

T

Brückner, Werner

Theoret. Musiklehrsarb.

Brückner



ELN 155 81 690
Art.-Nr. 1243 438
BVP -26 16

1982

NACHDENKEN ÜBER OPHELIA

Der Weg eines Bildes der navigatio vitae in der deutschen Lyrik

Theoretische Abschlußarbeit
an
Institut für Literatur
"Johannes R. Becher"
Leipzig 1982

Werner Brückner
3541 Dobbrun
Dorfstraße 21

Wachdenken über Ophelia

Der Weg eines Bildes der navigatio vitae in der deutschen Lyrik

Die Einbildungskraft des Menschen hat sich zu allen Zeiten mit ganz bestimmten Motiven befaßt, Bildern von Menschen und von der Welt und von deren Beziehungen zueinander. Ein solches Urmotiv ist das mythische Bild der navigatio vitae, der Lebensschiffahrt, das in vielen Kulturen beheimatet ist und mannigfaltige Abwandlungen kennt.

Das Wasser als eines der vier Elemente, aus denen die Natur zusammengefügt erschien, spielt dabei eine besondere Rolle als das eigentliche Element des Lebens, als Urelement.

"Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.

Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser."

(Gen. 1, 1-2)

Aber das Element aus dem alles weitere hervorging, erscheint nicht als eindeutig positives Element. Schon bald führt es den Untergang des Menschengeschlechtes herbei, bis auf eine Ausnahme, Noah, dessen Lebensfahrt im alten Testament beschrieben wird.

"...an diesem Tag brachen alle Brunnen der großen Tiefe auf und taten sich die Fenster des Himmels auf, und ein Regen ging auf Erden vierzig Tage und vierzig Nächte. ... Und die Wasser nahmen Überhand und wuchsen so sehr auf Erden, daß alle hohen Berge unter dem ganzen Himmel bedeckt wurden. ... So wurde vertilgt alles, was auf dem Erdboden war, vom Menschen bis hin zum Vieh und zu den Vögeln unter dem Himmel. Allein Noah blieb übrig und was mit ihm in der Arche war.

(Gen. 7, 11, 12, 19, 23)

Übrigbleibt der, der sich auf die Fahrt begeben hat, auf eine Schiffahrt um sein Leben. Noah ist im Befolgen des Befehles

seines Gottes gewiß, die Fahrt, die ein zielloses Umherirren im dunklen verschlossenen Kasten der Arche ist, zu bestehen. Er weiß sich ausgeliefert aber in seiner Auslieferung zugleich gerettet und bewahrt, während alles andere kläglich zu Grunde gehen muß.

In der Odyssee erscheint das Menschenschicksal dann schon als das des Kühnen ausdauernden Schiffers, der die Abenteuer seiner Reise zwar nicht freiwillig auf sich genommen hat, der aber als Dulder standhaft besteht, obwohl er sich einem übermächtigen schwankenden Fatum ausgeliefert weiß.

In jedem Falle ist diese Wasserfahrt eine Angelegenheit auf Leben und Tod, so wie die Schifffahrt des Altertums stets eine Fahrt ins Ungewissere war, eine Fahrt auf dem Element, das die vertraute bewohnte Erde trennte von jenem "Drüben", das außerhalb der Reichweite und außerhalb aller Vorstellung lag. Das Jenseits-des-Wassers blieb ein unbegreifbares "Jenseits". Zwar wurde die Schifffahrt mit der Zeit sicherer, und die Ufer wurden bekannter, allmählich auch die jenseitigen, trotzdem wurde die Wasserfahrt im gesellschaftlichen Erinnern der Menschen als das alte mythische Bild bewahrt.

So wird dieses großartige Modell der stürmischen Lebensfahrt in der christlichen Literatur vom Mittelalter bis zum Barock nur insofern verändert, als mit dem Glauben an den "Steuermann Christus" nun Hoffnung auf den helfenden Gott besteht, indessen bleibt auch der Mensch des 17. Jahrhunderts der passive, ohne eigenen Antrieb ins Dasein verschlagene Schiffer. Er

ist darüber hinaus trotz der sicherer gewordenen praktischen Schiffahrt in seiner Anschauung der Lebensschiffahrt unsicherer geworden. Das unbedingte Vertrauen auf seinen Gott des Noah, das Bewußtsein eigener Kraft des Odysseus sind verschwunden bis auf einen Rest Hoffnung.

So heißt es in Gryphius' Sonetten (1. Buch, XIV)

" Auff! auff! wach auff, herr Christ! schau wie die Winde toben!
Wie mast und ruder knackt! Ietzt sinckt dein schiff zu grund;
Itzt schauet die wilde fluth, wo flack und segel stund;
Uns fehlts an stärck und rath; bald kracht die Luft von oben;
Bald schluckt die teuff uns ein. Wird dich denn iemand loben,
Der ins verderben fährt? Ist diß der feste bund,
Der stets uns Hoffen hieß, wenn gleich der weite schlund
Der höllen riß etzwey? wo hast du hin verschoben,
was deine treu versprach? hilff, eh der kahn sich trennt!
Hilff, ehr das schwache bret an jene klippen rennt!
Kann denn kein zeter-schreyn dich aus dem schlaf erwecken?
Auff! auff! schill fluth und meer! So bald du auff wirst stehn,
Wird brausen, sturm und wind in einem nu vergehn.
Durch dein wort auß, was uns in nöthen schreit, erschrecken."

Obwohl die Gesellschaftsdichtung des Rokoko diese Ordnung zerbricht, weil das Glaubens- und Wertesystem, dessen Ausdruck sie war, mit dem Aufschwung des Bürgertums sich aufzulösen beginnt, und das Schiff selbst zum Schifflein wird, mit dem sich fröhlich auf angenehmen sanftem Fluß dahingleiten läßt, bleiben auch hier bei einigen Dichtern die dunklen Seiten des Lebens, Strömung und Tiefe der Flut, nicht völlig verdrängt.

Am deutlichsten wird das in Gaudenz von Salis-Seewis' "Lied zu singen bei einer Wasserfahrt", entstanden zwischen 1794 und 1893. Es fehlt die naive Heiterkeit. Der Tonfall ist weich und wehmütig. Der Dichter weiß, daß dem beschworenen Augenblick keine Dauer beschieden ist. Die ruhige Flut, die den Nachen umschmeigt, ist nicht die Flut des Lebens. Sie hat sich zum Todesfluß gewandelt:

"Wir ruhn vom Wasser gewiegt,
Im Kreise vertraulich und enge;
Durch Eintracht wie Blumengehänge
Verknüpft und in Reihen gefügt;
Uns sondert von lästiger Menge
Die Flut, die den Nachen umschmiegt...
Ach, trüg uns die fährliche Flut
Des Lebens so friedlich und leise!
O drohte nie Trennung dem Kreise,
der sorglos um Zukunft hier ruht!"

Und erst im Tod gelingt die Verklärung:

"Der Geist wird verklärt sich erheben,
Wenn Lethe sein Fahrzeug verschlang."

In der nachgoetheschen Zeit verbindet sich die Imagination
des Wassers immer stärker und eindeutiger mit dem Bereich
des Todes. Die Fahrt des Bootes, das einen dunklen Fluß hinunter-
treibt, ist nicht weniger untergangsgeladen als diejenige des
auf hoher See umherirrenden Schiffes.

(Clemens Brentano "Auf dem Rhein")

"Der Knabe liegt im Kahne,
Läßt alles Rudern sein,
Und treibet weiter, weiter
bis in den See hinein. ...

Die Meereswellen brausen
Und schleudern ab und auf
Den kleinen Fischernachen^x
Der Knabe wacht nicht auf.

Doch fahren große Schiffe
In stiller Nacht einher,
So sehen sie die beiden
Im Kahne auf dem Meer."

Damit werden beide, Knabe und tote Geliebte, zu einer ge-
spenstigen Erscheinung verewigt, die an den Fliegenden Hol-
länder erinnert. Aus der "hohen Fahrt" ist ein zielloses
und hoffnungsloses Kreisen geworden. Der Sog aus der Tiefe
der schw^eren Flut wird immer symptomatischer für die innere
Richtungslosigkeit und den sich schon andeutenden Niedergang

der Epoche. Und wenn bei Lenau "Die drei Indianer" sich ruderlos den Niagarafällen zutreiben lassen, steht das Bild des Wassertodes bereits symbolisch für die Wirklichkeit überhaupt.

"Und die Männer kommen fest entschlossen
Singend schon dem Falle zugeschossen,
Stürzen jetzt den Katarakt hinunter."

Im Gedicht "Niagara" gestaltet Lenau schließlich seinen Willen zur allgemein geschichtlichen Aussage seiner Zeit:

"Die Stromschnellen stürzen, schießen,
Donnern fort in wildem Drang,
Wie von Sehnsucht hinabgerissen
Nach dem großen Untergang."

Der reißende "tiefe Fall" symbolisiert die Tendenz des allgemeinen geschichtlichen, nicht nur des individuellen Lebens.

Je tiefer die Vereinzelung des Individuums empfunden wird, je unsicherer sich der Dichter in seiner Zeit empfindet, um so mehr wird die inzwischen zur Todesfahrt gewordene Lebensschiffahrt mit Liebesempfindungen verknüpft. So erscheint dann der Liebestod im Wasser als eine folgerichtige besondere Form des Ausgangs der *navigatio vitae*.

Während bei Hero und Leander der Liebende noch im Bestehen untergeht, indem er seinem Liebesdrange folgt und nur durch ungünstige äußere Umstände zu Tode kommt, wird mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft die Fahrt ins Endlose immer mehr durch den Partner provoziert. Das Opfer ist nicht mehr der Aktive, der versucht die Fährnisse des Lebens zu bestehen, sondern immer mehr der oder besser die Passive, die Duldlerin. Das Vertrauen des Mädchens wird mißbraucht. Sie wird verraten und anderen Angelegenheiten geopfert.

So ist Shakespeares Hamlet nicht mehr bereit, vor seiner Liebe alles andere zurückzustellen, Er hätte ohne weiteres und gefahrlos Ophelia heimführen können, aber er hat andere Aufgaben, andre wichtigere Interessen. Ophelia verfällt wie nebenbei dem Wahnsinn und dem Wassertod.

Kein Wunder, daß die französischen Symbolisten, auf die die *navigatio vitae* ohnehin eine besondere Anziehungskraft haben mußte, sich des von Shakespeare vorgeformten Motive des ertrunkenen Mädchens, der Ophelia, annahmen.

Wie sehr das Motiv aber schon verändert wurde, läßt sich bei einem Vergleich der Shakespeareschen Gestaltung des Motive mit Rimbauds Gedicht "Ophélie" feststellen.

(Shakespeare)

"Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckuksblumen,
Die lose Schäfer gröblicher benennen,
Doch züchtge Jungfrauen tote Mannesfinger;
Dort, als sie aufklohm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Herbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen hoch empor,
Indes sie Stellen alter Hymnen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element, Doch lange wäht' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwergetrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlammigen Tod."

Die lyrische Klage der Königin beschwört noch einmal die holdselige Ophelia. Es ist kein Zufall, daß die Königin gerade hier im dramatischen Sinn aus der Rolle fällt:

So rührend wie ihr Bericht war das ganze Wesen dieser zau-

berhaften Figur, deren Sinn innerhalb des Dramas so dunkel bleibt wie ihr Schicksal. Es scheint, als ob Ophelias Tod auf das Finale des Dramas, den Untergang der Königsfamilie und des Staates hindeuten sollte.

Rimbaud erinnert sich der Shakespeärschen Ophelia nur noch in einigen Reminiszenzen: der "schöne Ritter", der stumm, verstört und bleich an ihren Knien saß, ist Hamlet, die Winde singen in den Bergen Norwegens, dem Lande Fortinbras'. Sonst aber hat sich Ophelias Gestalt aus dem dramatischen Rahmen völlig gelöst. Der Anblick der auf dem Wasser treibenden Kleider, die die Hilflose noch eine Weile zu tragen scheinen, wird bei Rimbaud zum Ausgangspunkt einer verwandelten neuen Opheliagestalt, die wie eine Blume schon mehr als tausend Jahre den Fluß hinuntertreibt. Ophelia wird zum Symbol der leidenden, in ihrem Traum verlorenen Menschheit. Sie hält die utopische Vision von Freiheit, Himmel, Liebe im Gesang der Natur nicht aus. Ihre kindliche Seele zerbricht an der Spannung zwischen visionär Gesehenem und der Wirklichkeit.

Ophelia

I

Auf stiller, schwarzer Flut, im Schlaf der Sternenfeier,
Treibt einer großen Lilie gleich Ophelia,
Die bleiche, langsam hin in ihrem Schleier.
Man hört im fernen Wald der Jäger Hallala.

So, weißes Traumbild, länger schon als tausend Jahre,
Ophelia auf dem schwarzen Wasser traurig zieht.
Ihr sanft verstörter Geist, schon mehr als tausend Jahre,
singt leis im Abendhauche sein romantisch Lied.

Der Wind küßt ihre Brust und bauscht des Schleiers Seide
Wie eine Dolde auf, vom Wasser sanft gewiegt;
Auf ihre Schulter, leis erschauernd, weint die Weide,
Auf ihrer großen Stirne Traum das Schilfbüschlein liegt.

Die Wasserrose seufzt, berührt von ihrem Schweben;
Zuweilen, aus dem Schlaf in einem Erlenbaum,
Weckt sie ein Vogelnest, draus bang sich Flügel heben.
- Geheimnisvoll fällt Sang aus goldner Sterne Raum.

II

O du, so schön wie Schnee, Ophelia, die bleiche,
Du starbst, von einem Strome fortgerissen, Kind!
• Denn leisen Lautes, von der herben Freiheit Reiche
Sang in Norwegens hohen Bergen dir der Wind;

Ein unbekannter Hauch hat seltsam arge Kunde,
Dein Haar durchwühlend, deinem Träumergeist gebracht;
Dein Herz, es fühlte sich mit der Natur im Bunde,
Hört' klagen es den Baum im Seufzerlied der Nacht;

Des Meeres toller Ruf, ein Stöhnen, groß und bitter,
Zerbrach dein Kinderherz, zu menschlich und zu weich;
Und eines Morgens im April, ein schöner Rätter
Saß stumm an deinen Knien, so verstört und bleich.

Von Himmel, Liebe, Freiheit hat dein Traum gesprochen,
Dran, Törin, du zergingst, wie Schnee von Glut verzehrt;
Erstickt von tiefer Schau ist dir dein Wort zerbrochen.
- Des Alls Entsetzen hat dein blaues Aug' verstört!

III

Der Dichter sagt, daß in der Nächte Sternfeier
Du die gepflückten Blumen suchst, daß er gewahrt,
Hintreibend in der Flut, auf ihrem langen Schleier,
Ophelia, große, weiße Lilie, gebahrt!

Ophelia ist an ihrem Traum gestorben, der Traum aber hört nicht auf.

1907 erschien im Inselverlag die erste deutsche Gesamtausgabe
der Dichtung Rimbauds. Ihr Übersetzer, K.L. Ammer, ein junger
E. u. K.-Leutnant (Karl Klammer), spielte vor dem ersten
Weltkrieg eine wichtige Rolle für die Vermittlung der modernen
französischen Lyrik. Diese Übertragung eines bis dahin in
Deutschland unbekanntem Dichters übte eine nachhaltige Wir-
kung auf die Lyrik des Expressionismus aus. Trakl, Heym, später
noch der junge Brecht, dankten ihr entscheidende Einflüsse.

Als dann 1911 in Leipzig Georg Heyms Gedichtband "Der ewige Tag"

erschien, gab es um der in monotoner Faszination um Tod und Verwesung kreisenden Bilder wegen zunächst einen literarischen Skandal, der an die französische Kritik beim Erscheinen von Baudelaires "Fleurs du Mal" erinnert. Die Thematik der *naviatio vitae* tritt bei ihm nun in weitaus größerem Maße in Erscheinung. In dem Endzeitgedicht "Auf einmal aber kommt ein großes Sterben" beschreibt er die ziellose Lebensreise:

"Die Schiffer aber fahren trüb im Ungewissen,
Auf grauem Strom die großen Kähne treiben,
In schiefen, regensmatten Finsternissen,

Durch leerer Brücken trüben Schall und Städte,
Die hohl wie Gräber auseinanderfallen,
Und weite Öden, winterlich verwehte."

Die Fahrt dieser Schiffer führt nirgend mehr hin. Die Kähne treiben ziellos durch eine winterlich tote Natur, jedoch drückt der metaphorische Bereich des "Trüben, Ungewissen, Finstern, Leeren, Öden" keine Naturzeit mehr aus, sondern hebt sie negativ auf. Das Wasser wird immer mehr zur "Heimat" des Menschen. Es seien nur genannt: "Der Tod der Liebenden im Meer", "Die Seefahrer", "Mit den fahrenden Schiffen", "Die Meerstädte".

Hoch drastischer als in diesen Gedichten hat Heym den Tod im Wasser in zwei Gedichten gestaltet, die beide als Variationen des Ophelia-Motivs gelten dürften. Des Thema der grauhaft entstellten Wasserleiche, die als repräsentatives lyrisches Motiv bei zahlreichen expressionistischen Dichtern begegnet, beginnt mit Georg Heym.

Ophelia

I

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Rühricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht,
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer weißer Aal
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

Carl Seelig berichtet im Nachwort der von ihm herausgegebenen
gesammelten Gedichte Heyms, daß Paul Zech, in einem Gespräch
mit Georg Heym, dessen besondere Vorliebe für Rimbaud aufgefallen
sei, "daß man damals in Deutschland kaum kannte. Das 'Bateau Ivre'
schien ihm das Vorbild für seine eigene Dichtung zu sein.
Bestimmt ist seine Ophelia unter dem Einfluß der Rimbaudschen ent-
standen..." Die Bezüge zu Rimbauds Ophelia sind allerdings
in Heyms Gedicht nur noch in einigen Bildern des ersten
Teils ersichtlich. Wo Rimbaud den tierischen Vorstellungsbereich
(z.B. bei Flügel) und die Materie in Bewegung umsetzt, verwendet
Heym ein Bild aus der Sphäre des kraß Animalischen. Nicht mehr
Vögel birgt das Nest, sondern junge Wasserratten. Der schockierende
Einsatz gibt gleich die Tonart des ganzen Gedichtes an.
Bei Rimbaud küßt der Wind Ophelias Brust, hier schlüpft ein langer
weißer Aal darüber. Dort bauscht der Wind ihre Schleier zu einer
Blumenkrone, hier scheucht er "wie eine Hand" die Fleder-

mäuse auf. Dort neigt sich Schilf auf ihre träumerische Stirn,
hier scheint ein Glühwurm darauf. Aal und Glühwurm, Ratten und
Fledermäuse, die Boten der Finsternis, des Irrsinns und der
Fäulnis verbinden sich der Toten in einem wirren Reich.

Ophelia hebt sich darin kaum mehr ab. Bei Rimbaud wird ihr
Name in allen drei Teilen des Gedichtes genannt, im letzten
Vierzeiler hebt das beschwörende "Der Dichter sagt", die
Gestalt aus dem ewig gleichen Fluß des Vergessens heraus.

Bei Heym erscheint der Name Ophelia nur noch im Titel.

Das Mädchen, welches hier den Fluß hinunter treibt, ist
zur anonymen Leiche geworden. Nichts bleibt mehr von ihrem
einmaligen Wesensgehalt übrig. Blicken wir von Heyms Gedicht zurück,
so mutet nun Rimbauds Ophelia fast wie ein Ausdruck klassischer
Überlieferung an.

Der Prozeß der Animalisierung und Verdinglichung ist noch
weiter getrieben in einem Gedicht Georg Heyms, das sich wie
eine Fortsetzung der Ophelia liest. Es heißt bezeichnenderweise
"Die Tote im Wasser": das Mädchen, welches hier aus dem Strom
ins Meer hinausschwimmt, hat keinen Namen mehr.

Die Tote im Wasser

Die Masten ragen an dem grauen Wall
Wie ein verbrannter Wald ins frühe Rot
So schwarz wie Schlacke. Wo das Wasser tot
Zu Speichern stiert, die morsch und im Verfall.

Dampf tönt der Schall, da wiederkehrt die Flut
Den Kai entlang. Der Stadtnacht Spülicht treibt
Wie eine weiße Haut und reibt
Sich an dem Dampfer, der im Docke ruht.

Staub, Obst, Papier, in einer dicken Schicht,
So treibt der Kot aus seinen Röhren ganz.
Ein weißes Tanzkleid kommt, in fettem Glanz
Ein nackter Hals und bleiweiß ein Gesicht.

Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht
Das Kleid sich wie ein weißes Schiff im Wind.
Die toten Augen starren groß und blind
Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht.

Das lila Wasser bebt von kleiner Welle
- Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.

Die Tote segelt froh hinaus, gerissen
Von Wind und Flut. Ihr dicker Bauch entragt
Dem Wasser groß, zerhöhlt und fast zernagt.
Wie eine Grotte dröhnt er von den Bissen.

Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,
Im Arm der feisten Kraken auszuruhen.

Der Prozeß der Verdinglichung und Entmenschlichung erreicht
seinen Höhepunkt in der Gleichsetzung der Toten mit einem
von Wasserratten bemanneten Schiff und im Vergleich ihres
Bauches mit einer dröhnenden Grotte. Die auf die Leiche
bezogenen herpisch-positiven Adjektive wie "stolz", "froh",
wie die "rosa Wolken", sind ironische Querschläger in einer
Vision entstellten Lebens. Sie verwandeln die Tote in grotesker
Verzerrung zum stolz auslaufenden Segler. Damit ist der Mensch
zum Ding geworden. Sein Schicksal unterscheidet sich in nichts
mehr von der Vergänglichkeit alles Stofflichen. Die Tote in
Reyns Gedicht ist so anonym wie all der Unrat, der mit ihr
hinausschwimmt und verwest.

"Schöne Jugend" heißt das zweite Gedicht in Gottfried Benns
Zyklus "Morgue", der 1912 in Berlin veröffentlicht wurde.

Es lautet:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod.
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnausen quietschten!

Der Literaturwissenschaftler Bernhard Blume bezeichnet Benns
"Schöne Jugend" als eine "Art Abfallprodukt von Rimbauds Ophélie"
und vergleicht sie den etwa gleichzeitig entstandenen Ophelia-
Variationen Georg Heyms. Angesichts der makabren Neuheit
des Stoffkreises befremdet der Verweis auf eine Tradition
hier einigermaßen und der Dichter selbst hat sich über den
Drang der Literaturwissenschaft, solche Ahnenreihen aufzustellen,
mokiert. Er schreibt: "... Rimbaud habe ich erst jetzt näher
kennengelernt durch die neue Gesamtausgabe im Limes-Verlag,
1954. Ich glaube, daß die Beeinflussung von zur Produktion
veranlagten jungen Leuten durch die frühere Literatur nicht so
groß ist, wie vielfach angenommen wird (wahrscheinlich zum
"eidwesen der Literaturhistoriker). Ich würde eher sagen,
daß sich im Verlauf einer Kulturperiode innere Lagen wieder-
holen, gleiche Ausdruckszwänge wieder hervortreten, die eine
Weile erloschen waren..."

Zumindest jedoch geht bei einem Vergleich der Bildwahl mit Gedichten
Heyms und Trakls hervor, daß auch die "Schöne Jugend" einen
symptomatischen Ausdruck der expressionistischen Verfalls-
thematik darstellt.

Obwohl analog Heyms "Ophelia" auch hier das Mädchen grauhaft entstellt ist und sich die Ratten der Toten bemächtigt haben, spricht Benn auf gänzlich andere Weise. Sein Gedicht läßt sich zunächst kühl wie ein Sektionsbericht. Das unpersönliche "man" schafft die Distanz zum Gegenstand, der den Dichter scheinbar nur als wissenschaftliches Objekt interessiert. Erst bei genauerm Hinsehen erschließen sich die Bezüge der unregelmäßig ~~Mythmisierten~~ Satzperioden; das hintergründige Pathos, das sich unter saloppen Zynismen verbirgt, die rhythmische Steigerung auf den affektgeladenen Schlußvers hin.

Aber auch inhaltlich wird der Berichtscharakter gesprengt. Ein vertrautes poetisches Ausdrucksfeld erscheint in Begriffen wie "Nest, Laube, Schöne Jugend". Auch "Mund, Brust, Blut" haben außer ihrem anatomischen Stellenwert in der Überlieferung in Dichtung vor allem eine poetische Qualität. Die Adjektive wie "jung, klein, schön", gar das Diminutiv "Schwesterchen" und schließlich das "Ach" des lyrisch-affektiven Schlußausrufes sind gehalten von Emotionalität. Der ganze Wert- und Formbereich dieser vom Zusammenhang gelösten Begriffe und Wörter scheint einer harmlosen, geborgenen und sentimental gefühlswelt einer Goldschnittlyrik des 19. Jahrhunderts zu entspringen. Sogar der Titel weist auf ein sogenanntes Volkslied hin, das die Jugendproblematik sentimental verlogen klischiert:

Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten,
schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!
Drum sag ich's noch einmal: Schön sind die Jugendjahre;
schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr.

Dieselben Worte, ihres rührseligen Gehalts entkleidet, geben bei Gottfried Benn einen grauenhaften Sachverhalt wieder. Es kündigt sich eine erschreckende Umkehrung der Werte und der traditionell-ästhetischen Anschauungen des vergangenen Jahrhunderts an. Im makabren Bild des von Ratten zerfressenen Mädchens auf dem Sektionstisch enthüllt sich der wahre Zustand einer Kultur, die lange, bevor sie im ersten Weltkrieg gewaltsam zusammenbrach, schon unterhöhlt und zerrüttet war, im Unheil der Sprache. Der Auflösungsprozeß bemächtigt sich auch immer mehr der Gestalt Ophelia.

Obwohl Georg Trakl die Ophelia Rimbauds in der Übersetzung Ammers kannte, fehlt in seinem Werk weitgehend eine Gestaltung des Motivs. Nur flüchtig erscheint die Gestalt einmal in einem Gedicht aus dem Nachlaß:

Wind, weiße Stimme I

Wind, weiße Stimme, die an des Schlafers Schläfe flüstert,
In morschem Geäst hückt das Dunkle in seinem purpurnen Haar
Lange Abendglocke, versunken im Schlamm des Teiche
Und darüber neigen sich die gelben Blumen des Sommers.
Konzert von Hummeln und blauen Fliegen in Wildgras und Einsamkeit,
Wo mit rührenden Schritten ehedem Ophelia ging.
Sanftes Gehaben des Wahnsinns. Ängstlich wogt das Grün im Rohr
Und die gelben Blätter der Wasserrosen, zerfällt ein Aas in heißen Nessel.
Erwachend umflattern den Schäfer kindliche Sonnenblumen.

Septemberabend, oder die dunklen Rufe der Hirten,
Geruch von Thymian. Glühendes Eisen sprüht in der Schmiede
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd. Die hyazinthene Locke der Magd
Hascht nach der Inbrunst seiner purpurnen Hüstern.
Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns, verrostet in faulendem
Teiche ein Pflug.

Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.
O Tod. Der kranken Seele verfallener Bogen Schweigen und Kindheit.

Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse.

Hier wird in der Trakl eigenen Weise das musikalische Ineinander eines unentstellten paradiesischen Naturzustandes und einer drohenden Welt von Wahnsinn und Verfall gezeigt. Die einzelnen Bilder

sind aus vielen anderen Gedichten Trakls bekannt, so daß diese Verse aus dem Nachlaß wie etwas Altbertrautes, schon einmal Vorgekommenes anmuten.

In zwei großen Strophenblöcken und der für Trakl charakteristischen isolierten Schlußzeile ersteht in Bildern von großer sinnlicher Kraft, eine dichte Atmosphäre aus Sommerblumen, Gerüchen, Wildgras und schwirrenden Insekten. Aber die blühende Natur ist bedroht von Zerfall: der weißen Stimme des Windes antwortet das "Dunkle", das in "morschem Geäst hockt", die friedliche Abendglocke ist im Schlamm versunken, ein Aas verwest und "ängstlich" wogt das Rohr.

Ophelia erscheint im Gedicht als bedeutsames Zeichen dieser von Verfall unwitterten Welt. Unmittelbar auf ihre Person scheint das "sanfte Gehaben des Wahnsinns" bezogen zu sein, das an Rimbauds Ophelia und ihren "sanft verstörten Geist" erinnert.

Gleichzeitig jedoch drückt dieser sanfte Wahnsinn, eine Grundform von Trakls lyrischer Existenz, die Stimmung aus, welche das ganze Gedicht trägt. Heiter und friedlich erscheint er in den "Flatternden Sonnenblumen", einem Bild, das in seiner merkwürdigen Irrealität an die Blumen von Goghé gemahnt, - beängstigend im Schlußvers, der mit dem Blumenbild korrespondiert: "Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse."

Bertolt Brecht gehört schon altersmäßig (geboren 1898) nicht mehr zu jener Generation, die sich vor dem I. Weltkrieg erhob und den umfassenden Prozeß der Revolutionierung der Kunst einleitete. Hans Mayer überliefert die bezeichnende Anekdote,

daß der alte Brecht einem Besucher auf Fragen nach seinen früheren Beziehungen zum Expressionismus bloß knapp erwidert: "Gab's damals in Augsburg nicht." Selten lassen wollte er nur Einflüsse Wedekinds und Karl Valentins. Allerdings unterschlägt die gereizte Antwort des alten Mannes die intensive Auseinandersetzung des jungen mit der zeitgenössischen Dichtung. Zweifellos richtete sich Brechts Ablehnung und Widerspruch eher gegen den zur Mode herabgesunkenen rhetorischen Expressionismus der Kriegs- und Nachkriegsjahre als gegen die Visionen eines Heym, Trakl, Benn. So setzt er zum Beispiel Leonhard Franks Bekenntnisbuch "Der Mensch ist gut", einen wie Frank selbst sagt "wahren Katechismus expressionistischer Denk- und Fühlweise", noch ein Jahrzehnt später den in ein sprachliches Lumpenkleid gehüllten höhnischen Song aus der "Dreigroschenoper" entgegen:

"Der Mensch ist gar nicht gut.
Drum hau ihn auf den Hut!
Hast du ihn auf den Hut gehaut,
Dann wird er vielleicht gut."

Dennoch steht die ganze frühe Lyrik Brechts, das Erstlingsdrama "Baal" und noch das "Dickicht der Städte" aus dem Jahre 1924 in einem durchaus expressionistischen Zusammenhang. Die Untergangsthematik, die die Baalszenerie und die Welt der Hauspostille durchzieht, schließt trotz aller Unterschiede an die Totenwelt Heyms, van Hoddiss', Trakls und Benns an:

Über die Städte

Unter ihnen sind Gossen,
In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch.
Wir waren drinnen, Wir haben nichts genossen.
Wir vergingen rasch. Und langsam vergehen sie auch.

Allerdings ist ein deutlicher Wandel des Tons vor allem gegenüber der Lyrik Georg Heyms zu verzeichnen, dessen Verskunst sich in monoton stampfenden fünfhebigen Jamben erschöpft. Brecht ist wie kein anderer Lyriker des 20. Jahrhunderts ein Dichter der Formen: Hymne, Liturgie, Psalm, Elegie, Legende und Ballade stehen neben Gleichnis, Spruch, Epistel, Epigramm und Pamphlet; Ode, Sonett und Terzinen neben reimloser Lyrik mit freien Rhythmen.

In der Hauspostille erscheint der Prozeß des Vergehens in vielfältiger Gestalt mit der Wassersymbolik verknüpft. Gleich im ersten Kapitel "Bittgänge" steht eine Nachdichtung von Rimbauds "Trunkenem Schiff", dessen Dichtung hier noch einmal nach Heym, Trakl, Zech im Werk des jungen Brecht seine Stoßkraft beweist.

Die Titelgestalt in der "Ballade von der Hanna Cash" ist

"... wie eine Katze in die große Stadt geschwemmt
Eine kleine graue Katze zwischen Hölzer eingeklemmt
Zwischen Leichen in die schwarzen Kanäle."

Auch in der "Ballade vom Liebestod" setzt Brecht im Vergleich der Liebenden mit einem Schiff die Thematik von Heyms "Tod der Liebenden im Meer" fort:

"Wie Spüllicht floß der Abend an die Scheiben
Und die Gardinen rüdig von Tabak
Im grünen Wasser zwei Geliebte treiben
Von Liebe ganz durchregnet wie ein Wrack"

Am Meeresgrund, das geborsten, in den Tropen
Zwischen Algen und weißlichen Fischen hängt
Und von einem Salzwind über die Fläche oben
Tief in den Wassern unten zu schaukeln anfängt."

Sogar die Farbsymbolik, in der das Grün beispielshalber eine
Farbe der Verwesung ist, wird beibehalten, und auch Heyms
"langer weißer Aal" ist in Form "weißlicher Fische" auferstanden.
Ophelia selbst begegnet uns bei Brecht in der Legende "Vom ertrunkenen
Vom ertrunkenen Mädchen Mädchen".

1

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische segwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rausch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in der Schweben
Aber früh war er heller, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Gesah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

In der Hauspostille steht das Gedicht in der fünften Lektion
"Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen". Ursprünglich stammt
es aus dem Stück Baal. Dort weckt der trunkene Baal eines
Nachts plötzlich seinen verkommenen Gefährten Ekart und liest
ihm, unmotiviert, das Gedicht vor. In einer der ersten Szenen
des Stückes erfährt man, daß ein Mädchen, von Baal verführt, ins
Wasser ging. Das Thema der Wasserleiche, das auch sonst mehrfach
im Stück auftaucht, erscheint so mit dem Motiv der Verführung
und des erotischen Genusses verknüpft. Noch deutlicher wird das
unmittelbar im Gedicht "Von den verführten Mädchen".

Von den verführten Mädchen

1

Zu den seichten braun versumpften Teichen,
Wenn ich alt bin, führt mich der Teufel hinab.
Und er zeigt mir die Reste der Wasserleichen,
Die ich auf meinem Gewissen hab.

2

Unter sehr getrübtten Himmeln schwammen
Lässig und müde sie in die Hölle hinein.
Wie ein Geflecht von Algen, alle zusammen
Wollen dort auf meine Kosten sein.

3

Ihre faulen entzündeten Leiber gaben
Einst mir Glut, die ich selber mir angefacht
Die den orangenen Tag mit mir genossen haben
Sie entzogen sich der düsteren Nacht.

4

Satt und bequem als die schöne Speisung vorüber
Stießen aus Faulheit sie mich in Gewissensqual
Versauten die Erde mir, machten den Himmel mir trübe
Ließen mir einen entzündeten Leib und kein Bachanal.

Bei Brecht ist noch einmal alles vorhanden, was das Ophelia-

Motiv in der expresionistischen Lyrik an symptomatischem Zeitgehalt

wiedergehen vermochte: Die Entstellung der Toten zur richtungs-

los treiben/den, weitgehend anonym bleibenden, faulenden Wasser-

leiche, deren sich Tang, Algen, die Bereiche des niederen vegetativen

und animalischen Lebens bemächtigt haben. Neu ist die große Güte

des Tones in der Legende "Von ertrunkenen Mädchen". Selbst in

der "Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen" der Haus-

postille heißt es: "Das dritte Kapitel (Von ertrunkenen Mädchen)

ist mit geflüsterten Lippenlauten zu lesen." Allerdings ist man sich

hier nicht allzu sicher, ob diese Aufforderung ungebrochen zu

befolgen ist.

Brecht schließt also in seiner Formung der Ophelia insofern an die Lyrik des Frühexpressionismus an, als das Motiv auch bei ihm die Thematik des Untergangs und der Fäulnis annimmt. Während jedoch in den krassen Bildern der Ophelia-Variationen Georg Heyms das entstellte Leben des sich selbst entfremdeten Menschen Ausdruck erhält und einen eminent gesellschaftskritischen Sinn annimmt, erscheint dasselbe Motiv bei Brecht einerseits in der Bedeutung eines umgekehrten Schöpfungsmythus (Im Mittelpunkt steht nicht mehr der Mensch, sondern das organische Ganze, das seine Geschöpfe wieder in sich zurück nimmt), andererseits als ein mit Wohlbehagen und der Zigarre im Mund goutierter erotischer Höhepunkt.

Ophelias Lieder (Hamlet 4. Akt)
(Nachdichtung B. Brecht)

Wie find ich den Liebsten aus
Von den anderen nun?
An dem Muschelhut und Stab
und den Sandelschuh

Fräulein er ist ~~aus~~ und tot
Könnst nicht töter sein
Ihm zu Häupten ein Rasen grünt
Ihm zu Füßen ein Stein.

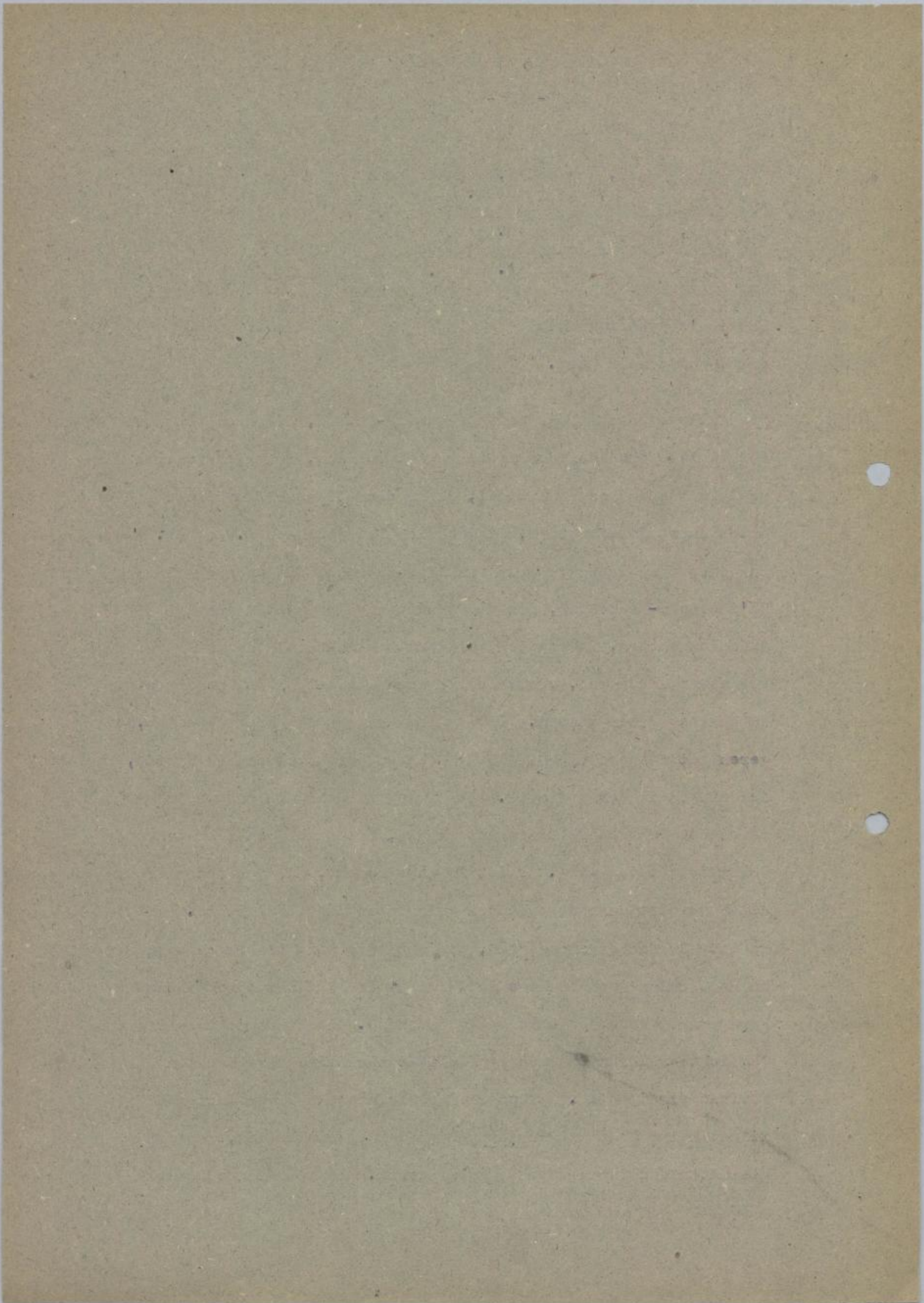
Sein Totenhemd weiß wie der Schnee und das Eis
Und kälter als Eis seine Wang
Wo er jetzt ist, führt dich zu ihm keine Tür
Und Treppe nicht nach Gang.

Und morgen ist Sankt Valentins Tag
Und nachts am Marienplatz
Steh ich vor deinem Haus und sag:
Ich bin dein Einenachtschatz.

Und auf er stand, zog an sein Gewand
Tät auf die Kammertür
Ließ ein die Jungfer, daß aus als Jungfer
Sie nimmermehr trat herfür.

Ein junger Mann, der tut's, wenn er kann
Doch die Schande, die tut weh,
Und unsere Liebe Frau von Cannes
Die weiß, wie kalt der See.
Sie sprach: Bevor ich es getan
Versprachst du mir die Eh'.
Und er sprach:
Du hattest mein Wort und ich leugne es nicht fort
Daß ich's gehalten hätt
Wärts du nur nicht beim Kerzenlicht
Gekommen in mein Bett.

Ebenfalls eine Fortführung des Ophelia-Motivs, die auch schon in der Rimbaudschen Auffassung begründet scheint, und die sich von Fäulnis und Verwesung abstößt, dafür aber eine verführerische Untergangsstimmung zeigt, findet sich bei Johannes R. Becher. In seiner Sammlung "Volk im Dunkeln wandelnd" finden sich die "L'inconnue-Gedichte", die die traditionelle Ophelia nicht namenlos machen, indem sie die Gestalt "anknabbern" oder sie vergegenständlichen, vielmehr sie durch Aufhebung in das große Unbekannte gehen lassen. Die berühmte Unbekannte aus der Seine, deren Totenmaske als Gipsabguß Bechers Schreibschwand zierte, ist die Patin der Gedichte. Mit diesem Eingehen in das große Geheimnis geht tiefe Schwermut einher, die durch den elegischen Tonfall deutlich wird. Es ist Todessehnsucht, die den Autor trotz aller revolutionären Attitüden sein Leben lang begleitete. Es ist als sicher anzunehmen, daß auch die Zeit des Faschismus in Deutschland und Bechers Exil in der UdSSR nicht ohne Einfluß gerade auf diese Gedichte geblieben sind. Sie sind nicht schlechthin Verzichtserklärungen sondern ~~Wünsche~~^{Rufe} nach einer erwünschten Hoffnungslosigkeit. Selbst in der "Auferstehung der Inconnue" findet keine Rematerialisierung der Vergessenen statt, sondern die Materialisierung der Todessehnsucht. Die Unbekannte kommt



nicht wie in einen rückwärts abspulenden Film aus dem Wasser ins Leben zurück. Sie kommt als das nahe Unheimliche, als die verführerische Bedrohung.

L'inconnue

C'est l'inconnue: wenn abends im Gefälle
Des Flusses spiegelt sich, wie eines Nichts
Gewelltes Spiel, ein Lächeln, und so Welle
Auf Welle winkt, ein Lächeln des Verzichts.

C'est l'inconnue: wenn unterm Brückenbogen
Die Wellen flüstern, oh, es war noch früh
Am Tag, da bist du tief hinabgezogen,
Geliebte unsrer Schwermüt - L'inconnue.

Anders Peter Huchels "Ophelia", 1952 veröffentlicht. Der Name ist hier deutlich nicht der der bekannten überlieferten Gestalt, sondern nur noch ein Sinnbild für eine weibliche Wassertote, mit der es eine tragische Bewandnis haben muß. Huchels Gedicht reflektiert merklich Politisches. Der sinnlose Tod im Wasser ist weder abstoßend noch verführerisch, er wird konstatiert.

Im nüchternen Beobachten des ersten Teiles bringt das Gedicht deutlich Assoziationen aus der damals noch jüngsten Vergangenheit. Besonders die Verwendung von Begriffen wie "Stiefel, Kommando, Stacheldraht" deuten darauf hin. Wer Geschichte einzubringen gewillt ist, mag sich auch der Ermordung Rosa Luxemburgs erinnern. Die ganze Hoffnungslosigkeit wird im zweiten Teil des Gedichtes in einer lyrischen Bild-Feststellung generalisiert. Es läßt sich vermuten, daß das Gedicht mit Huchels nicht freiwilligem Verlassen der DDR zu tun haben kann. Das lyrische Ich findet keine Zeit und keinen Raum, wo das alte übliche Spiel der Kräfte außer Kraft gesetzt wird:

Ophelia

Später, am Morgen,
gegen die weiße Dämmerung hin,
das Waten von Stiefeln
im seichten Gewässer,
das Stoßen von Stangen,
ein rauhes Kommando,
sie heben die schlammige
Stacheldrahtschleuse.

Kein Königreich,
Ophelia,
wo ein Schrei
das Wasser höhlt,
ein Zauber
die Kugel
am Weidenblatt zersplittern läßt.

Weitere Gedichte zum Motiv der Ophelia in letzter Zeit sind nicht veröffentlicht, oder sind zumindest weitgehend nicht bekannt.

Ist dies nun lediglich eine der Pausen, die in der Verwendung eines Bildes oder Motiva zwangsläufig mitunter eintreten muß? Sind die Ausdruckswänge anderer Art? Oder ist der Weg der Ophelia, ist ihre *navigatio vitae* auch als lyrisches Bild, am Ende angelangt?

Manches scheint für Letzteres zu sprechen. So könnte man fragen: Wozu denn noch der Tod im Wasser? Ohnehin legen sich mehr Leute unter den Zug oder springen aus den oberen Stockwerken der Hochhäuser. Nun gehörte es sich, das genau zu überprüfen und eine exakte Motivanalyse der Suicidfälle der Gegenwart vorzunehmen. Vielleicht genügt aber der Verweis darauf, daß auch früher die meisten Toten nicht im Wasser zu finden waren, nicht im Leben und nicht in der Dichtung ausschließlich. Aber zu allen Zeiten hat das mythische Bild der *navigatio vitae* die Phantasie der Menschen bewegt.

Man könnte auch annehmen, daß Ophelia im sich entwickelnden Sozialismus deplaciert sei. Aber auch wenn der Sozialismus einmal in der Lage sein mag, den gesellschaftlichen Glücksanspruch der Menschen zu befriedigen, so ist das dorthin wohl noch ein weiter Weg. Das individuelle Glück wird auch er nicht zu sichern in der Lage sein. Was also spricht gegen die sozialistische Ophelia der Dichtung?

Sind die Dichter vielleicht in Anbetracht der Bedrohung der gesamten Menschheit vom Untergang nicht mehr am Einzelschicksal, noch dazu in einem lyrischen Bild, interessiert? Nun, alle Ophelien der Dichtung und des Lebens sind in ihrem Einzelschicksal symptomatisch gewesen für den Zustand und den Weg einer Gesellschaft innerhalb der langen Existenz der Menschheit.

So muß also offen bleiben, wann das Urellement Wasser wieder einmal Dichterfüße umspülen wird. Es bleibt offen, wann auch unsere Schiffe oder wir hinuntertreiben durch die großen Flüsse in das Meer, unter den Pontons hindurch, auf denen die besiegten Kommunarden von Paris gefangengehalten wurden, vorbei an verschiedenen Archipelen nach irgendwohin oder nirgendwohin.

Aber wer wird dann noch nach Ophelia fragen?

