriß» sein, als welcher der Krug jetzt vor uns steht. Was an Welt, an Gegenständlichkeit ist in den Rahmen eingegangen, wie hat es sich dabei zum Schönen geläutert? Der Töpfer fährt fort:

Rehe kamen, Reiher, Tänzerinnen,
Und sie sind mir Dinge und nur dies:
Als Gewipfel und Geschling umrinnen
Sie der Wandung rundes Paradies.

Mondhaft durch den Dunst der Tage lächelnd
Glomm und glitzert' es in Schwarz und Braun,
Und drin schritten, seltne Schwingen fächernd,
Pfauen durchs Geblüm mit Roß und Faun.

Also mit den Pinseln, meinen klugen,
spiegelt ich das schattenleichte Leben,
Frauen waren schön, die Krüge trugen,
Schön die Mädchen, die im Reigen schweben.

«Schattenleicht» geht das Lebendige vor ihm vorüber; es bietet keinen Widerstand, es hat kaum Gewicht, es ist herrlich und grenzenlos verfügbar. Nichts, das ihn ergriffe; «kühl und klug und ohne Hast» ergreift und wählt er und spiegelt mit klugen Pinseln das Erlesene auf den Krug, so wie Mallarmés Chinese «au cœur limpide et fin» seine Porzellantassen bemalt. Die Spiegelung entrückt in einen unwirklich zauberhaften Bereich, «mondhaft» fern vom Dunst und der Schwere des Irdischen; und mit dem kühlen Silberschein des Mondes, nicht mit dem warmen Glanz des Lebens «glimmen und glitzern» die gemalten Figuren — als «die Schatten und die Scheine / der Erdendinge und wie Edelsteine».

Da werden wir an ein anderes, berühmtes Vasengedicht erinnert, an Keats' «Ode to a Grecian Urn», in der ja auch die Frage nach dem Wesen des Schönen lebendig ist. Auch auf der Grecian Urn erscheinen die Gestalten entrückt in ein Überwirkliches, doch sie sind entrückt in ihrer ganzen atmenden Leibhaftigkeit: die Jünglinge und Mädchen sind morgens ausgezogen und nun wie im Märchen auf die Vase gebannt worden, so daß keines von ihnen abends in der Stadt mehr wird berichten können, wo sie geblieben sind. Zwar wird der Jüngling nun nie sein Mädchen küssen, aber er wird sie auf immer mit derselben Sehnsucht lieben: «For ever wilt thou love, and she be fair!» — das Laub wird ewig grün bleiben, und das Lied des Flötenbläusers, das unhörbare, wird auf immer süßer sein als jedes Lied, das Menschenohren hören. Auf der Vase von Keats findet jedes Lebendige sich entrückt in die zeitlose Dauer

seiner höchsten Möglichkeit, die sein Wesen reiner und erfüllter, «schöner» aufbewahrt, als es in der Wirklichkeit je anzutreffen ist.

Die Spiegelung auf unseres Töpfers Krug aber scheint in merkwürdiger Weise die Wesen leise zu verwandeln. Bei Keats sind die Gruppen nach sachlichen Zusammenhängen geordnet: eine Frühlingszene, ein Opferzug. Des Töpfers kluge Pinsel aber malen ein scheinbar zufälliges Nebeneinander von Gestalten und Figuren, rein nach ornamentalen Gesichtspunkten ineinandergeflochten. Schon der erste Vers zeigt, wie die Auseinanderfaltung des langen e, der schöne Klang der entstehenden Vokalfolge, geradezu die Gestalten herbeiruft:

Rehe . . . Reiher . . . Tänzerinnen
e ei ä . . i

Keats' Jüngling liebt, sein Flötenspieler bläst; die Gestalten hier aber «umrinnen der Wandung rundes Paradies»: sie tun, was die schöne Form sie heißt. Sie werden in der Vorstellung nicht körperlich und lebendig, sondern bleiben flächenhaft aufgemalt. Ihr Lächeln ist nicht dasjenige, womit auf der Grecian Urn der Jüngling zu dem Mädchen hinüberblicken mochte; es ist das blinde Lächeln jener göttlichen Indifferenz — «es» lächelt, heißt es —, womit die Gestalten aus ihrem Lebenszusammenhang hinaus in den freien, wie luftleeren Raum reiner Schönheit treten. Und Wipfel, Ranken, Blumen werden da zu Gewipfel, Geschling, Geblüm.

So erscheint das auf dem Krug Gespiegelte fast mehr als Ornament denn als Bild; die schöne Blume ist fast mehr schön als daß sie Blume ist. Es ist, als ob die Eigenschaft des Schönen eigentümlich an den Dingen zehren, ihnen «süß und trügerisch das Blut aus Adern saugen», ihr eigenes Wesen leis entziehen möchte. Ein Überwiegen des Ornaments über alle Gegenstände scheint sich hier anzukündigen. So ist es ganz folgerichtig, daß die Schilderung des auf der Vase Dargestellten hier viel kürzer gerät als bei Keats — dem Midas wird schließlich unter den Händen alles Wirkliche identisch, nämlich zu dem einen einzigen Golde werden.

Damit verstehen wir nun auch die Reihenfolge, in der das Tun des Töpfers vor sich geht, als bedeutsam. Zuerst formt er den Krug; danach «kommen» Rehe, Reiher, Tänzerinnen und werden darauf abgespiegelt. Es ist nicht so, daß hier die Form aus dem Gegenstand oder am Gegenstand des Künstlers erwächst, sondern etwas, das gleichsam Form-an-sich ist, ist dem Töpfer zuerst, virtuell schon fertig, zur Hand und sucht und wählt sich die Gegenstände, um daran in Erscheinung zu treten. Ein stolzes, selbstherrliches Wählen: «Ein solches einzig . . . seiner Weihe pflichtiges Wesen (Zemp spricht von dem Dichter Siegfried Lang) wird sich der Welt gegenüber — und welcher Welt! — allerdings aristokratisch verhalten. Es wählt, erkürt, und vor allem: es verwirft . . .» Denn das Lebendige kommt in Betracht

nicht um seiner selbst, um seiner Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit willen, sondern nur insofern es sich zum Schönen fügt:

Frauen waren schön, die Krüge trugen,
Schön die Mädchen, die im Reigen schweben.

Unwillkürlich werden wir gemahnt an den Willen zum Ornament, mit welchem der Jugendstil die gewachsenen und gewordenen Dinge wahrnahm und ihnen seine Formen auferlegte, bis das Lebendige zu kunstvollem «Gewipfel und Geschling» gerann — der Jugendstil, der nicht mehr wie frühere Stilrichtungen im Namen von «Natur» auftrat (wobei es sich freilich jedesmal um eine andere Natur, das heißt um einen bislang übersehenen, neuen Aspekt der Welt handelte), sondern ausdrücklich im Namen von «Form».

Es ist, wenn wir das Bild des Töpfers allgemeiner verstehen, auch die Blickweise dessen, der als Erbe vieler Zeiten und ihrer Werke das Schöne als Vorstellung und Forderung schon in sich trägt. Ihm tritt das Wirkliche nicht mehr unmittelbar, in seiner widerständigen Schwere und Besonderheit entgegen; die Seh-Gewohnheiten einer der vielen Schönheiten in seinem Sinn treten dazwischen, und so begegnen ihm die Dinge, auf die er sich einläßt, als in dem jeweils anklingenden stilistischen Zusammenhang schon ausgedeutet und geformt: er erfährt sie gleichsam, als ob sie schon Kunst wären. Er hat «die Schönheit aller Formen zu verstehen» gelernt; ihr Köstlichstes schenkt nun sein Werk aufs neue aus, wie Hofmannsthal sagt,

In jenen Krügen, die mein Erbe sind,
Geschmückt mit Laubwerk und beschwingten Kindern.

Wille zur Form, unterstützt vom Kunstverstand des Erben, dessen klugen wissenden Augen die Dinge herrlich verfügbar begegnen — das also ist der Töpfer,

Unter dessen Hand das wilde Wimmeln
Aller Welt zu schöner Form gerann.

Der Komparativ «zu schöner Form» will buchstäblich genommen sein: den Maskengedichten eignet etwas von jener fast eigensinnigen Makellosigkeit, jener doppelt geläuterten Reinheit einer späten Kunst, welche schon Schönes nochmals formt. Wir erkannten sie im leisen Überwiegen des Vermaßes über die Rede, des Ornaments über die Gegenstände; sie zeigt sich darin, daß die «Masken» — deren eigentliches Thema sie ist — ihre Stimme sich borgen von Gestalten, denen eine alte Überlieferung schon Wesen und Umriß gegeben hat.

Das reinste, folgerichtigste Sinnbild aber jener Schönheit, die in Pallas Athenes Zeichen steht und der der Töpfer, Midas, der Triton jeder auf seine Weise dienen, ist Narziß.

Dem Töpfer ging es weniger um die Dinge, die er auf den Krug malte, als um ihr Schönsein. Sie sind ihm beinahe nur Material für sein Ornament, nur Anlaß zu Schönem. Jetzt noch formt er Gestalten um zu Gewipfel und Geschling; noch einen Schritt weiter, und er wird zum Schöpfer abstrakter Kunst, da er nur noch das Linienspiel selbst malen wird, ein Abbild jenes Schönen-an-sich, das keines Gegenstands mehr bedarf, um darin in Erscheinung zu treten: eifersüchtig auf die eigene Reinheit und Unbedingtheit weist es jegliche Inkarnation in einem Realen als Trübung, als Vermischung mit Heterogenem von sich. Dieses Schöne-an-sich «glänzt, weil es auf keine Feindschaft stößt» (Rilke), auf nichts Gegen-ständliches mehr . . . Im Bann einer solchen Idee des Schönen kann der Maler wohl noch seine abstrakten Linien- und Farbspiele schaffen; für den Dichter aber ist sie, die Idee einer Poesie pure, eine quälend-verlockende, nie zu erreichende Grenze. Ihre Forderung steht im Widerspruch zu seinem Material: die Sprache, deren Wesen immer «Welt» ist, hindert ihn daran, sich jemals ganz außerhalb zu begeben. Er kann wohl, um seine Verse von dem immer «heterogenen» Anlaß oder Gegenstand möglichst zu befreien, Gedichte schreiben über das Gedicht und sein Entstehen, in denen die Form sich gleichsam selber feiert. Oder die Einbildungskraft hilft ihm mit einem Gleichnis aus, welches jenes Unerreichbare jenseits der Sprache vertritt: mit dem Bild des Knaben, der so schön war, daß er, jeden anderen Gegenstand für seine Liebe verschmähend, sich selbst liebte und im Anschauen seines Spiegelbilds langsam verschmachtete, um nur nicht im Trinken die schöne Spiegelung zu zerstören.

Schön ist, was geliebt wird, sagt Musil einmal. Wenn aber die Schönheit sich selber liebt — ein Schwindelgefühl ergreift einen, wenn man sich in diese Vorstellung vertiefen will, so als ob jener irrealer, jenseitiger Raum sich auftäte, der hinter dem Ebenbild aus dem Spiegel hervor uns anblickt:

L'âme, l'âme aux yeux noirs touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien . . .
Entre la mort et soi, quel regard est le sien!

(Valéry)

Es fehlt der Halt an einem Widerstand, der — mag er auch die reine Idee des Schönen notwendig trüben — dem Menschen sein eigenes Dasein erst ermöglicht und ihm die Welt und auch das Schöne erst zu erfahren gibt. Denn jene Schönheit, ist sie nicht darum nur vollkommen «rein», weil sie vollkommen leer ist? Wird sie nicht dadurch nur absolut und unbedingt, daß sie «nichts» wird? Mallarmé, der sein Ideal zu Ende dachte, erkennt das Ziel der Poesie pure, «lequel serait le poème tu, aux blancs». Denn Narziß, gebannt im Austausch mit seinem Spiegelbild, schließt sich aus dem Leben, aus aller Realität hinaus:

(Er) schloß entzückt den Umkreis der Gestalten
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.

(Rilke)

Gide aber, dessen «*Traité du Narcisse*» eine Theorie des Symbolismus zu begründen versucht und also nicht wohl auf «*le poème tu*» hinauslaufen darf, läßt seinen Narziß, der sich zu tief über das Wasser gebeugt hatte und sich in seinem Spiegelbild verlor, den Kopf wieder heben, damit ihm der stille Wasserspiegel wieder Bäume, Ufer, Himmel zeige.

Bei Zemp nun lesen wir:

Verborgen, tief im Lorbeerhaine hing
Die Röhrichflöte, drin das stumme Trauern
Des Windes sanft ertönend sich verding,
Und fern verdröhnte Hufschlag von Kentauren,
Die letzte Mädchenspur verwuchs das Gras
Und Pan entschlief mit allen süßen Schauern.
Der schlanke Syrinxbläser aber saß
In bunter Wildnis regungslos, als lauschte
Er seinem eigenen Spiegelbilde, das
Wie dunkles Flötenspiel sein Herz berauschte
Und trügrisch ihm das Blut aus Adern sog
Und tiefe Blicke mit dem Schönen tauschte . . .

Was in Valéry's «*Fragments de Narcisse*» ein an- und abschwellendes Sich-Berauschen in schwelgender Benommenheit, das bewirkt hier die immer mehr sich vertiefende Stille des einen Bildes. Etwas von jener beklemmenden, überklaren Stille, «*der Schönheit Götterstille*», hinter deren Reglosigkeit das Nichts der Angst zu lauern scheint, ist in diesen Strophen anwesend. Sie sind in einer fast unheimlichen Weise eigentlich zu schön. Die letzten Regungen und Töne des Lebens «*erleiden sanften Tod*» in den zwei ersten Strophen, in den Verben, die alle mit der Vorsilbe ein leisestes Aufhören bedeuten: sich verding, verdröhnte, verwuchs, entschlief. Auch der nicht ganz reine Reim Trauern — Kentauren — Schauern zeigt gerade noch ein letztes Nachbeben und Verebben an, bevor die Strophe sich vollkommen glättet und jede Bewegung einschläft. Die Zeit ist wie ausgelaufen, die Stille hält den Atem an. Ein leiser Schwindel der Leere will uns befallen; lautlos, fremd wie gemalt steht die «*bunte Wildnis*» da — und als ob die Stille, erwachend, die Augen aufschlüge und ihrer selbst gewahr würde, so verdichtet sie sich gleichsam zur Gestalt des ins Anschauen seiner selbst gebannten Syrinxbläusers, Bild gewordene absence. Der inhaltlos-flache Reim auf «*das*» am Schluß der dritten Strophe macht die leere Schöne des Spiegelbildes noch flacher, und

trügerischer die tödliche Bezauberung, die von ihm ausgeht. Und wie das Spiegelbild nun «tiefe Blicke mit dem Schönen tauscht», nicht wie erwartet mit «ihm», da entzieht sich einem der Boden, die Identitäten verwischen sich, gebannt in Angst und Entzücken scheinen Knabe und Spiegelbild ineinanderzurinnen in das Schöne schlechthin, worin sie sich aufheben müssen.

«Die Angst ist der Schwindel der Freiheit, die in ihre eigene Möglichkeit hinunterschaut», diesen Ausspruch Kierkegaards führt Zemp einmal an bei einer anderen Spiegelerfahrung, die ebenso die Angst des Nicht-mehr-seins zu schmecken gibt. Von Keats zum Töpfer bis hierher verfolgten wir den Weg des Schönen, das sich selber zum Ziel nimmt und sich langsam von den Dingen löst, bis es zu dieser letzten Freiheit gelangt von allem, was nicht es selber ist, zum tödlichen Zauberbann Narziß. «Die Erweckung des Narziß» aber heißt das Gedicht. Die Lösung aus diesem Bann jedoch muß in einem anderen Zusammenhang dargestellt werden.

Die Not der Erfüllung

Für den Töpfer, für Narziß gibt es die Wirklichkeit kaum. Versunken wie sie sind in den einzigen Dienst am Schönen und den einzigen Genuß des Schönen, ist ihnen das Wirkliche nur «schattenleichter» Vorwand dafür, oder es entschwindet ganz. Keines der Maskengedichte aber endet mit dem Preis eines solchen Daseins. Denn aus dem Ausgeschlossenen, Unbewältigten, nicht Anerkannten tritt nun das ungelebte Leben hervor mit seinem unabweisbaren Recht. Der Töpfer fährt fort:

Ach, erst als ich aufsah, eines Tages,
Trifft mein Aug die Weiße, Überschlanke,
Und ihr gleißend Lächeln, ich vermag es
Nimmer ins Geäder und Geranke

Eitler Schattenanmut einzugießen:
Spiegel schmilzt und Paradies zerfällt,
Doch dem Silber ihres Blicks entfließen
Blitzend mir die Quellen wahrer Welt.

Ein aufgefangener Blick genügt, und der in sich geschlossene Zauberkreis des Schönen zerbricht vor der einfachen Kraft eines lebendigen Wesens.

Das Lebendige? Seltsam ist es, wie dem Töpfer hier die Worte zu versagen scheinen. Wie überzeugend leibhaftig, wie «seiend» stand der schöne Krug vor uns, den er verfertigte! Das Mädchen aber bleibt seltsam blaß. Weiß, überschlanke — sie scheint gar nicht richtig dazusein, das «gleißende» Lächeln bleibt fern und fremd. Ebenso schemenhaft erscheint jene Frau, die den nach den Hesperiden Schiffenden von der Fahrt nach seinem unerreichbaren Ziel abhält:

Doch die Schlanke, Verhüllte,
Die am Stamm des Granatbaums lehnt,
Lächelnd blickt sie ihn an —

Die Verhüllte, heißt es bloß. Es ist, als ob der Künstler, kaum erwacht aus der tiefen Versunkenheit seines einsamen Geschäfts, hilflos dem Lebendigen, das ihn als Menschen anrufen will, gegenüberstehe. Er weiß wohl mit klugen Pinseln die Wesen abzuspiegeln; ein anderes, menschliches Gewährwerden, ein Begegnen, das aufschließt und verbindet, ist ihm wie versagt. Als ob er nach jener Gestalt die Hand verlangend ausstreckte, so rinnen seine Worte mit einem Enjambement in die letzte Strophe hinüber. Dann aber stehen die Verse wie zuvor fest und unbewegt und das Mädchen entschwindet.

So kann das Zusammentreffen mit dem Lebendigen nicht fruchtbar werden. Es bringt dem Töpfer nichts, weil er zu fassen nicht bereit ist; es zerstört nur das, was ihm gehörte, seinen Traumbesitz des Schönen. Denn durch das Dazwischentreten dieser Macht haben sich nun alle Wertungen bestürzend in ihr Gegenteil verkehrt. Er, der vorher Ort und Zeit nicht achtete über seiner Arbeit, dem sein namenloses Abseits nur geliebte Freiheit bedeutete, fragt sich jetzt verstört und beklommen: «Wo bin ich nur?»

Trauernd sitz ich unter neuen Sternen
Zwischen schalen Trümmern in der Leere,
Preisgegeben an die fremden Fernen
Öder Nächte, ungeheurer Meere ...

Vergebens sehnt er sich nun nach einem Ort, dem er zugehörte: «Weh mir, der nirgend Heimat hat!» — Es ist dieselbe Umkehrung eines herrlichen Überall in ein grauenvolles Nirgend, wie sie den jungen Hofmannsthal manchmal erschreckt. Dem Erben des «Lebenslieds», dessen Schätze überall blühen,

... bietet jede Stelle
Geheimnisvoll die Schwelle,
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin.

In der «Ballade des äußeren Lebens» aber, wo nichts mehr ihn trägt und beflügelt, blickt er mit verstörten Augen um sich:

... und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte ...
Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele? ...

Waren dem Töpfer die Menschen zuvor bloß «Schatten», die ihn nichts angingen, so ahnt er jetzt in des Mädchens Blick «die Quellen wahrer Welt»; das schöne Gebilde aber, das er formte, vorher sein Höchstes und sein Glück, wird ihm jetzt zu «eitler Schattenanmut» und zerfällt in «schale Trümmer».

Andre kitten die verweinten Splitter
Neu zusammen, bis ein Ding gelingt,
Das beim nächsten Windstoß und Gewitter
Klirrend wiederum in nichts zerspringt.

Schmerzlicher noch spricht der Triton:

Denn die geheimen Schätze, die ich so geliebt,
— Ach, liebte ich sie noch! — sind dir, wenn deine Hand
Sie schöpft, die ungeduldige, nur Tang und Schlamm.

Die Klage kann nicht helfen: mögen ihm seine Kostbarkeiten nun nichts mehr sein, sie bleiben schließlich doch allein ihm übrig. So wenig wie der Töpfer weiß der Triton das geliebte Mädchen zu halten; diese «andere, längst verschmerzte Möglichkeit», die Möglichkeit zum Du, hat er schon lang «verloren und verschenkt» über dem geheimnisvoll lockenden Glanz seiner Perlen in der Tiefe, der mit seinem trüglichen Schein ihn nun auch im Stich lassen will.

Daß er dem geliebten Wesen nicht richtig zu begegnen vermag, liegt aber nicht nur daran, daß der «fromme» Künstler allzusehr in seine einsame Arbeit vertieft war. Es hängt viel enger mit der Art seines Künstlertums selbst zusammen. Wenn wir uns erinnern an die Blickweise des Töpfers, der nur Schönes, nicht Wirkliches, oder der an den Dingen nur mehr ihre Eignung zum Schönen wahrnimmt — wird ihm da nicht ganz unwillkürlich jedes Lebendige, das ihm entgegenkommt, sogleich mögliches Material der Kunst? Erfährt er nicht auch das Wesen, das er lieben möchte, fast wie ein schönes Bild? Wohl mag er nun die Quellen wahrer Welt ahnen, sich danach sehnen, aber ihm fließen sie nicht. Denn wenn er sich nähert, wenn er etwas berührt, so wird es zu Midasgold: schön, aber zu Kunst erstarrt, tot. Daß sein Blick «die Schönheit aller Formen zu verstehen» gelernt hat, das selber ist der Fluch, der ihn fortwährend vom Leben aussperrt.

Midas

Was ich berühre, wird zu Gold und stirbt
Als Ohrgehänge, Standbild oder Spange,
Und was ich schlinge, würgt mich und verdirbt,
So daß ich trinkend noch nach Trank verlange.

...

Hinwandl' ich durch die Landschaft, fremd und taub,
Und wo mein Fuß tritt, schwillt ein goldnes Dröhnen,
Die andern freuen sich am Glanz und krönen
Hohl lächelnd Stirn und Haar mit güldnem Laub.

Kein Mund, der diesen königlichen küßte!
Mein Reh, das ich so oft aus Händen speiste,
Wendet das schöngeaugte Haupt, als wüßte
Es um den Gold-Aussatz, der mich verwaiste.

In Wolken fliehn die Vögel vor mir her;
Kein Wind; tot sind die Blumen, krank die Lüste,
Die Nähe leer, leer steh ich in der Wüste,
Und wandhoch starrt das fürchterliche Meer . . .

Wohl ist Midas König, der über alles verfügt, aber er herrscht einsam über ein Reich toter Dinge, denen ihr Schönsein das Leben benimmt.

Hier aber drängt sich die Frage auf, was für eine Verfehlung denn in diesem Dienst am Schönen liegt, die sich so rächt? — Am Verfahren des Töpfers sehen wir wieder am deutlichsten, wie es sich damit verhält. Er hört den Anruf des Lebens nicht, fremd sind ihm die Laute der Menschen, «taub» geht auch Midas durch die Welt. Er ist nicht offen für die Wesen, die ihm begegnen, er mag von ihnen nicht berührt werden, denn sie selber interessieren ihn eigentlich nicht: die Rehe, Reiher, Blumen, Frauen sind ihm «Dinge und nur dies», Dinge, die er als Künstler verwenden kann. Er will sie nur einsetzen und gebrauchen zu seinem Zweck. Dieses Verwenden des Lebendigen zu einem Zweck, und sei er «das Schöne», ist das geheime Mißbrauchen, das sich rächt: denn unter dem handhabenden Zugriff des Töpfers können sich die Dinge ihm gar nicht erschließen und mitteilen, ein jedes lebendig in seiner Art; sie bleiben zu, tot, weil sie ihm bloßes, vertauschbares Material sind, weil sie selber ihm gleichgültig sind. Gleichgültigkeit gegenüber dem Lebendigen, Wirklichen ist die Schuld, die zugleich ihre eigene Strafe ist. Aus solcher Leere der Gleichgültigkeit heraus möchte Hofmannsthals Tor Claudio wieder «gebunden werden — ja! — und kräftig binden»; und Midas fragt:

Strafst du den so, Herr, der das letzte Band,
Das ihn ans Leben knüpfte, frech zertrennt?

— das letzte Band und zugleich das erste: ein brüderliches Offensein für die anderen Wesen, Liebe.

Gleichgültigkeit: sie ist das Stichwort, auf das hin eine lange Vorgeschichte sich auftut, die uns hilft, das Wesen dieser Dichtung, die in Pallas Athenes Zeichen steht, besser zu verstehen. Zwar ist die Gleichgültigkeit, die Langeweile, nicht eine Erfindung des 19. Jahrhunderts; die *acedia cordis*, die Her-

zensträgheit, gehörte im Mittelalter zu den Todsünden, und nicht einmal Dantes Hölle wollte die von ihr Befallenen, «die nie lebendig waren», aufnehmen (Inferno III); auch im Jenseits fanden die keinen Ort, die ihr Leben nirgends, weder im Guten noch im Bösen, anzubauen vermochten. Der Ausgangspunkt für unseren Zusammenhang aber liegt in der Spätromantik. Ein merkwürdiges Erkalten und Ermatten breitet sich da in der Dichtung aus — «Bin tot im Herzen!» klagt Mörike. Als ob die Einbildungskraft von den vorausgegangenen Erfüllungen verwöhnt worden wäre, traut die Dichtung sich nicht mehr zu, die Welt zu deuten und wohnbar zu machen; sie zieht sich aus der Wirklichkeit des Tages zurück, ernüchtert und enttäuscht, weil sie sie nicht mehr zu durchdringen und zu gestalten vermag. Und so sieht sie diese Wirklichkeit allmählich verwildern und öde werden, ein sinnloses, oft grauenvolles Nebeneinander von Dingen. Der Ekel am Wirklichen, der *démon ennui* tritt auf. «Ich nannte häßlich, was das Leben bot», sagt Midas. Unter der Herrschaft des *démon ennui* wird das Ziel der Kunst ein anderes als zuvor. Sie kann nun nicht mehr «wetteifernd mit der Natur» (Goethe) ein Schönes bilden, sie will nicht mehr, was die Natur ihr gibt, aussprechen, deuten, beseelen, läutern. Während Keats' Ode noch zu dem Schluß kam: «Beauty is truth, truth beauty», beruht die Schönheit des Ornaments auf des Töpfers Krug nicht mehr auf dem wahren Wesen der Dinge, die darein verflochten sind, das interessiert den Töpfer nicht mehr. Das Schöne hat, anders als in der Goethezeit, mit dem Wahren nichts mehr zu tun. Von «the obstinate oils and waters of Poetry and Truth», die sich nicht verbinden lassen, spricht Poe; Mallarmé nennt seine Dichtung «le Glorieux Mensonge», aufzurichten «devant le Rien qui est la vérité». Die Kunst will ein Reich für sich schaffen — *gegen* die Natur, *gegen* die chaotische, gemeine und häßliche Wirklichkeit: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, forme et volupté!» verheißt Baudelaire. Die Wirklichkeit kommt nur noch in Betracht als «un magasin d'images», und der Dichter sagt sich, «la nature n'est qu'un dictionnaire».

In diesem Zusammenhang steht Baudelaires Gedicht «Correspondances», Credo gleichsam der symbolistischen Dichtung, das die Natur anspricht als «une forêt de symboles». Baudelaires Symbol, einem anderen Geist entsprungen, ist deshalb etwas ganz anderes als das Goethesche Symbol. Goethes Welt kennen wir als einen lebendigen Kosmos, wo jeder Teil, eine Pflanze, ein Mensch, in sich ruht und zugleich in seiner natürlichen Gesetzlichkeit an der Ordnung des Ganzen teilhat und sie vertritt. Jedes Wesen kann so zum Symbol dieser stufenweisen Ordnung werden und als ein brüderlich Verwandtes den Dichter beglücken, und zwar kraft seines unverwechselbaren Ortes im Ganzen. «Jetzo glänz ich meiner Stelle», sagt der helle Stern in der «Sommernacht». In der Vorstellung vom unveräußerlichen Stellenwert jedes Geschöpfs vereinigen sich beide, die Liebe zum Einzelnen und die Idee des Ganzen, auf denen Goethes Welt beruht.

In Baudelaires «forêt de symboles» aber besteht unter den Bäumen, den «vivants piliers», keine Ordnung mehr. Und wie die Idee des Ganzen erstorben ist, so schwindet auch die Liebe zum Einzelnen. Die Dinge sind wie Kinder einer schlechten égalité, alle gleich und alle gleichgültig; je nach dem Blick, der auf sie fällt, verlockend oder zumeist gleich banal. So zählt Baudelaire nur auf, er gliedert nicht: «Il est des parfums... Et d'autres...» Weil kein Gefüge des Ganzen da ist, gibt es für das Einzelne keinen ihm eigenen Ort und Wert mehr. Die Welt wird endlich «une foule d'instantanés qui se valent... Toutes choses se substituent — ne serait-ce pas la définition des choses?» (Valéry). Dieses zufällige, gleichgültige Nebeneinander der Dinge aber gibt dem Dichter nun eine neue Möglichkeit, eine ganz neue Freiheit. Baudelaire bezeichnet sie so: «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative...» Ort und Wert des Einzelnen bestimmt nun die Phantasie: sie hantiert nun nach Willkür mit den Dingen «pour trouver du nouveau!», sie vertauscht sie und setzt sie zusammen zu neuen, unerhörten Kombinationen, zu jenen «Correspondances», «qui chantent les transports de l'esprit et des sens», durch die der Dichter sich köstlichere, schärfere Reize zubereitet, als sie die schale Wirklichkeit gewährt. Das Gedicht «Correspondances» ist ein Preis der Verwendbarkeit der Dinge; «symboles» sind sie, die sich verwenden lassen zu «luxue, forme et volupté», zu den «paradis artificiels» des schönheitsdurstigen Geistes, der darum so herrlich und selbstherrlich über sie verfügen kann, weil sie ihm im Grunde gleichgültig sind.

Hofmannsthals Andrea, der sogar über seine Freunde so verfügt, meint eben das, wenn er genießerisch fragt:

Ist nicht die ganze ewige Natur
 Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?
 ...
 Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge,
 Lebendig nur durch unsrer Laune Leben,
 Des Lebens wert, so lang sie uns es geben,
 Sie sind im Grunde tote, leere Dinge!

Er ist ein Virtuos jener «unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen».

Und Hermann Bahr, der 1894 begeistert über den in Deutschland noch wenig bekannten Symbolismus schreibt, sieht denn auch in der Vertauschbarkeit der Dinge das eigentliche Kennzeichen der neuen Methode der Lyrik. Er beschreibt sie als ein förmliches Umsetzungsverfahren voll neuer, verschlüsselter Reize: «Er meint ein Weib» — so will es der Stil der Jahrhundertwende — «und er singt von einer Orchidee, weil dieses Weib und diese Orchidee von seinen Nerven gleich empfunden werden ...»

Im selben Jahr aber schreibt Hofmannsthal das Märchen der 672. Nacht, wo die Herzenskälte, die «geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit», die diesem wählerischen, schönheitstrunkenen Verfahren zugrunde liegt, als Verschuldung am Leben sich rächt. Der Kaufmannssohn spürt dunkel den stummen Anruf, der von seiner Dienerin ausgeht, die auf Wärme, auf Liebe von ihm wartet, um zu erblühen:

Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wußte es überhaupt, daß die Schönheit seiner Dienerin ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen erfüllte, so daß er seine Blicke nicht lange auf ihr ließ, sondern aus dem Zimmer trat, ja auf die Gasse ... Schließlich ging er an das Ufer des Flusses, wo die Gärtner und Blumenhändler wohnten, und suchte lange ... nach einer Blume, deren Gestalt und Duft ... ihm für einen Augenblick genau den gleichen süßen Reiz zu ruhigem Besitz geben könnte, welcher in der Schönheit seiner Dienerin lag, die ihn verwirrte und beunruhigte. Und während er ... mit sehnsüchtigen Augen in den dumpfen Glashäusern herumspähte, ... wiederholte sein Kopf unwillkürlich immer wieder die Verse des Dichters: In den Stielen der Nelken, die sich wiegen, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht; aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele!

Nicht die Dienerin, der ganze Mensch, das Du berührt den Kaufmannssohn, sondern allein ihre Schönheit. Und so ist sie ihm gleich viel und gleich wenig wie die Blume. Ja, die Blume ist ihm lieber, da sich in ihr die stumme Forderung des Lebens besser überhören läßt, jene Forderung nach Liebe und Zugehören, von der er nur dunkel spürt, daß er ihr nicht gewachsen ist. Und so wählt er träumerisch-ersonnen die Schönheit der Blume, um dem beunruhigenden Anspruch des Lebens auszuweichen und um dennoch die angeführte Saite seiner nur im Schönen erfahrenen Seele zum Erbeben zu bringen. An der kostbaren Blume kann seine Sehnsucht ungestört, in «ruhigem Besitze» ihrer selbst, sich selber auskosten.

Nun stört mir niemand meinen Sinn,
Und niemand trübt den Spiegel,

heißt es in einer Strophe von Zemp. Narziß — vorher unter dem Gesichtspunkt einer absoluten Kunst der äußerste Triumph «reiner» Schönheit —: vor dem Anruf des Lebens ist er ein ebenso konsequentes Versagen, weil er weder den Menschen noch das Ding eigentlich wahrnimmt; seine Seele nimmt sie nur zum Anlaß, sich selber zu genießen. So kann ihn freilich nichts «angehen». «Wohl keinem etwas, keiner etwas mir», sagt sich am Ende der überführte Tor.

Eben so überhörte die stumme Forderung des Lebendigen auch der Töpfer, dem alles wie dem Kaufmannssohn nur «schön», «nur Ding» war. Viel entschiedener aber, mit einem kühlen, schmerzlich-gelassenen Wissen um diese Zusammenhänge, das in seiner Endgültigkeit jede Sühne und jeden Trost ausschließt, werden die gestorbene Liebe und das schöne Ding gegeneinander erwogen in Zemps Gedicht «Iris».

Die kühle Iris in der Silberkanne,
Die ich noch nie mit meinen Linien faßte,
Hielt lange Jahre mich in ihrem Banne,
Bis ich die eignen schwachen Striche haßte.

Da nahtest du mir wieder, Früh-Gespielin,
Dir, Lenkrin, weihte ich einst fromm mein Leben,
Wie stürmten jauchzend wir aufs schöne Ziel hin!
Die alte Sehnsucht ließ mich neu erbeben —

Doch alle Süße hatte dich verlassen,
Kein Zauber klang aus deinen fremden Mienen:
Als unsre Augen fragend sich beschienen,
Blieb meine Seele traurig und gelassen.

Soll ich nun harren in der trägen Schwüle,
Ob je im Morgen sich die Welten ändern,
Such ich nicht eher in der Abendkühle
Die Blume mit den fernen blauen Rändern?

«Aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele», möchte man die Worte des Kaufmannssohns wiederholen. Unsäglich ist dieses Einander-nicht-mehr-Angehen, das kühl die Seele anrührt und sie schwer und seltsam leicht zugleich macht:

Als unsre Augen fragend sich beschienen,
blieb meine Seele traurig und gelassen —

mit jenem letzten Schmerz, der Wehmut nicht über den Verlust eines geliebten Wesens, sondern über den Tod der Liebe selber. Die Wärme des Lebens ist zur «trägen Schwüle» geworden; es ist nichts mehr zu erwarten. Der Dichter wendet sich in der Abendkühle zu der schönen, in der Silberkanne entrückten Blume, die mit ihren «fernen» blauen Rändern seine Sehnsucht nährt und ihr genügt. «Et l'amertume est douce et l'esprit clair.» — Wie anders war noch Mörikes Dasein eingerichtet, dem im nächtlichen Garten die Rose, die in einem Lichtstrahl plötzlich aufleuchtet, ein «Götterwink» war, der ihn seiner

Liebe und der Geliebten selig versicherte*! Demgegenüber bezeichnet das Gedicht «Iris» gleichsam den Weg, den die Lyrik im ganzen gegangen ist. Aus Ungenügen und Unvermögen zerfällt ihr «das schöne Haus des Lebens», in dem Menschen und Dinge verwandt waren, durch Liebe verbunden; ausgesetzt in der eigenen Herzenskälte und in des Lebens Fremde, sucht sie nun die kühle Schönheit der verfügbaren, toten Dinge, des Materials.

Des Kaufmannssohns «geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit» aber wird gerichtet durch die Wirklichkeit, der er sich entzog. Es sind seine Diener, die ihn ungewollt in den Tod treiben, zusammen mit der alptraumgleichen Verstocktheit der Dinge, die auf einmal sich jeder Verfügbarkeit widersetzen und sich als eine fremde, blinde Macht erweisen, die ihn gleichgültig zertritt. Bei Zemp tritt die richtende Strafe nicht von außen herein. Sie ist in diesem Zustand selber enthalten, wie er von Midas ausgesprochen wurde. Wir sahen sie in der Not des Töpfers, dem sein Krug vor dem Lächeln der Unbekannten zersprang und der sich nun der Leere preisgegeben sieht. Sie ist in der Qual des Triton:

... Wehe, stillt denn nirgend mir
Wie tausend anderen, Tag für Tag, ein Brunnen, ach,
Ein irdischer, den ewigen Durst?

In ihnen allen hat der dem Schönen verpflichtete Geist versäumt, um Wirkliches zu werben, es zu durchdringen und zu beseelen; er hat sich in sich selbst zurückgezogen, und das Leben rächt sich, indem es den Schuldigen in einer dünnen Öde vereinsamen läßt.

Von Versäumnis aber kann eigentlich nur die Rede sein, wenn das Aufgegebene die Kraft nicht übersteigt. Wenn das zu Bewältigende so ungeheuerlich erscheint, daß es der Kraft des Einzelnen spottet — dann wird das Versagen und Sich-Zurückziehen des Geistes vor einer grauenvollen Realität zu einem Schicksal, das nicht mehr nur als Folge eines besonders gerichteten Seins des Einzelnen zu begreifen ist. Es wird zur Not einer ganzen Zeit, die das Versäumnis von vielen, von Generationen zu tragen hat. Dies ist das Schicksal der Insassen der «Arche».

Die Arche hat wohl Luke, Tor und Fenster,
Doch jede Fuge ist mit Pech verpicht,
Unfruchtbar harrn wir starrenden Gespenster
Des Regenbogens, der aus Wolken bricht.

* Allerdings vermischen sich auch in «Götterwink» eigenes Betroffenwerden und das Spiel mit einer geliebten poetischen Konvention in einer unbeschreiblichen, nur Mörike eigenen Weise.

Weh, was verschlugs, uns sinnlos durchzuhauen,
In immer neue Schlingen dumpf verrankt,
Dürfen wir niemals ruhn und niemals bauen,
Winkt uns kein Fußbreit, der nicht krankt und wankt?

Der Same, den wir speicherten, wird Spreu,
Wenn wir verzweifeln, wo wir heut noch glauben,
Zu lang schon deckt die Flut das Weltgebäu,
Und ohne Ölzweig kehren unsere Tauben.

Gib, Gott, ruhmlos Verquälten und Verstockten
Im runden Sturmgebrüll den kargen Halt!
Du weißt, daß nie uns feile Brünste lockten
Und unsre Lust mit Leid sich stets vergalt.

Die Brunnen aller Unterwelten quollen,
Hilf schnell! — Wir stürzen in den schmutzigen Tang
Und schwimmen mit Verfluchten, schrein mit Tollen
Und lästern jauchzend dich im Untergang ...

Man erschrickt fast vor dem Ton dieser Verse, einem Ton, wie er sonst bei Zemp nicht zu vernehmen ist: *ein* Notschrei angesichts der ungeheuren Übermacht der «Widerwelt». Denn als Widerwelt, nicht als Leben, erscheint das Wirkliche hier, bodenloses Chaos der Sintflut. Der anvertraute Same — das Wort, berufen, ein lebendiges Werk hervorzubringen — muß er nicht zu Spreu werden, wenn kein Fußbreit Boden mehr bereit ist, ihn aufzunehmen? In einer Welt, die zu sagen gewohnt ist, Krieg ist Krieg, Geschäft ist Geschäft und so fort, wird da nicht die Dichtung immer mehr in sich zurückgedrängt, hin zu dem unfruchtbaren «l'art pour l'art»? Muß da nicht, verbannt und ausgesperrt in der Arche, «das Wort verdorren», gespensterhaft werden und so unfruchtbar wie Midasgold?

Wenn wir bisher sahen, wie das Auseinandertreten von Kunst und Leben im Dasein des Einzelnen sich auswirkt, so erscheint diese Entgegensetzung hier furchtbar ergänzt und besiegelt durch die Verstörung einer Welt im ganzen, die einem reinen, schönen Gebilde keinen Raum, keinen nur «kargen Halt» mehr gewähren will. Was kann in einer solchen Welt die Verheißung der Pallas Athene noch bedeuten außer der Not, für immer vom Wirklichen ausgesperrt zu bleiben? Für immer in der Arche zwar Schutz finden vor dem «Stammeln aller Urgewalten», aber auch als in einem Kerker gefangen bleiben müssen? Und so erhebt sich der tödlich bange Zweifel:

Hast du uns wirklich Dir zum Dienst gespart? —

der Zweifel, ob denn das Dichterwort, wie die Insassen der Arche es verstehen, als schöne Ganzheit schaffend, überhaupt dazu bestimmt ist, je wieder

im Lebendigen sich zu inkarnieren. Der Zweifel, ob sie nicht einem toten Gott dienen, der seine Diener schon längst preisgegeben hat, indes die Welt zur grauenvollen Widerwelt geworden ist. Der Zweifel dieses Dichters schließlich, den Pallas doch berufen hat, an der Form.

Nur mit Anstrengung behauptet sich der Vers — wie herrlich leicht fügten sich ihm zuvor die Dinge! — gegen den Andrang und Widerstand einer feindlichen Welt. Die schweren einsilbigen Senkungen — «winkt uns kein Fußbreit, der nicht krankt und wankt» —, die rauhen Gutturale, die gestopften Kurzformen «harrn», «schrein»: ein «Verquältes und Verstocktes» bedroht den Gang der Verse wie das Sturmgebrüll die Arche, die in den Fugen ächzt. Aber sie zerbricht nicht.

Denn «heut noch glaubt» der Dichter, will er glauben. Der Zweifel aber wird ihn zeitlebens nie endgültig verlassen.

Briefe von Werner Zemp

An Emil Staiger

Zürich, den 7. November 1928.

... Ich stecke wieder mitten in der Arbeit, ohne Ruh «bei Tag und Nacht». Doch geht es mir vorläufig immer noch recht gut — wenigstens innerlich. Letzthin hatte ich allerdings einen sonderbaren Mahn-Traum: Ich trat nachts, einen kleinen Vogel in der Hand, den ich irgendwo gefunden hatte, in unser Haus ein. Ich tappte im Gang herum, ohne Licht zu finden, immerfort befürchtend, ich tue dem Vogel, der mit einer seltsam durchdringenden Stimme schrie und schrie, ein Leid an. Schließlich stolperte ich denn auch und der Vogel entglitt meiner Hand, irgendwo ins Dunkel hinein. In furchtbarer Angst, ich möchte ihn zertreten, tastete ich hin und her; immerfort hörte ich seine Stimme nun ganz nah, so daß ich mich freudig bückte, dann wieder in weiter Ferne. Schließlich stieß ich, ohne es zu wollen, die Eßzimmertüre auf, wo meine Schwester bei hellem Licht, wie sonst, den Tisch deckte. Das silberne Klingeln der Gabeln und Messer tönte fast genau gleich wie die Stimme des Vogels. Zornig trat ich zu meiner Schwester und bat sie, einzu-