

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

ZEICHENSPRACHE UND PRIVATMYTHOLOGIE

IM WERK

PETER HUCHELS

A thesis presented in partial
fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy in German
at Massey University.

Axel Jürgen Artur Vieregg
1972

A.J.A. Vieregg,
Massey University,
Palmerston North.

Zeichensprache und Privatmythologie

im Werk

Peter Huchels

(Abstract)

Peter Huchel, born in 1903, editor of the leading East German literary periodical Sinn und Form until 1962 when he was forced to resign for political reasons, lived in isolation near Potsdam, East Germany, until May 1971 when he was allowed to move to the West.

Hitherto critics have been interested in his poetry mainly for its political and biographical import, although Huchel himself had warned against an exclusively biographical approach and indicated that his poems had more than one level of meaning. These other levels of meaning, however are not adequately described by the term "Naturlyrik" which has frequently been applied to his poetry. It has been recognized that, with either approach, a point is soon reached beyond which Huchel's poetry becomes "cryptic" (John Flores: Poetry in East Germany) and it has been suggested that this only seems to be the case because his system of private metaphors, which operate within a private mythology, has not yet been elucidated. The present thesis attempts such an elucidation.

As an introduction to Huchel's technique the first chapter analyses a number of poems in which the political implications are masked behind allusions to classical and biblical mythology. Thus the poem Elegie seemingly describes the voyage into death of the blind Homer, from Chios, where it is believed he was born, to Ios, where he died. Only one word, "Telegraphendrähte" (telegraph wires), evokes the present and makes it apparent that Homer's voyage into darkness and death is a parable of the approach of a political night. Both Homer and Huchel, the first through his blindness, the second through his isolation, are left with an inner vision. This already announces, at the beginning of the volume, the mask of the Old Testament prophet which Huchel puts on in his later poems, which deal with the fate of Germany. Thus the poem Ankunft, significantly published in a magazine on Berlin, mirrors the situation of Germany by means of Bible quotations, which refer to the partition and final destruction of the old Israelite Kingdom as a punishment for sin. With each of the poems analysed it became clear that there were other levels of meaning present which a political interpretation fails to explore. These are the disappearance of God and the deification, instead, of the Earth in terms of the Great Mother of early matriarchal mythology.

A detailed analysis of the poem Widmung (für Ernst Bloch) shows that through self-quotation, allusion to Germanic myth (the Wild Huntsman) and to Hölderlin (the private metaphor "goldner Rauch" - golden smoke) Huchel relates the political darkness to the void created by the absence of the divine element, an absence which is also lamented by the Hölderlin poem from which Huchel quotes. Unlike Hölderlin, however, Huchel does not long for its return but, in an act of Promethean rebellion, extinguishes the "oil" in the "lamps" which God had commanded to be lit to celebrate the covenant (Haus bei Olmitello).

The fishermen return empty-handed, because the fish, symbol of Christ, cannot be found, darkness and death have not been overcome (San Michele). 'Fish' and 'empty nets' are recurring images, so are 'smoke' and 'fog' as signs of metaphysical darkness and death.

For a time Huchel seems to find consolation in the deification of the Earth: "Dich will ich rühmen, Erde" (You, Earth will I praise), - and visualizes her as the Great Mother, embodied in "Magd" (maid), "Frau" (woman), and "Greisin" (old woman), with her attributes of moon, womb of night and death ("Tor"), cow, milk, bread etc. The very plants with which she comes in contact, the mugwort for instance ("Beifuss", Latin "Artemisia") denote her sphere. He celebrates the cyclic structure of the world, of the seasons, and the continuation of the species, in the male counterpart of the Mother Goddess, the phallic element of the tree of life, especially the poplar tree which grew on the banks of the Acheron as a symbol of rebirth. The cycle breaks down, however, when it comes to the death of the individual ("Der nicht zu Ende geschlagene Kreis" - the uncompleted circle - Abschied von den Hirten) and the life-giving aspect of the Great Mother is superseded by the female as the great swallower, the Terrible Mother ("die wendischen Weidenmütter, die warzigen Alten mit klaffender Brust" the Wendish willow mothers, the warty hags with gaping breasts - Ölbaum und Weide) approaches in the end and her friendly moon symbol has turned into the moon with the hatchet (Unter der Hacke des Mondes). All of Huchel's private metaphors and images are ultimately connected with this concept, which, it seems, assumes for Huchel the importance of a private religion not unlike Hölderlin's.

Am Nachmittag saßen wir dann, noch mit den gleichen Problemen, den Fragen des alternden Stalin beschäftigt - welche Konstanten gibt es in einer sich wandelnden Welt? - im Arbeitszimmer des witzig-klugen Hans Mayer und sprachen zu viert, der Hausherr, Peter Huchel, der an einem Hymnus auf Persephone schrieb, Ernst Bloch und ich, über Artemis und Apollon.

Draußen, in der Düsternis einer wilhelminischen Straße, gingen die Menschen vorbei, Karren rollten über das Pflaster, Minister Strauß sprach von Krieg, Ulbricht hielt eine drohende Rede, zwei Jungen jagten einem Reifen nach. Im Zimmer aber, unter den Bildern von Karl Valentin und Bertolt Brecht, beschwor man die griechischen Sagen, und noch einmal zeigte es sich, daß die Chiffre des Mythos, Apollon und Eros, Aletheia und Dike - Zeichen und Bild, Formelspruch und Schlüsselwort zugleich -, exakter als alle Beschreibung und plastischer als jede Begrifflichkeit ist.

Der griechische Mythos, dachte ich wie vor Jahren in einem Gespräch mit Albert Camus [...] das ist vielleicht die einzige, die letzte und unverlierbare Sprache, in der wir uns noch verständigen können.

Walter Jens

I N H A L T

Einführung	1
Unter der Wurzel der Distel	11
Gottesfinsternis	45
Die Heiligung der Erde	88
Schlußbetrachtung	127
Literaturverzeichnis	138
Anhang	146

Einführung

Peter Huchel: geboren 1903, aufgewachsen in einem Dorf der Mark Brandenburg, nach dem Ersten Weltkrieg ein abgebrochenes Studium, Gelegenheitsarbeiten in Frankreich und auf dem Balkan, einige Veröffentlichungen des knapp Dreißigjährigen in Willy Haas' Literarische Welt, Hörspiele, die ungedruckt verloren gingen, das Schweigen des inneren Emigranten von 1933 bis 1945, sowjetische Kriegsgefangenschaft, nach der Rückkehr künstlerischer Direktor des sowjetzonalen Berliner Rundfunks, schließlich weithin gewürdigter Herausgeber von Sinn und Form bis zur zwangsweisen Absetzung im Herbst 1962, neun Jahre bewacht und isoliert in Wilhelmshorst, nach Ulbrichts Weggang endlich die Ausreise in den Westen im Mai 1971 - dazwischen zwei schmale Gedichtbände, Die Sternendreuse, Altes sammelnd bis 1947 und, 1963, nur im Westen erschienen, Chausseen Chausseen, seitdem Verstreutes, "Herausgeschmuggeltes" in einigen Zeitschriften: dies sind die Daten, die wir aus Zeitungen, Monatsblättern und Nachschlagewerken kennen. Sie entbehren nicht der politischen Signifikanz und waren geeignet, Neugier und Mitgefühl für den drüben Andersdenkenden zu wecken, dessen Lyrik nun als Stellungnahme empfunden und nach ihrem dissidenten Inhalt abgeklopft wurde. Erschöpfte sich jedoch das Interesse des Tages, galt Ingo Seidlers Wort: "Um Peter Huchel ist es wieder still geworden" 1).

Wollte man alles zusammenzählen was bisher, außer in der Tagespresse, über Peter Huchel geschrieben worden ist, so ergäben sich vielleicht 350 Seiten, verteilt auf etwa zwei Dutzend allgemein gehaltene Rezensionen und Würdigungen, ein knappes Dutzend Einzelinterpretationen und drei Versuche, einer von acht, der zweite von siebzehn und der dritte von achtzig Seiten, einer Analyse des gesamten veröffent-

1) Ingo Seidler, Peter Huchel und sein lyrisches Werk.
In: Neue Deutsche Hefte, Nr. 117, 1968, S. 11

lichten Werkes. Fast alle widmen sie sich, wie es 1964 Peter Hamm ¹⁾ betonte, und wie es seitdem kaum anders geworden ist, "der politischen Figur" und betrachten vor allem jenen relativ kleinen Kreis von Gedichten, in denen eine biographisch zeitgeschichtliche Aussage sich leicht herauslösen läßt. Immerhin hat die mehrfache Beschäftigung mit einem jener Gedichte, Der Garten des Theophrast, zu einer exzellenten Interpretation von Peter Hutchinson ²⁾ geführt, die, ausgehend von zwei Interpretationen desselben Gedichtes von Hans Mayer ³⁾ und Robert Lüdtke ⁴⁾, zum erstenmal nicht nur nach dem Inhalt sondern nach den poetischen Mitteln fragt und exemplarisch das Netz von literarischen, geschichtlichen und mythologischen Anspielungen sichtbar macht, deren sich Huchel bedient, um in jener Gruppe von Gedichten das gegenwärtige Geschehen künstlerisch zu objektivieren, ihm Konturen zu verleihen und aus persönlicher Vorsicht zu maskieren.

Aber, wertvoll wie diese Untersuchung methodisch ist, sie bringt nur insofern eine Akzentverschiebung, als der politischen Figur der politische Dichter zur Seite gestellt wird. Am weitesten in diese Richtung geht John Flores, in seinem 1971 veröffentlichten Buch Poetry in East Germany ⁵⁾, das den größeren Teil der Huchelschen Gedichte nicht behandelt, den kleineren aber aus marxistischer Sicht auf die politische und biographische Relevanz befragt. Flores

-
- 1) Peter Hamm, Vermächtnis des Schweigens: Der Lyriker Peter Huchel. In: Merkur, Nr. 18, 1964, S. 480
 - 2) 'Der Garten des Theophrast' - An Epitaph for Peter Huchel? In: German Life and Letters, Nr. 24, 1971, S. 125-135
 - 3) "Zu den Gedichten von Peter Huchel". In: Zur deutschen Literatur der Zeit. Hamburg 1967, S. 180-82
 - 4) "Über neuere mitteldeutsche Lyrik im Deutschunterricht der Oberstufe". In: Der Deutschunterricht, Nr. 20, 1968, S. 49-51
 - 5) John Flores, Poetry in East Germany, Adjustments, Visions, and Provocations, 1945-1970. New Haven and London, 1971

folgt dabei, wie er selbst angibt ¹⁾, der Einteilung in vier Perioden, die Peter Hamm in Huchels Werk unterschieden hatte; diese Periodisierung sei hier zitiert, weil sie für die bisherige Beschäftigung mit Huchel charakteristisch ist, der es nicht gelang, über jene erste, unmittelbar zugängliche Schicht hinauszudringen:

Die vier Abschnitte entsprechen ungefähr vier Perioden unserer neueren Geschichte. Der erste, den man - nach einem Gedichttitel - "Herkunft" nennen könnte, spricht von des Dichters Kindheit in der Mark Brandenburg und den entrechteten Menschen, neben denen Huchel im scheinbaren Frieden der Weimarer Republik aufwuchs: den Knechten, Mägden, Schnittern, Fischern, Kesselflickern, Kiepenflechtern und Bettlern, auch von den Bettlern von Paris, das Huchel nach seinem Studium in Berlin, Freiburg und Wien jahrelang durchstreifte. Den zweiten Abschnitt bezeichnen die beiden Gedichtüberschriften "Späte Zeit" und "Deutschland": er umspannt alle Gedichte der Jahre 1933 bis 1945, vor allem die Texte über die Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges. Der dritte Abschnitt stünde - nach einem fragmentarisch gebliebenen Gedichtzyklus - unter dem Titel "Das Gesetz"; zu ihm gehören jene vorsichtig optimistischen Gedichte, die nicht nur vom Wiederaufbau schlechthin, sondern von dem besonderen Versuch des Aufbaus einer neuen Gesellschaft in der DDR sprechen. Die letzte Epoche in Huchels Werk ist die umfangreichste, vielschichtigste und auch vielschichtigste. Nennen wir sie nach einer Zeile aus dem hierher gehörenden Gedicht "Winterpsalm": "Denn da ist nichts als vieler Wesen stumme Angst". Alle Gedichte dieser Zeit sprechen, wenn auch sehr indirekt, von Trauer und ohnmächtiger Verzweiflung über die Pervertierung des Sozialismus, gerade indem sie sich zu dem, was seit Jahren in der DDR geschieht, völlig der Stimme enthalten. 2)

Huchel selbst hat sich mit Recht gegen den einseitigen Versuch, aus den biographischen Umständen einen Zugang zu seinem Werk zu gewinnen, gewehrt, wohl wissend, daß hinter der grellen Beleuchtung des Menschen der Künstler unsichtbar zu werden droht. So schrieb er einmal, in der einzigen

1) S. 121

2) Peter Hamm, op. cit. S. 481

veröffentlichten Stellungnahme zu einem eigenen Gedicht: "Auch dieser Text will für sich selber stehen und sich nach Möglichkeit behaupten gegen seine Interpreten, gegen etwaige Spekulationen, Erhellungen und Biographismen" und forderte stattdessen den Interpreten auf, "mit legitimen Mitteln den Text zu deuten und dessen einzelne Schichten aufzudecken" ¹⁾. Vor dieser Forderung hat die Beschäftigung mit Huchel resigniert. So stellte sich jedesmal Hilflosigkeit an dem Punkt ein, wo die Ausdeutung über die politisch-biographische Schicht hinausgehen wollte. Schnell und oft undifferenziert war der Begriff 'Naturlyrik' zur Hand, man rechnete ihn zur Lehmann-Schule ²⁾, sah in ihm den Nachfolger Fontanes als Schilderer der Mark ³⁾ und glaubte, seine neuerliche Beschäftigung mit den Gestalten und Landschaften der Kindheitsgedichte als Flucht nach innen, also wieder politisch-biographisch, adäquat erklärt zu haben. Nun war es gerade der als der eigentliche und reinste Naturlyriker bezeichnete Lehmann, der Huchels Werk der schärfsten Kritik unterzog ⁴⁾, weil er es nämlich - auch da wo es unpolitisch war - nicht als Naturlyrik in seinem Sinne erkannte. Was er tadelte, war die "Unschärfe" einer Metaphernsprache, die nicht, wie in seiner eigenen und etwa der Langgässer und des frühen Krowlow Naturlyrik, weitgehend mimetisch oder höchstens abstrahierend-verfremdend verfuhr, sondern die Landschaft ganz und gar dem Willen des Dichters unterwarf. Er verdammt Huchels subjektive Vorstellungswelt, die sich von der Empirie losgelöst hat, und stellt die Frage: "Wozu Verwirrung unter Wesen und Dingen stiften, ihren Frieden zerbrechen, mit Unklarheit stören, wo es um jenes Glück

1) "Winterpsalm". In: Hilde Domin, Doppelinterpretationen, Frankfurt/M.-Bonn 1966, S. 96

2) Albert Soergel - Curt Hohoff, Dichtung und Dichter der Zeit. Düsseldorf 1964, Band II, S. 631

3) Hans-Jürgen Heise, Peter Huchels neue Wege. In: Neue Deutsche Hefte Nr. 10, 1964, S. 106

4) Wilhelm Lehmann, Maß des Lobes. In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 8. Februar 1964, S. 17

des anschauend Fühlens geht?" Was er nicht sah - was diese Kritik aber deutlich macht - und was auch diejenigen nicht sehen, die in Huchel einen Naturlyriker im eigentlichen Sinne erkennen, ist, daß es Huchel gar nicht "um jenes Glück des anschauend Fühlens" zu tun ist, sondern wie er es in der genannten Selbstinterpretation angibt, um "das Bild als Gleichnis". Das heißt, der Naturgegenstand wird zum privaten Zeichen, das etwas ganz anderes als das anscheinend Beschriebene meint. Manche Interpreten haben dieses andere, da wo sie es nicht politisch fassen konnten, gespürt aber nicht erklärt. Flores muß am Ende seines Kapitels eingestehen, daß Huchels Stil 'kryptisch' ist, ein Wort, das in einer Rezension des Times Literary Supplement wiederkehrt, die gerade von Huchels frühen, im allgemeinen unpolitischen und als leichtverständliche Evokationen der märkischen Kindheitswelt aufgefaßten Gedichten schreibt, sie seien "slow, curious, cryptic" ¹⁾. Ingo Seidler endlich spricht von der "Selbstherrlichkeit der Metapher" bei Huchel und der Tendenz, "einzelnen Bildern immer größeres Gewicht und immer größere Freiheit zu geben, bis solche Bilder schließlich zum einzig angestrebten Selbstzweck werden". Mit den Worten: "Auch gefährdet solche Freiheit nicht selten den Gesamtnexus", entsagt er weiterer Deutung ²⁾.

Die vorliegende Arbeit will einen Ausweg aus diesem Dilemma zeigen. Sie versucht, jene Forderung zu erfüllen, die jüngst Gregor Laschen, für den sich Huchels Verse ebenfalls "der belegenden Interpretation" [...] "der unmittelbaren Kommunikation entziehen", in einem kurzen Kapitel über "Sprache und Zeichen in der Dichtung Peter Huchels" in der Feststellung formulierte:

Daß eine solche Interpretation [...] erst nach Abklärung der Zusammenhänge und Bedingungen dieses Zeichen-Systems, seiner Struktur-Internität möglich

1) Times Literary Supplement, 28. September 1967, S. 912

2) Ingo Seidler, op. cit. S. 26

wird, sollte unmittelbar einleuchten. 1)

Im Mittelpunkt einer solchen 'Abklärung' muß der Nachweis stehen, daß es, im Gegensatz zu Hans-Jürgen Heises Ansicht, Huchel bewältige seine Zeit "ohne jede Hilfe durch ein stützendes Glaubens- oder Denksystem" 2), bei Huchel ein festgefügtes Denkgebäude gibt, in dem sich nämlich die Reaktion auf ein chiliastisches Christentum mit der Rückbesinnung auf antike Diesseitsbetonung zur Privatmythologie verbindet, wie sie Walther Killy als ein "neues System von Bildern" 3) definiert, "das sich systemimmanent erläutert" 4).

-
- 1) Gregor Laschen, Lyrik in der DDR - Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts. Frankfurt am Main 1971, S. 43. Laschen macht keinen eindeutigen Unterschied zwischen Zeichen und Chiffre. Er schreibt: Huchels Gedichte "entziehen" sich dem "an sich schon mißverständlichen, nicht eindeutigen Begriff der Naturlyrik, des Naturgedichtes rigoros [...] in Richtung auf ein Sprechen, das mehr und mehr als Chiffre, hermetisch abgeschlossene Bildhaftigkeit, als Zeichen-Setzung auftritt." (S. 39) - Eine solche Unterscheidung ist bei Huchel auch in einzelnen Fällen schwer. So ist die gleich zu untersuchende "Distel" einmal Chiffre, d.h. das nur systemimmanent erkennbare, der empirischen Realität entbehrende "evokative Äquivalent" (Heinz Otto Burger, Von der Struktureinheit klassischer und moderner deutscher Lyrik. In: Heinz Otto Burger, Reinhold Grimm: Evokation und Montage. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik. Göttingen 1961, S. 15) für die Sprachschwierigkeit ("Unter der Wurzel der Distel wohnt nun die Sprache"), ein andermal Zeichen, d.h. die empirisch wahrgenommene Realität der Samenkapsel ("wo an der Distel das Ziegenhaar weht"), die gleichnishaft auf die Chiffrenfunktion zurückweist. In dieser Arbeit werden die termini Chiffre und Zeichen mit diesen hier gegebenen Definitionen verwendet.
- 2) Hans-Jürgen Heise, Peter Huchels neue Wege. In: Neue Deutsche Hefte 10, 1964, Heft 99, S. 109
- 3) Walther Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1964⁴, S. 44
- 4) Ders.: Mythologie und Lyrik. In: Die neue Rundschau 80, 1969, S. 713

Methodisch heißt das zunächst nichts anderes, als daß Huchels Wort vom "Bild als Gleichnis" ernstgenommen und die von Mayer, Hutchinson und anderen bei einigen wenigen Gedichten wahrgenommene Technik des mythologischen, biblischen und historischen Bezugs über die politische Bedeutung hinausgehend in Huchels gesamtem Werk untersucht wird, um auf diese Weise jene anderen "Schichten", von denen er ja im Plural spricht, freizulegen und sein Denksystem zu rekonstruieren.

Huchel selbst hat einmal, in einem seiner wenigen Prosatexte, der frühen Anti-Weihnachtsgeschichte Von den armen Kindern im Weihnachtsschnee ¹⁾, unumwunden seine Einstellung gegenüber dem Christentum bekundet. Dort lockt ein höllischer Spuk am Heiligabend zwei Büdnerkinder in den verschneiten Wald, narrt sie mit einem strahlenden Weihnachtsbaum und dem hellen Stern der Christnacht, bis beide plötzlich erlöschen und, das Ausbleiben eines schwachen und gleichgültigen Christus anklagend, eine die Kinder tötende Finsternis und Eiseskälte einsetzt. Die Leichen werden "in den Zwölften" nach Weihnachten gefunden. Alle Naturereignisse und -dinge: Schneefall, Dunkelheit, Kälte und Spukwald weisen gleichnishaft auf eine Gottesfinsternis und empfangen ihre Daseinsberechtigung in der Geschichte nur aus dieser Vorstellung, nicht aus dem "anschauend Fühlen" der Winterlandschaft. Huchel gibt einen deutlichen Hinweis darauf, wie sie als Zeichen innerhalb dieser Vorstellung zu verstehen sind und aus welcher Quelle, unter anderen, diese Zeichen stammen. Er erwähnt eine Elster:

Aber kaum hatten die Kinder die nächste Schneise überquert, da schrie mit höhnischem Schackern die Elster hinter ihnen her, welche auf der Kiefer wohnte, - der Hexenvogel, der einst beim Tode Christi nicht wie alle anderen Vögel geklagt, sondern über

1) In: Die literarische Welt 7, 1931, Nr. 51-52, Weihnachtsbeilage, S. 2

die Schwäche des Herrn gelacht und gespottet hatte.

Einen solchen erklärenden Zusatz wird Huchel nicht mehr liefern. In dem etwas späteren und vorwiegend politischen Gedicht Zwölf Nächte läßt der Satz: "Die Elster flattert schwarz und weiß / im schattenlosen Wind" ¹⁾ nicht länger erkennen, daß es sich um denselben Hexenvogel handelt. Überall dort, wo eine Hilfestellung gegeben war, eliminiert Huchel sie in späteren Fassungen ²⁾; auch wird er, außer in einigen frühen Gedichten, sein Thema nicht mehr in eine unmittelbar zugängliche sprachliche Form bringen. So öffnet sich erst allmählich, nach intensiver Beschäftigung mit dem ganzen Werk, hinter allem was Huchel sichtbar macht, jener Blick in eine Sphäre, in der sich das jeweils genannte Einmalige und Konkrete in das zeitlos Mythische verkehrt. Dies gilt besonders da, wo die Abwendung vom Christentum sich einen neuen Gott im "Dich will ich rühmen, Erde" ³⁾ schafft, das Landschaft und Menschen zu Erscheinungsformen der Großen Mutter werden läßt, wie zu zeigen ist.

Wir beginnen mit der politischen Schicht in Huchels Dichtung und untersuchen die Bedingungen, unter denen sie sich eines Systems von Zeichen und mythologischen Bezügen bedient. Schon da wird es sich andeuten - und in der Folge bestätigt werden -, daß fast jedes scheinbar ausschließlich politisch zu verstehende Gedicht auf den größeren Zusammenhang des eben skizzierten Gedankengebäudes hinweist und damit dann, über das bloße Bezugssystem hinaus, zur eigentlichen privaten Mythologie, in jenem zweiten Sinne von Glaubenswelt, gelangt. So steht die politische Dunkelheit, auf die eine konkrete Dunkelheit gleichnishaft zeigt, ihrerseits wiederum nur "als Gleichnis" für eine weit umfassendere Dunkelheit der *conditio humana*. Dies hat als einzige

1) Peter Huchel, Die Sternenreise - Gedichte 1925-1947. München 1967, S. 76

2) Vgl. unten die Bemerkungen zu den Gedichten Südliche Insel S. 26 und Hinter den weißen Netzen des Mittags, S. 31

3) Die Sternenreise, S. 30

Sabine Brandt gespürt, die, ohne es jedoch weiter auszuführen, schrieb:

Das märkische Land tritt aus der unmittelbaren Darstellung zurück, die Probleme und Leiden der Menschen stehen nicht nur für sich, sondern werden zum Paradigma einer Welt die unvollkommen ist und bleiben wird, einer existentiellen Gleichung, die nicht aufgeht. 1)

Die auf die Erörterung der politischen Aspekte folgenden Kapitel werden in der luziferischen Revolte gegen eine unvollkommene Welt und in der Besinnung auf die Selbstverantwortung des Menschen, der Heiligung von Arbeit und Erde im Zeichen der Großen Mutter, das Bild einer der ausgeprägtesten Privatmythologien in der gegenwärtigen deutschen Lyrik nachzeichnen.

Doch sei diese Arbeit nur als ein erster Schritt verstanden. Huchels Werk ist, wie die bisher letzten, 1971 geschriebenen, Gedichte zeigen, zu weiterer Vertiefung und, zum erstenmal, auch zur Reflektion über sich selbst fähig. Ein neuer Band, Gezählte Tage, wird Ende 1972 im Suhrkamp Verlag erscheinen und neben den bereits im voraus veröffentlichten noch einmal etwa dreißig neue Gedichte bringen, die gerade diese, für das Verständnis des Gesamtwerkes höchst wertvolle Tendenz fortsetzen dürften. Daher wird hier bewußt der zweite Schritt noch nicht gemacht, nämlich der Vergleich mit jenen anderen großen privatmythologischen Systemen Hölderlins und Trakls, die bei Huchel Pate standen, wollte er doch einmal durch eine direkte Übernahme einer Hölderlinschen Chiffre auf die Ähnlichkeiten aufmerksam machen 2) und hat er mit beiden, besonders aber mit Trakl, den er verehrt, einen umfangreichen Teil des Wortmaterials gemein 3). Dann wäre auch sein Verhältnis zu Bobrowski zu klären,

1) Sabine Brandt, Huchels frühe Gedichte. In: Der Monat 19, 1967, Heft 227, S. 67

2) Vgl. unten S. 45ff die Chiffre "goldner Rauch".

3) "Nachts las ich Trakl, immer wieder Trakl." Dankrede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises für europäische Literatur. In: Literatur und Kritik 63, April 1972, S. 130

Sofort auffallende Gemeinsamkeiten sind: Engel, Fledermaus, Greisin, Magd, Rauch, eisig, kristalln etc.

der Huchel als Vorbild bewunderte ¹⁾, ehe er selbst wieder in mancher Beziehung sein Lehrer wurde. Wir hoffen, Grundlagen für eine weitergehende Diskussion um Huchel zu schaffen, damit er, dem Persönlichkeiten wie Ernst Bloch, Heinrich Böll, Paul Celan und Nelly Sachs zu seinem 65. Geburtstag gehuldigt haben, nicht weiterhin "der bedeutendste Dichter in der DDR" ²⁾, "undoubtedly one of Germany's greatest living poets" ³⁾ genannt wird, ohne daß sich dichterische anstatt politisch-biographischer Vorstellungen mit seinem Namen verbinden.

-
- 1) Interview mit Irma Rellitz: "Meinen Landsleuten erzählen, was sie nicht wissen". Bandaufnahme des Sender Freies Berlin vom März 1965, in: Johannes Bobrowski, Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin 1967, S. 79
- 2) So sein Kollege Manfred Bieler, in einem Interview in der Welt der Literatur vom 16. Jan. 1969
- 3) Hutchinson, op. cit. S. 125

Unter der Wurzel der Distel

Peter Huchels mythologische Masken

Peter Huchel wurde 1962 zwangsweise als Chefredakteur der ostdeutschen literarischen Monatsschrift Sinn und Form abgesetzt und in Wilhelmshorst bei Potsdam, bis zu seiner Ausreise im Mai 1971, praktisch unter Hausarrest gestellt. Briefe aus dem Westen durfte er nicht erhalten und den damals letzten Band seiner Gedichte, Chausseen Chausseen, in der DDR nicht veröffentlichen. Zwischen 1963, dem Jahr seines Erscheinens im S. Fischer Verlag in Frankfurt, und Mai 1971 sind noch einmal vierzehn Gedichte in verschiedene westdeutsche Zeitungen und Zeitschriften gelangt, und zwar auf abenteuerlichen Wegen, die für Huchel wie für die Verbindungsmänner, die ihm beim 'Herüberschmuggeln' ¹⁾ der Manuskripte halfen, gleich gefährlich waren.

Immer wieder spricht er in ihnen vom Gejagtwerden, von der "Falle, die uns im Dickicht der Jäger stellt" ²⁾, von 'Hinterhalt' und letzter Frist, deren Ablauf schon angekündigt wird von den bedrohlichen Schatten, die einer alles Leben tötenden, eisigen Dunkelheit vorausseilen. Diese Schatten können die konkrete Form einer äußeren Bedrohung annehmen - "der Spitzel wohnte gegenüber" ³⁾ - wie in dieser Vision der Bewacher:

Zwei Schatten,
Rücken an Rücken,
Zwei Sträucher,
Zwei Männer warten vor deinem Haus.

schreibt er in einem Gedicht, das den Ablauf der Frist

-
- 1) So Rudolf Hartung, der einige dieser Gedichte in der Neuen Rundschau veröffentlichte, in einem Brief (26.3.1971) an den Verfasser dieser Arbeit.
2) Antwort, in Neue Deutsche Hefte, Nr. 117, 1968, S. 29
3) Peter Huchel in einem Interview "Gegen den Strom" in Die Zeit, Nr. 22, 2. Juni 1972, S. 13

zum Thema hat: Gezählte Tage, das er dann auch seinem letzten Band als Titelgedicht voranstellt. In anderen Gedichten können die Schatten auch Zeichen der eigenen, inneren Angst sein, die sich zum Dämon erhebt:

Ein Rauch, ein Schatten steht auf,
Geht durchs Zimmer. (Die Engel)

Nun stellt sich hier die Frage: wo findet Huchel Zuflucht vor dieser doppelten Bedrohung, der Bedrohung von außen, der "vor dem Haus" und der von innen, der "im Zimmer" - die Gedichte stehen unmittelbar nebeneinander ¹⁾. Wo findet er Zuflucht, und wie überwindet er als Dichter eine Lage, in der es ihm verwehrt ist, sich seines Mediums, der Sprache des Gedichtes, offen zu bedienen?

Von Äußerungen zu Freunden, von Briefen oder Artikeln, in denen er über dieses sein Problem spräche, ist uns nichts bekannt - sie gibt es wohl auch nicht, denn Huchel wird von allen, die ihn in Wilhelmshorst besuchen konnten, als sehr zurückhaltend mit seiner eigenen Person geschildert. Wir müssen uns, auf der Suche nach einer Antwort, also ganz an die Evidenz seiner Gedichte halten. Einen guten Einstieg bietet das bekannte Unter der Wurzel der Distel.

Unter der Wurzel der Distel

Unter der Wurzel der Distel
Wohnt nun die Sprache,
Nicht abgewandt,
Im steinigen Grund.
Ein Riegel fürs Feuer
War sie immer.

Leg deine Hand
Auf diesen Felsen.
Es zittert das starre
Geäst der Metalle.
Ausgeräumt ist aber
Der Sommer,
Verstrichen die Frist.

1) Neue Deutsche Hefte, op. cit. S. 30 f.

Es stellen
Die Schatten im Unterholz
Ihr Fangnetz auf. 1)

Das Gedicht wurde 1962 geschrieben, als das Publikationsverbot an Huchel erging. Wir sind berechtigt, die bereits vertrauten Bilder - das Verstreichen der Frist, die Schatten, die das Fangnetz aufstellen - auf diese seine konkrete Situation zu beziehen. Denn er spricht von der Sprache, die ihm verboten wurde: sie wohnt nun "unter der Wurzel der Distel", d.h. sie muß sich vor Roheit und Unverständnis verstecken und deren Zugriff abwehren. So ist von Abwehr - im Bilde der Distel - auch die Rede in dem Gedicht über den griechischen Dichter Alkaios, dessen Schicksal, die Flucht vor den Tyrannen, Huchel als Analogon heranzieht:

Noch wehrt
Sich der Tag mit seinen Disteln
Gegen den eisigen
Anschlag der Nacht. 2)

Aber nicht nur Abwehr umschreibt die Distel, sondern auch die Schwierigkeit der Verständlichmachung "im steinigen Grund", das Sprachproblem in einer Zeit der Dürre und Unfruchtbarkeit, wo die Kommunikation gewaltsam gestört wird. Dies ist nur sehr bedingt das Hofmannsthalsche Sprachproblem des Chandos Briefes - für Huchel bleibt, wenn auch nur unter großer Anstrengung - "mit einer Distel im Mund", wie es einmal heißt - die Welt noch sagbar, so wie er hier schreibt: die Sprache ist "nicht abgewandt / Im steinigen Grund". Allerdings ist dies eine besondere Sprache. Wir lesen:

Ich ging durch den Steinschlag
Roher Worte
Und an den Feuergruben vorbei.

1) Chausseen Chausseen, S. 83

2) Die Neue Rundschau 81, 1969, S. 235

Ich ging zu den Stimmen,
Die sie nicht hören.

[...]

Hier liegt einer,
Der wollte noch singen
Mit einer Distel im Mund.

[...]

Zerschmetterter Mund,
Du leuchtest die Finsternis an. 1)

Huchel unterscheidet hier zwei Arten des Sprechens: da ist der "Steinschlag roher Worte" - A. Kantorowicz bringt diese Zeile in Verbindung mit den schweren Angriffen, denen Huchel in den letzten Monaten als Chefredakteur von Sinn und Form ausgesetzt war 2) - diese Sprache kann er nicht sprechen, die Sprache des Alltags, der Polemik in Neues Deutschland, oder auch die des sich laut als politisch gebärenden Gedichtes, das er einmal als 'gußeiserne Lerche, die nicht fliegen kann', bezeichnet hat 3). Diese Sprache unterscheidet er von jener anderen, der fast stummen des zerschmetterten Mundes, "die sie nicht hören", eine Sprache, nur wenigen Eingeweihten verständlich - Kantorowicz nennt sie 'äsoptisch' 4) - hinter der er sich verstecken kann:

Ein Riegel fürs Feuer
War sie immer.

Wo aber ein Anschlag der Finsternis nicht droht, wo das Licht, das aus dem zerschmetterten Mund leuchtet, zur beglückenden Helle geworden ist und der freie Flug des singenden Vogels nicht gehemmt wird, kann die 'Distel' für einen Augenblick vergessen werden, kann "die Meeresstille der Gedanken" sich entfalten, und das Bild der süd-

1) Chausseen Chausseen, S. 73 f.

2) A. Kantorowicz, Das beredte Schweigen des Dichters Peter Huchel. In: Das Einhorn. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg 1968, S. 175

3) Antwort auf den offenen Brief eines westdeutschen Schriftstellers. In: Neue Deutsche Literatur 1, Heft 9, 1953, S. 90

4) op. cit. S. 172

lichen Landschaft tritt ein - in einem Gedicht, das bezeichnenderweise dem gewidmet ist, der ihm die Dichtersprache als Kommunikation ermöglicht: seinem Verleger im Westen.

Mittag in Succhivo

Für Gottfried Bermann Fischer

Es ist Mittag.
Und wieder die Stimme
Hinter den Felsen:
Nicht stoße der Fuß
An den dünnen Schatten
Der Distel.

Es ist Mittag
Die Gärten hinab -
Er heftet helle Fäden
Ins staubige Grau der Oliven.
Er wird die Drossel
Nicht fangen.

[...]

Die Küstenstraße. Härter
Hebt sich das Licht in die Stunde.
Das felsige Riff,
Das Haupt der Öde.
Es ist Mittag.
Die Meeresstille der Gedanken. 1)

Was ist das nun für eine Sprache, "die sie nicht hören", die Unbefugten den Eintritt verriegelt? In dem 1970 veröffentlichten und Heinrich Böll gewidmeten Gedicht Gehölz schreibt Huchel:

Wasser,
Verborgен,
In sandiger Öde,
Du strömtest in den Durst der Sprache,
Du zogst die Blitze an.

Am Eingang der Erde,
Sagt eine Stimme, wo Steine
Und Wurzeln die Tür verriegeln,
Sind die zerwühlten Knochen Hiobs
Zu Sand geworden, dort steht noch
Sein Napf voll Regenwasser. 2)

1) Das 80. Jahr, Almanach des S. Fischer Verlags, Frankfurt/Main 1966, S. 77

2) Die Neue Rundschau, op. cit. S. 236

Ein Bild der Dürre und Unfruchtbarkeit, das an den "steinigen Grund" unseres ersten Gedichtes erinnert - wiederum befinden wir uns versteckt unter der den Zugang verriegelnden Wurzel in Gesellschaft mit der Sprache, die ums Überleben kämpft: sie dürstet. Aber hier wird nun deutlich, wo Huchel sie ansiedeln will: im Spiegelbild derer, die, den Archetyp begründend, die Situationen vorgelebt haben, die Huchel bedrängen. Versteckt hinter deren Maske, im Sinne von "persona", d.i. Durchtönen, wird die Gegenwart sagbar. Der Durst der Sprache wird aus Hiobs Wassernapf gestillt. So gelangt Huchel, auf dem Wege "zu den Stimmen, die sie nicht hören", zu einem uneigentlichen Sprechen, durch das das eigentliche der gemeinten Situation nur noch 'durchtönt', wie es in einem, im Januar 1972 veröffentlichten Gedicht, Pe-Lo-Thien¹⁾, geschieht, wo Huchel ausdrücklich von den "Masken" spricht, die sich zu ihm gesellen, und, hinter der persona des chinesischen Lyrikers, verhüllt auf den "Verfemten" weist, der hinter der durch den Kontext implizierten Chinesischen aber eigentlich gemeinten Berliner Mauer lebt. Pe-Lo-Thien verbrachte sechs Jahre in der Verbannung. Das Gedicht weist ausdrücklich auf Gehölz zurück:

Pe-Lo-Thien

Laß mich bleiben
im weißen Gehölz,
Verwalter des Windes
und der Wolken. Erhell
die Gedanken einsamer Felsen.

Aus eisigen Wassern
tauchen die Tage auf,
störrisch und blind.
Mit geschundenen Masken
suchen sie frierend
das dünne Reisigfeuer
des Verfemten,

1) Eher bekannt unter dem Namen Po Kü -i (722-846)

der hinter der Mauer lebt
mit seinen Kranichen und Katzen. 1)

Nun ist die Technik des Zitierens von Parallelsituationen mit verschiedenen Intentionen schon in der Antike verwandt worden. Wir könnten, mit Bruno Snell, auf die nachepische griechische Lyrik aufmerksam machen, die sich des Verweisens auf die Epik Homers und auf die Mythologie bediente, um ihre Gegenwart über das *hic et nunc* emporzuheben und dem Augenblick Dauer zu verleihen²⁾. Dies will, *mutatis mutandis*, jeder Lyriker. Konkreter ist Walter Jens, wenn er, auf die Gegenwart bezogen und an dem Beispiel eines Gedichtes von Huchel, Weihnacht 1942, von der "Beschwörung eines mythischen Archetypus" spricht, als eines Mittels, dessen sich gerade die Moderne bedient, um der "ungeheuer schattenlosen Gegenwart[...]Umgrenzung und Konturen" zu geben³⁾. Sabine Brandt wiederum erkennt diese Technik speziell als Charakteristikum der DDR Literatur, als eine Möglichkeit der Chiffrierung⁴⁾.

Verleihung der Dauer, Sichtbarmachung im Spiegelbild, aber auch, wie wir zeigen wollen, vor allem die Möglichkeit des Chiffrierens, des Versteckens - dies sind die drei wichtigsten Funktionen, die Huchel dem Wühlen in den Knochen Hiobs gibt; sie sind in allen in Frage kommenden Gedichten präsent. Zum letzten, der Funktion des Versteckens paßt es, daß Huchel erst gegen Ende der fünfziger Jahre beginnt, seine Gedichte in immer zunehmendem Maße im antiken, südlichen, geschichtlichen und biblischen Raum anzusiedeln. Diese Wende ist bisher kaum von der Kritik gewürdigt worden und hat, von kurzen Bemerkungen abgesehen, nur zur Interpretation zweier Gedichte gereizt.

1) Merkur 26, 1972, Heft 1, S. 14

2) Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1955, S. 85

3) Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1964, S. 90

4) *op. cit.* S. 68

Es sind dies die genannten Arbeiten von Hans Mayer und Peter Hutchinson. Auch John Flores befaßt sich ausführlich nur mit dem von Mayer und Hutchinson behandelten Gedicht Der Garten des Theophrast und erledigt im übrigen den gesamten Komplex mit den Worten:

By his technique of historical and literary allusion Huchel is also seeking to express his conscious connection with the European cultural tradition, though he does not directly identify with and place faith in the teachings of Christianity, much less the Golden Age of classical antiquity. [...] strictly through the power of poetic evocation and reminiscence, Huchel believes himself able to preserve contact with the great humanistic cultures of the past. The tradition, then, is not a place of refuge for Huchel, as it has become for some DDR writers, but a point of reference that provides his lonely plaint with deeper significance. 1)

So richtig dies ist, bleibt es doch nur ein Hinweis. Allerdings hat Huchel eine größere Anzahl von Gedichten, in denen diese Technik im Vordergrund steht, erst nach dem Abschluß von Flores' Manuskript veröffentlicht.

So wollen wir nun hier - nachdem wir unsere einleitende Frage nach den Mitteln der Überwindung von Huchels Sprachschwierigkeit angesichts des 'Steinschlags roher Worte' zu beantworten versucht haben, einige Interpretationen folgen lassen, die jeweils einen der Vorbildräume, den antiken südlichen, den geschichtlichen und den biblischen anleuchten sollen. Wenn wir deren Gestalten alle gleichermaßen unter dem Stichwort mythologische Masken subsumieren, sind wir uns bewußt, daß uns Anthropologen, Psychoanalytiker und Theologen mit jeweils anderen Argumenten widersprechen könnten. Betrachten wir sie aber unter ihrem literatur-ästhetischen Aspekt, so leistet uns Walter Jens, als germanistisch interessierter Altphilologe, eine Hilfestellung, wenn er in einem Zusammenhang von der Erhebung der Gegenwart "auf die Gleichnisstufe des

1) op. cit. S. 201

Zitats", der "Beschwörung eines mythischen Archetypus" und den "geschichtlichen Analogien" ¹⁾ spricht und als Beispiel dann ein Gedicht Huchels anführt, in dem die Analogie eine biblische ist. Um diese Einleitung mit den Worten Elisabeth Frenzels abzuschließen, die die Funktionen jener Technik, so wie sie uns auch in Huchels Werk begegnen, noch einmal zusammenfassen sollen:

Jedes Zeitalter schafft sich [...] seine eigene Mythologie, d.h. es erhöht gewisse überlieferte Gestalten aus dem großen Stoffreservoir von Sage und Geschichte über ihre einmalige Bedeutung hinaus zu Symbolen der eigenen Existenz oder der selbsterfahrenen Schicksalsmächte [...]. Dieses äußerste und sicherste Mittel eines Dichters, durch Rückführung eines Stoffes auf sein Kernmotiv dessen aktuelle Bezüge freizulegen, ist eine konsequente Form der Aktualisierung. Umgekehrt sind aktuelle Fragen aus Gründen der künstlerischen Distanzierung oder der politischen Vorsicht in das Gewand altbekannter und somit dämpfender Stoffe gekleidet worden. 2)

Wir beginnen mit dem zuerst genannten Vorbildraum, dem antiken südlichen. Als erstes Gedicht, das Huchel in diesem Raum ansiedelt, begegnet uns Elegie. Es steht, in der Sammlung Chausseen Chausseen, an hervorragender Stelle. Als drittes in einem Zyklus von dreizehn Gedichten leitet es die zehn südlichen Gedichte ein, die den größten Teil dieses ersten Zyklus des Bandes ausmachen. Die ersten beiden 'nordischen' Gedichte, Das Zeichen und Landschaft hinter Warschau sind, wie sich gleich zeigen wird, mit den anderen durch das Thema verbunden.

Elegie

Es ist deine Stunde,
Mann auf Chios,
Sie naht über Felsen
Und legt dir Feuer ans Herz.
Die Abendbrise mäht
Die Schatten der Pinien.

1) loc. cit. - meine Unterstreichungen

2) Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung, Stuttgart 1966², S. 70 und 73

Dein Auge ist blind.
 Aber im Schrei der Möwe
 Siehst du metallenen schimmern das Meer,
 Das Meer mit der schwarzen Haut des Delphins,
 Den harten Ruderschlag des Winds
 Dicht vor der Küste.

Hinab den Pfad,
 Wo an der Distel
 Das Ziegenhaar weht.
 Siebensaitig tönt die Kithara
 Im Sirren der Telegraphendrähte.
 Bekränzt von welligen Ziegeln
 Blieb eine Mauer.
 Das Tongefäß zerbrach,
 In dem versiegelt
 Der Kaufbrief des Lebens lag.

Felshohe Gischt,
 Felsleckende Brandung,
 Das Meer mit der Haut des Katzenhais,
 Am Kap einer Wolke
 Und in der Dünung des Himmels schwimmend,
 Weiß vom Salz
 Verschollener Wogen
 Des Mondes Feuerschiff.
 Es leuchtet der Fahrt nach Ios,
 Wo am Gestade
 Die Knaben warten
 Mit leeren Netzen
 Und Läusen im Haar. 1)

Auch die Elegie ist ein Gedicht über den Dichter und seine Sprache. Der Mann auf Chios ist natürlich der blinde Homer, der, der glaubwürdigsten Tradition zufolge, auf Chios geboren wurde und auf Ios starb. Es ist die Stunde der Einschiffung nach Ios bei Einbruch der Dunkelheit, also die Fahrt in den Tod.

Die Beziehung zur Gegenwart wird nur mit einem Wort hergestellt: "Telegraphendrähte", oder, umgekehrt gesagt, nur durch dieses eine Wort erfahren wir, daß es sich bei diesem Gedicht um die mythische Erhöhung einer gegenwärtigen Situation handelt - nämlich des bedrohlichen Einfalls der 'Dunkelheit', des Anbruchs eines Zeitalters der Toten, von dem fast alle Gedichte dieses Zyklus sprechen.

1) Chausseen Chausseen, S. 12

Wir nannten Das Zeichen - dort heißt es:

Nur die Toten,
 Entrückt dem stündlichen Hall
 Der Glocke, dem Wachsen des Epheus,
 Sie sehen
 Den eisigen Schatten der Erde
 Gleiten über den Mond. 1)

Desgleichen in Landschaft hinter Warschau:

Schnell wird es dunkel.
 Flacher als ein Hundegaumen
 Ist dann der Himmel gewölbt.
 Ein Hügel raucht,
 Als säßen dort noch immer
 Die Jäger am nassen Winterfeuer. 2)

Oder in einem auf die Elegie folgenden Gedicht, Verona:

Die Erde schenkt uns keine Zeit
 Über den Tod hinaus.
 Ins Gewebe der Nacht genäht
 Versinken die Stimmen
 Unauffindbar. 3)

Auffallend ist bei der Elegie, daß auch dort der Dichter, der "den Pfad hinab" in die Dunkelheit⁴⁾ zu gehen gezwungen ist, die 'Distel' findet und zwar wieder im Zusammenhang mit der Sprache, denn an der Distel weht das Ziegenhaar. Aus Ziegenhaar aber war der Pinsel des Malers gemacht, den Huchel in Wei Dun und die alten Meister sagen läßt: "Ich wusch die Pinsel aus Ziegenhaar"⁵⁾ - eine adäquate Chiffre nicht nur für die Epik Homers sondern für das Dichterwort schlechthin. Vielleicht will Huchel damit einen Hinweis geben, daß Homer, den er so bezeichnend an den Anfang seiner antiken Gedichte gestellt hat, ihm die

1) Chausseen Chausseen, S. 9

2) ibid. S. 11

3) ibid. S. 15

4) Die Gegensatzpaare: Licht - Dunkel, Tag - Nacht, Sommer - Winter sind die hervorragendsten Bestandteile von Huchels Symbolsprache. Sie liegen 42 der 49 Gedichte des Bandes zugrunde.

5) Chausseen Chausseen, S. 34

"Distel" mit dem "Ziegenhaar", d.h. die Ausdrucksmöglichkeit hinter der mythologischen Maske, in die Hand gegeben hat. Dann wäre auch dieser Zyklus nicht zufällig mit einem fast hermetischen Rollengedicht abgeschlossen, das eine Episode aus der Odyssee zum Thema hat, nämlich die Strandung des Odysseus am Phäakenland und die Begegnung mit Nausikaa: Hinter den weißen Netzen des Mittags.

Aber die Bedeutung, die Homer in diesem Gedicht für Huchel hat, erschöpft sich nicht in den beiden genannten Funktionen des Mythenspenders und der die Gegenwart erhöhenden Vorbildsituation, der Reise in die Dunkelheit und den Tod. Da ist das alte Motiv des blinden Sehers:

Dein Auge ist blind.
Aber im Schrei der Möwe
Siehst du metallen schimmern das Meer.

Unüberhörbar ist die Assoziation zu dem Ausspruch Augustins, den Huchel als Motto seinem Band voranstellt: "[...] im großen Hof meines Gedächtnisses. Dasselbst sind mir Himmel, Erde und Meer gegenwärtig". In beiden Fällen handelt es sich um ein Sehen im Geiste, dem einzigen, das Huchel in seinem Haus in Wilhelmshorst noch erlaubt war - ein Sehen aber auch im prophetischen Sinne, das er hier schon andeutet, ehe er in manchen späteren Gedichten ganz hinter die Maske des alttestamentarischen Propheten schlüpft.

So nimmt es nicht wunder, daß auch diese Elegie schon eine metaphysische Ebene miteinbezieht, denn im letzten Drittel des Gedichtes erfährt die Doppelbödigkeit: mythische Vergangenheit - mythisierte Gegenwart, noch eine weitere Aufgabelung. In einer Reihe von surrealistischen Genitivmetaphern wird die Seelandschaft in eine kosmische Landschaft verwandelt, so daß die Reise sowohl über das Meer als auch in den Nachthimmel führt:

Am Kap einer Wolke
Und in der Dünung des Himmels schwimmend,
Weiß vom Salz
Verschollener Wogen

des Mondes Feuerschiff.
Es leuchtet der Fahrt nach Ios.

Homers Fahrt nach Ios erweist sich in diesen Zeilen noch einmal als Totenreise, an deren Ende nicht Hoffnung und Erlösung stehen, sondern "die Knaben mit leeren Netzen und Läusen im Haar", eine Chiffre für Verarmung, Leere und Häßlichkeit, wie bei Huchel auch andere Gedichte der Trauer ähnlich abschließen ¹⁾.

Die Bindung an das kosmische Geschehen, an Tod und an eine als 'leer' und abweisend geschilderte Transzendenz vertiefen die Verzweiflung vollends, da sie sie menschlicher Beeinflussung entzieht und zur Unausweichlichkeit werden läßt. So vereinigt sich die mythologisch-geschichtliche Parallelsituation mit der kosmisch-mythisierenden Metapher auf einer neuen, die Gegenwart überhöhenden Ebene, auf der sie Privatmythologie wird. - Huchel hat ausdrücklich gerade dieses Gedicht als Elegie bezeichnet, obwohl in fast allen Gedichten des Bandes Chausseen Chausseen die Verzweiflung den elegischen Grundton schafft.

Grund dafür mag sein, daß hier die Reise in die Dunkelheit am Sterben des Dichters dargestellt ist, der Terminus 'Elegie' daher über die allgemeine Bedeutung des Traurigen, Wehmütigen hinaus auch im spezifischen Sinne als Sterbeklage gebraucht wird. Ingo Seidler hat auf das häufige Vorkommen des elegischen Adonius (/XX/X) im Spätwerk Huchels aufmerksam gemacht ²⁾; er ist in diesem Gedicht besonders auffällig: (Es) ist deine Stunde - (Sie) naht über Felsen - (Die) Schatten der Pinien - Dicht vor der Küste - (Am) Kap einer Wolke - (Ver)schollener Wogen.

Wesentlich komplizierter ist das Walter Jens gewidmete Ge-

1) Vgl. Das Zeichen: Erstarbt / Im Schweigen des Schnees, / Schließ blind / Das Kreuzotterndickicht. (Chausseen Chausseen, S. 10)

Die Gaukler sind fort: In morscher Kammer des Baums / Schlafen die Fledermäuse, / Drachenhäutig, / Die hochberühmten Gaukler sind fort. (Die Neue Rundschau, op. cit. S. 23)

2) Seidler, op. cit. S. 24

dicht Südliche Insel, das neunte des Zyklus und das zweite, das in größerem Umfang auf Mythologisches Bezug nimmt.

Südliche Insel

für Walter Jens

Felsrunde Insel,
Schilkröteninsel,
Vulkanisch atmet der rissige Stein,
Wo unter den Quellen
Die Erde ihr düstres Feuer schürt.

Agaven heben die Lanzen,
Drücken den Essigschwamm
An den dürstenden Mund des Himmels.

Öde Piazza.
Der Mittag schlägt
Mit dem Zirkel der Sonne
den heißen Kreis.
Auf flachem Dach,
Der Tenne des Regens,
Dörren Feige und Traube.
Die Zisternen sind leer.
Wann ankert das schwarze Wasserschiff?

Durch die dämmernde Brandung
Stemmen Fischer ihr Boot.
Glasig,
Zwischen den Steinen,
Des Meeres Meduse.
Es glänzt, armer Zyklop,
Dein ausgepfähltes Aug.

Du siehst nicht mehr
Das Schwanken der Lampe
Unter dem Karren,
Den Pflugbaum
Aus flimmernden Sternen, 1)
Der über der Insel steht.

Was das Verständnis dieses Gedichtes erschwert, ist die Tatsache, daß hier mehrere ganz verschiedene mythologische Bereiche zusammenkommen, deren gemeinsamer Nenner - Hitze, Trockenheit - auf der Ebene des rein Bildlichen zwar ein-sichtig wird, sich aber der weiteren Ausdeutung nur er-schließt, wenn auch entlegene Anspielungen berücksich-

1) Chausseen Chausseen, S. 19

tigt werden. Dies ist aber bei Huchel häufig zu beobachten.

Am augenfälligsten ist der Bezug zu Homer. Im neunten Buch der Odyssee werden die Kyklopen als ein menschenfressendes, unzivilisiertes Volk beschrieben, das keinen Ackerbau kennt, da die Natur sie ohne ihr Zutun reichlich mit Getreide und Reben versorgt. Odysseus blendet den ungastlichen Pölyphem. Wesentlich anders ist die Virgilische und Horazische Tradition. Dort leben die Kyklopen als Schmiede in den Vulkanen der liparischen (äolischen) Inseln, im Ätna und auf Lemnos und schmieden den Göttern die Waffen. Huchel verschmilzt nun hier beide Traditionen, aber erst durch das tertium comparationis der Sonne wird der Zusammenhang in diesem Gedicht einsichtig. Die Sonne wurde von den antiken Schmieden als Spenderin des Schmiedefeuers verehrt, und als Sonnensymbol, so nimmt Ranke-Graves an ¹⁾, tätowierten sie sich konzentrische Ringe auf die Stirn, die das Aussehen eines Auges hatten - 'kyklops' heißt ja 'rundäugig', 'ringäugig'. Weiter schreibt Ranke-Graves: "Konzentrische Ringe sind auch ein Teil des Geheimnisses der Schmiedekunst: Um Schüsseln, Helme oder rituelle Masken auszuklopfen, behalf sich der Schmied mit solchen Kreisen, die er mit einem Zirkel um den Mittelpunkt der Scheibe, an der er arbeitete, zog."

Diese auch dem Gedicht zugrunde liegende Vorstellung schafft die Konsistenz der Bildersprache. Am Anfang steht die kreisförmige Vulkaninsel, im Mittelteil ist es die Sonne, die "mit dem Zirkel" "den heißen Kreis" schlägt, und am Ende geschieht die Pfählung des Ringauges, des Kyklopen. Deutlich ergibt sich aus dem Ablauf der

1) R. von Ranke-Graves, Griechische Mythologie, Quellen und Deutung. Hamburg 1968, Bd. I, S. 27

Tageszeiten im Gedicht - vom "Mittag" auf der öden Piazza über die "dämmernde Brandung" zu den "flimmernden Sternen" -, daß das Auge des Kyklopen auch hier als Sonnensymbol verwendet wird. Wir haben es also wiederum mit dem Einbruch der Dunkelheit zu tun, wobei die Pfählung des 'Auges' durch Odysseus und seine Gesellen - die in der Dämmerung landenden Fischer - als Äquivalent des Erlöschens der Sonne erscheint.

Aber die Blendung des Polyphem steht nicht allein für die uns in Huchels Gedichten nun schon vertraute Dunkelheit. In der ursprünglich in Sinn und Form veröffentlichten Fassung hießen die letzten Zeilen:

Du siehst nicht mehr
Das Schwanken der Lampe
Unter dem Karren des Bauern.

Durch den Zusatz "des Bauern" tritt eine ganz andere Bezugsebene in den Vordergrund, die in der endgültigen Fassung nur angedeutet ist ¹⁾. Wie schon erwähnt, wurden die homerischen Kyklopen, ohne Ackerbau treiben zu müssen, von der Natur ernährt. Nun weisen M. Horckheimer und Th. W. Adorno in einem von Huchel in Sinn und Form veröffentlichten Artikel ²⁾ gerade auf diesen paradiesischen Aspekt des Lebens der Kyklopen hin und zitieren dazu die folgende Stelle aus der Odyssee:

[...] der Macht unsterblicher Götter vertrauend
Nirgend bauen mit Händen zu Pflanzungen oder zu Feld-
frucht,
Sondern ohn' Anpflanzer und Ackerer steigt das Ge-
wächs auf.
Weizen sowohl und Gerst', als edele Reben, belastet
Mit großtraubigem Wein, und Kronions Regen ernährt
ihn.

-
- 1) Walter Jens hat beklagt, daß Huchels Kürzungen manchmal "nahe an den Rand des Sinns" gehen. Walter Jens, *Wo die Dunkelheit endet*, Zu Gedichten von Peter Huchel. Die Zeit, Nr. 49, 1963, S. 17
- 2) Jahrgang I, 4. Heft, S. 165 f.

So steht als Kontrast zu einer mühelosen, paradiesischen Existenz der Karren des Bauern mit der schwankenden Lampe für ein Zeitalter mühseliger Arbeit, in dem nach dem Erlöschen der Fülle des Lichts nur noch das Lämpchen des arbeitenden Menschen und das Licht der Sterne einen schwachen Schein werfen. Aber dieser schwache Schein reicht aus, um das Gedicht auf eine Note der Hoffnung enden zu lassen. Die Sterne, die bei Huchel, wo sie nicht eisige Kälte andeuten, oft Zeichen der Hoffnung sind ¹⁾, erscheinen als Pflugbaum, d.h. die bisher unbearbeitete Erde wird von ihnen für die Saat vorbereitet, die alte Scholle wird umgebrochen. Auch kommt endlich die Kühlung, nach der der "rissige Stein" und die "öde Piazza" verlangten.

Es ist möglich, daß Huchel bei dem Pflugbaum der Sterne an die Sternbilder des Botes und des Großen Bären gedacht hat. Beide werden im fünften Buch der Odyssee genannt. In der griechischen mythologisierenden Astronomie wurden die sieben Sterne des Großen Bären als Pflugochsen gedeutet, die von dem Sternbild des Botes, d.h. 'Ochsen-treiber', gelenkt werden. Dies aktualisiert noch einmal den Kontrast Bauer - Sammler: der geblendete Kyklop sieht diese Sternbilder nicht. Daß eine solche Deutung durchaus in Huchels Sinne ist, beweist ein anderes Gedicht, in dem er ausdrücklich vom "Sternbild des Hercules" spricht, der die "Kettenegge der Sterne" den nördlichen Nachthimmel heraufschleppt ²⁾. Von diesem Gedicht wird in anderem Zusammenhang noch zu sprechen sein.

Ein ganz erstaunliches Gegenstück zur gedanklichen Entwicklung des Gedichtes Südliche Insel bieten die letzten

-
- 1) Vgl. auch In Memoriam Paul Eluard: "Freiheit mein Stern [...] Ich weiß, mein Stern, / Dein Licht ist unterwegs." Chausseen Chausseen, S. 79
- 2) Unterm Sternbild des Hercules, in "ensemble", Sonderband des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 1969, S. 189

hymnischen Abschnitte des von Huchel 1950 in Auszügen veröffentlichten Zyklus Das Gesetz. Die auffallendsten Parallelen seien hier zitiert:

Nicht mehr ein Sommer
schwarz im Halm
und dürr und rüdig wie ein Hund,
der an der Kette blieb, als alles floh -

[...]

Septemberabend,
Milchkannenwaschen
und Futterstampfen [...]

Aus grauem Brunnen quillt Dämmerung.
Ein Arm schwenkt langsam eine Stallaterne,
im steigenden Staub die Herde zu leiten,
die feueräugig in die Nacht der Ställe zieht.

[...]

O Sterne, Gedanken,
Anzündung des Morschen,
Blinkfeuer der Nacht,
groß sinkend und still
über der letzten Fläche
des Sturms - doch euer Licht,
das Steine und Knochen durchweht,
bahnt wie mit Beilen den Weg
durchs harte Gestrüpp der Zeit [...]

Dezemberrissiger Acker,
auftauende Erde im März,
Mühsal und Gnade trägt der Mensch. 1)

Der künstlerisch schwache und schiefe Vergleich der Sterne mit Beilen, die sich den Weg durchs "harte Gestrüpp der Zeit" bahnen - Holthusen würde diese Genitivmetapher verabscheuen ²⁾ - hat dem soviel ausdrucksstärkeren und konzentrierteren "Pflugbaum der Sterne" Platz gemacht, - Mühsal und Gnade, Abstrakta in Das Gesetz, werden evoziert in dem langsamen und unsteten Gang des Karrens, unter dem aber doch eine Lampe schwankt und über dem die Sterne ihr Licht spenden.

-
- 1) Sinn und Form, 2. Jahrgang, 1950, 4. Heft, S. 134 ff.
2) Vgl. H.E. Holthusen zum Mißbrauch der Genitivmetapher, besonders in Verbindung mit 'Zeit', in dem Beitrag "Vollkommen sinnliche Rede" in: Mein Gedicht ist mein Messer. Hrsg. von Hans Bender, München 1969, S. 52.

Damit erschließt sich nun auch der dritte mythologische Bereich, den wir bisher absichtlich außer acht gelassen haben: die Anspielungen an den Opfertod Christi in den Zeilen:

Agaven heben die Lanzen,
Drücken den Essigschwamm
An den dürstenden Mund des Himmels.

Sie erweisen sich nun nicht nur als Evokation der Ungeheuerlichkeit von Hitze und Trockenheit, sondern weisen auf den größeren Zusammenhang von Gnade und Erlösung, die den Verlust des paradiesischen Zustandes überwinden. Dies ist allerdings nicht in einem traditionell religiösen Sinne gemeint. Huchel ist kein überzeugter Christ ¹⁾, dafür enden seine Gedichte viel zu oft in der Hoffnungslosigkeit. Er sagt ja selbst: "Die Erde schenkt uns keine Zeit über den Tod hinaus" ²⁾, und bei der Elegie haben wir ebenfalls feststellen müssen, daß die Reise in den Tod nicht in die Erlösung im Transzendentalen führt. Wie sich in seinen Gedichten immer wieder zeigt, leben die Toten bei Huchel nicht in Paradies oder Hölle, sondern in einem unbestimmbaren Zwischenreich, das dem antiken Hades ähnelt; so schrieb er auch einen - unveröffentlichten - Hymnus an Persephone ³⁾. Wenn daher explicite in Das Gesetz und implicite in Südliche Insel von Gnade gesprochen wird, so meint Huchel damit einen Zustand, der das Leben auf dieser Erde erträglich macht: das Auftauen der Erde im März, die kleine Lampe, die unter dem Karren schwankt.

Wie prekär aber ein solcher Zustand ist, erhellt aus dem

-
- 1) "Huchel ist - trotz dieser oder jener Überschrift, Zeile oder Metapher, die an die Terminologie der Kirche erinnert - kein christlicher Dichter geworden." Hans-Jürgen Heise, op. cit. S. 109. Vgl. auch Flores op. cit. S. 200
- 2) Verona, Chausseen Chausseen, S. 15
- 3) Erwähnt bei Walter Jens, Die Götter sind sterblich, Pfullingen 1959, S. 148. Siehe das dieser Arbeit vorangestellte Zitat aus diesem Buch.

letzten 'homerischen' Gedicht, Hinter den weißen Netzen des Mittags, das auch diesen Zyklus abschließt.

Hinter den weißen Netzen des Mittags

Nicht kamst du von den vier Quellen,
Die einst ein Schicksal umflossen.
Doch hinter den weißen Netzen des Mittags
Warst du der Schatten der Nymphe
Mit meerkühlen Augen,
Ein Sternbild auf der Hüfte,
In keiner Himmelskarte zu finden.

Die Sterne verlöschen.
Nicht zähle die Jahre, zähle die Stunden.
Du schrittest unter Felsen den Weg.
Es wehten die weißen Netze des Mittags.

Unrast der Ferne,
Sinkender Himmelsstrich.
Das Licht vor der Küste
Zersplittert am Wind.
Und immer noch
Die rauhe Klage, erstickt
Im salzigen Rauch der Felsen:

Ich schwamm vor der Brandung
Und sah die Insel.
Da riß mich hinab
Der cisige Sog,
Mich schleudernd
Durch Feuer mitten im Wasser.
Mein Mund berührte das schwarze Gras
Und grub sich ein in purpurne Schatten.

Zwischen Himmel und Klippe
Die Drift der schreienden Vögel.
Ich lag am Strand
Gefesselt im Garn der Algen,
Mit brennender Lippe
Vor einer Muschel. 1)

Das Thema des Noch-einmal-Gerettetwerdens, wenn auch vielleicht nur für kurze Zeit, wird hier dargestellt am Archetypus des Unbehausten und vom Schicksal Verfolgten, an Odysseus. Allerdings geschieht das so verschlüsselt, daß das Verständnis des Gedichtes als Ganzes sehr erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht wird. "Es dürfte schwer haben, sich gegen den Vorwurf der Privatheit zu verteidigen."

1) Chausseen Chausseen, S. 24-25

gen", sagt Ingo Seidler ¹⁾. Daß es sich überhaupt um Odysseus handelt, errät auch nur, wer sich an die Einzelheiten des fünften und sechsten Gesanges der Odyssee erinnert oder von Walter Jens darauf hingewiesen wurde ²⁾. Es soll auch hier nicht versucht werden, eine vollständige Interpretation zu geben. Nur soviel scheint deutlich: das Gedicht hält den Augenblick fest, wo Odysseus, der sieben Jahre lang von der Nymphe Kalypso auf Ogygia in Liebesbanden gefangengehalten worden war - daher die weißen Netze? - an das Land der Phäaken getrieben wird. Dort sollen auf Beschluß der Götter seine Irrfahrten ein Ende nehmen, denn das sichere Geleit von dort zu seiner Heimatinsel ist garantiert. Poseidon aber, der Odysseus wegen der Blendung seines Sohnes, des Kyklopen Polyphem, mit seinem Zorn verfolgt, will ihn noch einmal strafen und läßt ihn zwei Tage lang in der Brandung vor der Insel schwimmen; so setzt das Gedicht das Odysseus-Motiv da fort, wo Südliche Insel aufgehört hatte. Mehrmals wird Odysseus in die Tiefe gerissen, seine Haut schält sich ab, und sein Körper wird vom Salzwasser aufgedunsen. Schließlich, nachdem er dem Tod nur durch göttliche Hilfe entgangen ist, kann er eine Flußmündung erreichen und rettet sich völlig erschöpft in das Schilf am Strand. Er fällt in einen tiefen Schlaf. Als er erwacht, hört er das Gelächter der Mädchen, von denen eine, die Königstochter Nausikaa, auf ihn zutritt. Wieder ist die ursprüngliche, in Sinn und Form veröffentlichte Fassung deutlicher:

Als ich erwachte, lag ich am Strand, ³⁾
Die Schulter an Steinen zerschunden.

Auch der Dialogcharakter des Gedichtes wird nur in dieser ersten Fassung sichtbar, wo es hieß:

1) Seidler, op. cit. S. 26

2) Wo die Dunkelheit endet, loc. cit.

3) 14. Jahrgang, 1962, S. 871

Die Sterne verlöschen,
 (Rief aus den zögernden Schatten dein Fuß.)

Wieder erscheinen einige bereits vertraute Bilder: Helle, Dunkelheit, Sterne, Durst. Die Todesnacht, in die der Sprecher in der Elegie versinkt, wird hier erfahren aber überwunden:

Mein Mund berührte das schwarze Gras
 Und grub sich ein in purpurne Schatten.

Aber für wie lange? Die Rettung wird ja im Imperfekt erzählt, ebenso wie die Begegnung mit Nausikaa - "rief dein Fuß" - und bis auf zwei Ausnahmen stehen auch alle anderen Zeilen im Imperfekt. Dies ist aber in den späteren Gedichten fast immer das Tempus des unwiederbringlich Verlorenen¹⁾. Umso stärker fallen die beiden Präsenzzeilen ins Gewicht, die in scharfem Gegensatz zu der in der Vergangenheit erzählten Rettung stehen:

Die Sterne verlöschen.
 Das Licht vor der Küste
 Zersplittert am Wind.

Erhöht wird dieser Kontrast in der endgültigen Fassung noch dadurch, daß die Zeile "Die Sterne verlöschen" nicht mehr als direkte Rede in den Mund Nausikaas gelegt wird - dann würde sie sich zeitlich in das in der Vergangenheit Erzählte einfügen, sondern unvermittelt dasteht als Feststellung des Unausweichlichen. Ähnliche plötzliche Tempuswechsel finden sich mit der gleichen Intention auch in anderen Gedichten²⁾. Zweimal also das Verlöschen des Lichtes in der Gegenwart kontrastiert mit den vergangenen "weißen Netzen des Mittags"; kontrastiert aber auch mit der Vorbildsituation. Denn da wurde Odysseus ja tatsächlich endgültig gerettet, während es im Gedicht nur die

1) "Es bedeutet nicht mehr Vergewisserung von Gewesenem sondern Hinweis auf das Vorbei." Sanders, op. cit. S. 327

2) Vgl. Das Zeichen, Chausseen Chausseen S. 9

kurze Zuflucht eines Unbehausten zu sein scheint, deren Ende, auf den "Chausseen Chausseed", sich im Verlöschen des Lichtes schon ankündigt. Das mythologische Vorbild wird zum Gegenbild, zu einem von Hoffnung erfüllten Hintergrund, gegen den sich das eigene hoffnungslose Schicksal umso schärfer abhebt. Präsens versus Imperfekt: Sichtbarmachung der eigenen Situation im Spiegelbild, wie wir dies eingangs als eine Funktion der Mythisierung nannten. Müssen wir das Gedicht als Warnung auffassen, die letzte Frist zu nutzen, ehe die Dunkelheit einbricht? So versteht es Sanders, der die Zeile "Nicht zähle die Jahre, zähle die Stunden" zitiert und hinzufügt: "Dem Noch ist doppeltes Gewicht zugewachsen. Zeit wird kostbar" ¹⁾. Damit würde sich dieses Gedicht mit anderen des ersten Zyklus zusammenschließen, in denen ebenfalls von Warnung und letzter Frist gesprochen wird:

Noch einmal flog
Am Abend die Wildentenkette
Durch wässrige Herbstluft.

[...]

Wer schrieb
Die warnende Schrift,
Kaum zu entziffern?

[...]

War es das Zeichen? (Das Zeichen)

Kaufe dich los
Im Anblick der Grube. (San Michele)

Noch will die Sibylle des Sommers nicht sterben.
Den Fuß im Nebel und starren Gesichts
Bewacht sie das Feuer im laubigen Haus.

(Sibylle des Sommers)

und ein Bogen geschlagen zu den letzten Gedichten des Bandes, wo diese Frist abgelaufen ist:

1) Sanders, loc. cit.

Gefangen bist du, Traum.
 Dein Knöchel brennt,
 Zerschlagen im Tellereisen. (Traum im Tellereisen)

Ausgeräumt ist aber
 Der Sommer,
 Verstrichen die Frist. (Unter der Wurzel
 der Distel)

Und nicht erforscht wird werden
 Ein Geschlecht,
 Eifrig bemüht,
 Sich zu vernichten. (Psalm)

Auffallend ist das fast völlige Fehlen von mythisierend und maskierend verwandten Vorbildsituationen zwischen den beiden Polen des ersten und des letzten Zyklus und ihr starkes Hervortreten sowohl am Ende des Bandes als auch in den nach 1963 veröffentlichten Gedichten. Die Mittelteile, gleichsam die am Anfang gesetzte Frist ausnutzend, versuchen in vielen Gedichten noch einmal die Flucht in die Kindheit in der Mark und in die Jünglingsjahre im Süden. Obwohl dieser Eskapismus, der aber auch immer wieder den Verlust betont, den ostdeutschen Kulturfunktionären ein Dorn im Auge war, sind die rückblickenden Gedichte doch unverfänglich genug, um ein Verstecken überflüssig zu machen.

In der Mitte des Bandes allerdings findet sich eine ganz bezeichnende - Ausnahme, in der gerade die Unmöglichkeit einer solchen Flucht ausgesprochen wird. Auch ist die Ausdrucksschwierigkeit, die Sprache unter der Distel, noch einmal das Thema. - Wir kommen damit zum zweiten der Vorbildräume, die wir unterschieden haben, dem geschichtlichen.

Le Pouldu

Steinschleudernd,
 Mit fetzendem Schaum,
 Es wälzt sich das Meer gegen den Herbst.
 Das Dunkel flutet. An Luft und Wolke
 Hängt sich ein Schreien, es stürzt hinab
 Und höhlt dich aus. Geh fort, Gauguin.

Laß alles zurück,
 Die Einfalt des Landes,
 Das Holzschuhgeklapper auf blankem Granit,
 Das Kreuz aus Stein,
 Von Stimmen umwittert.
 Und auf der Lippe des Sommers
 Das kühle Feuer der Distel.

Am Rücken der Klippe
 Stehen die Männer, sie fischen Treibholz.
 Zottige Pferde schleifen auf Kufen
 Seetang über den Strand.
 Geh fort, Gauguin. Das Dunkel flutet.
 Der gelbe Christus neigt sein Haupt.
 Aufflattern die weißen Hauben der Frauen.

Laß alles zurück,
 Das Dorf, umwittert vom Garn der Netze,
 Die rußumwehte Stunde nachts,
 Die Stimme der Magd:
 Herr, ich bin Wasser in deiner Hand.

Die fahle Frühe,
 Ein Sensenblatt,
 Liegt über der Dünung der See.
 Die Kammer atmet. Blau flutet das Haar.
 Und in der jähren Kehre des Traums
 Treibt über rote Riffe ein Himmel,
 Vom Hauch der Muschel gewölbt.

Die Küste huldigt dem Licht.
 Die Fische tauchen tiefer
 Und ziehen perlende Fäden 1)
 in den Schlaf der Schatten.

Flucht vor dem flutenden Dunkel, Flucht an die Küste, die dem Licht huldigt, Flucht vor dem Herbst, dem steinschleudernden Meer, das sich drohend heranwältzt - die Reminiszenz an den "Steinschlag roher Worte" in Polybios I ist nicht zu überhören - Flucht nun schließlich auch vor der 'Distel', die sich schon auf die "Lippe des Sommers" gelegt hat. Für Gauguin, der zwischen 1889 und 1894 einige Zeit in Le Pouldu in der Bretagne verbrachte, wurde sie Wirklichkeit, als er nach Tahiti ging. Aber handelt es sich in diesem Gedicht überhaupt um Gauguin? Wie schon in der Elegie ein einziges Wort, "Telegraphendrähte", die Toten-

1) Chausseen Chausseen, S. 39

fahrt Homers eigentlich als Folie für die Gegenwart erwies, so ist es auch hier eine leicht zu übersehende Zeile, die das Gedicht in das Gegenteil des anscheinend Gesagten verkehrt, in die Unmöglichkeit der Flucht: die Küste, die dem Licht huldigt, wird nur "in der jähren Kehre des Traums" erreicht. So erweist sich die Wende zur Südseelandschaft in den letzten Zeilen als Illusion. Damit aber tritt Huchel selbst ein, der seine heimatliche Seenlandschaft mit einigen Details bretonisch verfremdet hat, um hinter der persona des Malers seine Sehnsucht auszusprechen. Sicher nicht zufällig läßt Huchel auf Le Pouldu ein Gedicht folgen, das davonziehende Vogelschwärme kontrastiert mit der Schnecke, die im kalten Winter ihr Gehäuse verschließt¹⁾.

Das Hinübergleiten der Realität in den Traum geschieht nicht unvermittelt. Es beginnt schon mit dem Wort "flutet", das in der ersten und dritten Strophe für das Hereinströmen der Dunkelheit - und damit unterschwellig auch des Traums - stand, in der fünften Strophe jedoch das blau-schwarze Haar der Südseeinsulanerinnen auf Gauguins Bildern evoziert. Nur im Traum sind die bedrohlichen "Schatten" überwunden, sie liegen im "Schlaf" und werden von Perlen durchwirkt. Wie in dem Gedicht Hinter den weißen Netzen des Mittags erscheint hier ebenfalls die Muschel als Zeichen des Erlösenden, Rettenden - von ihrer Bedeutung in Huchels Werk wird noch ausführlicher zu sprechen sein - ist aber nun, in der Sphäre des Traums, zum reinen Wunschbild geworden. Dasselbe gilt für die andere auffällende Parallele:

Das Licht vor der Küste
Zersplittert am Wind. (Hinter den weißen Netzen
des Mittags)

1) In der Bretagne, ibid. S. 41. Laut Kantorowicz (op. cit. S. 162) wurde dieses Gedicht schon 1928 geschrieben. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß es im Zusammenhang mit den anderen Texten des Bandes eine Bedeutungserweiterung erfuhr, deren sich Huchel bewußt gewesen sein muß, als er es an diese Stelle setzte.

Die Küste huldigt dem Licht. (Le Pouldu)

Stand in Le Pouldu das Persönliche verschlüsselt noch einmal im Vordergrund, so geht es in den letzten Gedichten in der Sorge um Deutschland und den Gang der Weltgeschichte auf. Damit wiederholt sich ein Vorgang, den wir auch bei Huchels Produktion zwischen 1933 und 1945 beobachten können, als Gedichte, die um Kindheit und Jugend kreisen, Visionen des Bösen weichen, das Deutschland bedroht und das es zu überwinden gilt ¹⁾.

Eine solche Hinwendung zum Allgemeinen bedingt in den verschlüsselten Gedichten jedoch auch eine Verlagerung zu neuen Bezugsebenen. War es zu Anfang des Bandes fast ausschließlich die griechische Mythologie ²⁾, so treten wir mit den späten Gedichten in den letzten genannten Vorbildraum, den biblischen, insbesondere den alttestamentarischen, dessen Prophetenstimme Huchel nun erhebt:

Und nicht erforscht wird werden
Ein Geschlecht,
Eifrig bemüht,
Sich zu vernichten. (Psalm)

Als Beispiel für die manchmal extreme Verschlüsselung soll hier abschließend das schwierigste dieser Gedichte, Ankunft, ausführlich interpretiert werden.

- 1) Auch in jenen Gedichten nahm Huchel, wie im nächsten Kapitel zu besprechen ist, Zuflucht zur Mythologie. Nur ist es dort die in seinem späteren Schaffen nur noch sehr verdeckt eine Rolle spielende germanische Mythologie. So erscheint mehrmals drohend die Wilde Jagd (Späte Zeit, Zwölf Nächte). Die Wahl kann Absicht sein, um den Germanenmythos des Dritten Reiches als ein Böses bloßzustellen.
- 2) Neben den behandelten Gedichten seien angeführt: Thrakien, wo in der Erwähnung des Flusses auf den Acheron angespielt wird und Die Spindel mit der den Lebensfaden spinnenden Klotho.

Ankunft

Männer mit weißen
 Zerfetzten Schärpen
 Reiten am Rand des Himmels
 Den Scheunen zu,
 Einkehr suchend
 Für eine Nacht,
 Wo die Sibyllen
 Wohnen im Staub der Sensen.

Grünfüßig
 Hängt das Teichhuhn
 Am Pfahl.
 Wer wird es rupfen?
 Wer zündet im blakenden Nebel
 Das Feuer an?
 Weh der verlorenen
 Krone von Ephraim,
 Der welken Blume
 Am Messerbalken der Mähmaschine,
 Der Nacht
 Auf kalter Tenne.

Ein Huf
 Schlägt noch die Stunde an.
 Und gegen Morgen
 Am Himmel ein Krähengeschrei. 1)

Wesentlich zum Verständnis trägt es bei zu wissen, daß dieses Gedicht zuerst ²⁾ in einem dem Thema 'Berlin' gewidmeten Merian Heft - im Januar 1970 - veröffentlicht wurde. Huchel hatte es zwar schon vor der Aufforderung zur Mitarbeit geschrieben, es aber speziell für dieses Heft ausgewählt ³⁾. Ebenfalls hierhin gehört, daß Huchel mit diesem Gedicht seine zweite Dichterlesung im Westen begann, und zwar am 11. Januar 1972 im Sender Freies Berlin. Auf den ersten Blick entzieht sich der Text jeglicher Deutung, und wer Huchel weiterhin als Naturlyriker interpretiert, könnte die Auswahl mit dem Hinweis auf die 'märkische' Landschaft rechtfertigen, die man vielleicht im

1) Gleichzeitig veröffentlicht in ensemble op. cit. und in Merian, 'Berlin', Hamburg 1970, S. 104

2) Vgl. Fußnote 1)

3) Diese Kenntnis verdanke ich dem Hoffmann und Campe Verlag; Brief vom 24. März 1971

"Teichhuhn" entdecken könnte. Wiederum gibt nur ein Wort, "Ephraim", den Schlüssel. Dazu einige Zitate aus Jesaja, Kapitel 28, das in Luthers Übersetzung die Überschrift "Gericht über Ephraim und Juda" hat:

1. Weh der prächtigen Krone der Trunkenen von Ephraim, der welken Blume ihrer lieblichen Herrlichkeit, welche steht oben über einem fetten Tal derer, die vom Wein taumeln!
2. Siehe, ein Starker und Mächtiger vom Herrn wie ein Hagelsturm, wie ein schädliches Wetter, wie ein Wassersturm, der mächtig einreißt, wirft sie zu Boden mit Gewalt,
3. Daß die prächtige Krone der Trunkenen von Ephraim mit Füßen zertreten wird.
4. Und die welke Blume ihrer lieblichen Herrlichkeit, welche steht oben über einem fetten Tal, wird sein gleichwie die Frühfeige vor dem Sommer, welche einer ersieht und flugs aus der Hand verschlingt.

Der Zusammenhang, in dem diese Zeilen stehen, ist folgender: das alte Reich Israel war ca. 926 v. Chr. in zwei Teile geteilt worden, ein Nordreich, das sich weiterhin Israel nannte, mit der Hauptstadt Samaria, und ein Südreich, Juda, mit der Hauptstadt Jerusalem. Der Name Ephraim, ursprünglich nur Name eines Stammes, wurde auch für das ganze Reich Israel gebraucht. Um den verhassten Gegner zu bezwingen, bedienten sich die beiden verfeindeten Bruderstaaten der Hilfe Assyriens. Die Folge war das starke Vordringen der Assyrer und der Machtverlust der beiden israelitischen Staaten. Im Jahre 722, zu Lebzeiten des Propheten Jesaja, wurde das Reich Israel zerstört und die Bevölkerung weggetrieben. Nur der andere Teilstaat, Juda, überstand als Satellit Assyriens den Untergang des Nordreiches. Ein Auflehnungsversuch im Jahre 701 war erfolglos, Juda wurde assyrisches Aufmarschgebiet. Lediglich Jerusalem wurde noch für einige Zeit gegen hohen Tribut verschont. Die Parallelen zum Thema Deutschland und Berlin brauchen wohl kaum betont zu werden.

Als das Buch Jesaja beginnt, ist Israel bereits zerstört und Jesaja prophezeit den baldigen Untergang Judas und Jerusalems:

- 7.8. Und über fünfundsechzig Jahre soll es mit Ephraim aus sein, daß sie nicht mehr ein Volk seien.
- 1.7. Euer Land ist wüst, eure Städte sind mit Feuer verbrannt, Fremde verzehren eure Äcker vor euren Augen, und es ist wüst wie das, so durch Fremde verheert ist.
- 1.8. Was aber noch übrig ist von der Tochter Zion, ist wie ein Häuslein im Weinberge, wie eine Nachthütte in den Kürbisgärten, wie eine verheerte Stadt.

Dieser letzte Vers kann der Ausgangspunkt für die erste Strophe von Huchels Gedicht gewesen sein. Die Männer, die da "für eine Nacht" Einkehr suchen in den Scheunen - sind es die, die in der "Nachthütte" "noch übrig" sind? Ihre Schärpen sind ja zerfetzt, d.h. ein Kampf liegt hinter ihnen - als Feldbinde war die Schärpe schon bei den Griechen und Römern ein Abzeichen der Kämpfer - und ihre Zuflucht ist nur kurzfristig. Noch einmal also das Thema des Unbehausten, das Huchel schon in der Odysseus-Figur angeschlagen und in Chausseen Chausseen zum Titel erhoben hatte. Auch die Ödheit des Landes, in dem nicht mehr gesät und geerntet wird - die Sensen sind staubig, das Huhn wird nicht gerupft, die Tenne ist kalt - gehört zu dem Strafgericht Gottes, das Jesaja kommen sieht:

- 7.23. Denn es wird zu der Zeit geschehen, daß, wo jetzt tausend Weinstöcke stehen [...] da werden Dornen und Hecken sein.
- 7.25. Daß man auch zu allen den Bergen, die man mit Hauen pflegt umzuhacken, nicht kann kommen vor Scheu der Dornen und Hecken.

Aber auch etwas Drohendes liegt in der dreifachen Nennung von scharfen Schneidmessern - Sense, Messerbalken, Mähmaschine. Dies hat wiederum seinen Ausgangspunkt in Jesaja. Im siebenten Kapitel, "Strafgericht durch die Assyrer", heißt es:

- 7.20. Zu derselben Zeit wird der Herr das Haupt und die Haare an den Füßen abscheren und den Bart abnehmen durch ein gemietetes Schermesser, nämlich durch die, so jenseits des Stroms sind, durch den König von Assyrien.

Dazu kommt das Wort "Tenne", das ebenfalls in doppelter Funktion erscheint: sie ist "kalt", d.h. leer weil nicht geerntet wird, sie ist aber auch der Dreschboden, auf dem die Ähren zerstampft werden, und wie das Schermesser metaphorisch in der Bedeutung 'Strafgericht', gebraucht Jesaja auch die Tenne in diesem Sinne:

21.10. Meine liebe Tenne darauf gedroschen wird.

- Eine Zeile, die in der Zürcher Bibel lautet: "Du mein zerdroschenes und zertretenes Volk".

Die Doppelfunktion, die wir eben für Sense, Messerbalken, Mähmaschine und Tenne erkannt haben, läßt sich auch auf andere Teile des Gedichtes ausweiten. Der Titel ist 'Ankunft'. Das muß sich auf mehr beziehen als auf die Einkehr, für eine Nacht, der geschlagenen Kämpfer, als die wir sie eingangs interpretierten. Dagegen spricht schon die Erhöhung ihrer Erscheinung ins Visionäre, ja Apokalyptische: sie reiten "am Rand des Himmels". Nun ist bei Jesaja mehrmals von Reitern die Rede, immer als Einfall Zerstörung bringender feindlicher Truppen:

5.28. Ihre Pfeile sind scharf und alle ihre Bogen gespannt. Ihrer Rosse Hufe sind wie Felsen geachtet und ihre Wagenräder wie ein Sturmwind.

21. 7. Er sieht aber Reiter reiten auf Rossen.

21. 9. Siehe, da kommt ein Zug von Reitern. 1)

22. 7. Und es wird geschehen, daß deine auserwählten Täler werden voll Wagen sein, und Reiter werden sich lagern vor die Tore (Belagerung Jerusalems)

1) So die Übersetzung in der Zürcher Bibel, Zürich 1955. Luther schreibt: "Und siehe, da kommt einer, der fährt auf einem Wagen."

Huchels Gedicht beginnt mit dem Kommen der Reiter und endet mit dem die Zeit anschlagenden Huf. Dazwischen liegt das "Wehe der Krone von Ephraim, der welken Blume, der Nacht auf kalter Tenne". Es muß also eine endgültige Zerstörung, ein Untergang bevorstehen, der mit den Reitern eingetroffen ist, deren Pferde schon die letzten Stunden mit den Hufen anschlagen ¹⁾. Was bleibt, ist "gegen Morgen ein Krähengeschrei". Vergleichen wir aber andere Gedichte Huchels, in denen von Krähen gesprochen wird, so erkennen wir bald, daß sie immer in Verbindung mit Tod und Untergang auftreten:

Da sah ich vor meinen Augen
den Trupp von Toten, im Tod noch versprengt [...]
Kalt kam die Frühe im Krähenflug.
Sie starrten den Himmel an.
Da sah ich mich selber im grauen Zug,
der langsam im Nebel zerrann. 2)

Und Männer rissen mit Bajonetten
Fetzen Fleisches
Aus schneeverkrustetem Vieh,
Schleudernd den Abfall
Gegen die graubemörtelte
Mauer des Friedhofs

Es kam die Nacht
Im krähentreibenden Nebel. 3)

Die erste Frühe,
Als im Gewölk das Gold
Der Toten lag. Es schlief der Wind,
Wo im Geäst
Die nebelgefiederte Krähe saß. 4)

-
- 1) Dies steht nicht unbedingt im Widerspruch zu der eingangs von den Reitern gegebenen Interpretation, ist vielmehr Ausdruck einer bei Huchel häufigen Bedeutungsvielfalt. Dies wird sich noch einmal erweisen, wenn wir dieses Gedicht an späterer Stelle in einen neuen Zusammenhang stellen.
- 2) Die Schattenchaussee, Die Sternenreue, S. 84
- 3) Der Treck, Chausseen Chausseen, S. 63
- 4) Aristeas, Die Neue Rundschau, op. cit. S. 233

Eine Vision vom endgültigen Sterben des zweigeteilten Deutschland also, besetzt und zerstört von den 'Assyrern', als verdiente Strafe Gottes für eine "fromme Stadt die zur Hure geworden ist" (Jes. 1.12.), für ein "sündiges Volk von großer Missetat" (Jes. 1.4.). Die Vision ist umso schrecklicher als Huchel eine Erlösung und Rettung, die Jesaja ja für spätere Zeiten verheißt, in Frage stellt. Jesaja sagt im vierten Kapitel, "Vom messianischen Heil":

- 4.3. Und wer da wird übrig sein zu Zion und überbleiben zu Jerusalem, der wird heilig heißen.
 4.4. Dann wird der Herr den Unflat der Töchter Zion waschen und die Blutschulden Jerusalems vertreiben von ihr durch den Geist, der richten und ein Feuer anzünden wird.

Doch wer, fragt Huchel jetzt im Gedicht, "zündet im blakenden Nebel das Feuer an?" ¹⁾ Auch ist die Krone von Ephraim, die bei Jesaja immerhin "prächtig" war, bei Huchel schon "verloren".

Wie Huchel hier ein hochpolitisches Gedicht, das nun keine "gußeiserne Lerche" ist, in einer völlig unpolitischen, mit Naturelementen arbeitenden Sprache schafft, ist bewundernswert; gelingt es ihm doch, ohne mit einer einzigen Silbe sein wahres Thema direkt auszusprechen, allein durch Chiffren und verdeckte Anspielungen, die ganze Misere Deutschlands, seine Schuld und seine Bestrafung, gleichnishaft zu bewältigen.

Daß Huchel mit diesem und anderen 'unter der Wurzel der Distel' geschriebenen Gedichten sehr viel Mühe macht - und Mühe machen will - ist nicht von der Hand zu weisen. Was Eduard Zak, der 1953 Huchel noch ganz als den getreuen sozialistischen Realisten eingemeinden wollte, lobend

1) Deutlich zeigt der bestimmte Artikel hier an, daß es sich nicht um irgendein Feuer handelt. Zum Gebrauch des bestimmten Artikels in der modernen Lyrik vergleiche auch Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1966³, S. 160

von ihm sagte, daß "das Lesen seiner Gedichte von uns nicht das Bereithalten eines Bildungsballastes" fordere ¹⁾, gilt heute nicht - so wie es übrigens auch damals nur mit Einschränkungen galt. Huchel hat, zwar mit derselben Schlichtheit der Sprache, eine extreme Gegenposition erreicht. Wie Celan und Bobrowski, die ihn beide sehr verehrten ²⁾, ist er ein poeta doctus. Der Vorwurf, den man ihm daraus gemacht hat ³⁾, erledigt sich mit den Worten von Alfred Kantorowicz, einem engen Freund, der es wissen muß:

Von der anderen Seite her bemängeln einige bundesdeutsche Kritiker Häufung von Metaphern, nicht nur von schiefen, sondern auch undeutlichen Wortbildern. Er bastele und künstele, sagen sie. Ganz unpolemisch, nur erklärend weise ich darauf hin, daß solche Kritik bemerkenswerterweise von denen kommt, die seit 1933 ungebrochen im Einverständnis mit den jeweiligen Machthabern waren. Solche wahrhaft glücklich zu Preisenden, die nie im geistigen Widerstand gestanden haben, also niemals verschlüsselt oder verschleiert ihre Not, ihre Scham, ihren Widerspruch verständlich machen mußten, wissen weder vom Lebensgefühl noch vom Intellekt her, wie man sich Mitleidenden kenntlich macht, daher sie trotz ihres Scharfsinns oft für Metaphorik halten, was in Wahrheit Chiffre ist, die über die Welle der Gleichgestimmtheit von denen empfangen und entschlüsselt wird, die zugänglich sind. 4)

-
- 1) E. Zak, Der Dichter Peter Huchel, Neue Deutsche Literatur, Nr. I, Heft 4, 1953, S. 169
 2) s. Einführung, S. 10
 3) Er kam vor allem von Wilhelm Lehmann in dem genannten Artikel 'Maß des Lobes'
 4) A. Kantorowicz, op. cit. S. 181

Gottesfinsternis

Im letzten Kapitel wurde versucht, die mythologischen, biblischen und historischen Anspielungen freizulegen, deren sich Huchel zur Überhöhung und Chiffrierung der ihn bedrängenden Gegenwart bedient. Nun ist aber die Bezugnahme auf überliefertes und in diesem Sinne allgemeinverständliches Gedankengut nur ein Mittel und keineswegs das von Huchel am häufigsten verwendete. Daneben tritt, was Walther Killy, im Zusammenhang mit Hölderlin, "die Glauben erheischende, die ganze Existenz deutende und beanspruchende Privatmythologie" nennt, die fordere, "daß man in ihr System eintrete, das sich systemimmanent erläutert." ¹⁾ In ähnlichem Sinne spricht Wilhelm Emrich davon, daß "die Dichtung jeder Zeit [...] mythische Bilder, ja ganze Mythenkomplexe produziert" hat, die er als "ein umfassendes geistiges Weltbild in Gestalt von Bildern" definiert, die sich nicht "vom sogenannten echten, alten Mythos her" interpretieren lassen ²⁾.

Hier ist nun eine Einschränkung zu machen: "ein neues System von Bildern" ³⁾, "eine solche Bilderwelt" ⁴⁾ allein verdient den Namen 'Mythos' noch nicht. So ist die uns mehrmals begegnete 'Distel' gewiß eine Chiffre, d.h. ein privates und nur systemimmanent auflösbares Bild, das einen komplizierten und zum Teil recht abstrakten Sachverhalt veranschaulicht - trotzdem scheinen Begriffe wie 'Mythos' und 'Mythologie' noch ein Mehr zu beinhalten, das der Chiffre von der Distel, so wie wir sie bisher

1) Walther Killy, Mythologie und Lyrik. In: Die Neue Rundschau 80, 1969, S. 713

2) Wilhelm Emrich, Symbolinterpretation und Mythenforschung, Euphorion 47, S. 60

3) Walther Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes, Göttingen 1964, S. 44

4) Emrich, loc. cit.

interpretierten, zunächst noch zu fehlen scheint. Gemeint ist das Element des Numinosen. Die Distel umschreibt einen Sachverhalt, weist aber nicht explizite über ihn hinaus. Anders, und von Huchel leichter einsichtig gemacht, das Zeichen der 'Krähe'. Sie steht nicht nur für Winterkälte und Öde, sondern wird zum Boten des Todes, zum Überbringer außermenschlicher Nachrichten und Wahrheiten¹⁾. In dem bereits zitierten Gedicht Aristeas wandelt sich die Krähe sogar ausdrücklich zum überirdischen Wesen:

Die erste Frühe,
 Als im Gewölk das Gold
 Der Toten lag. Es schlief der Wind,
 Wo im Geäst
 Die nebelgefiederte Krähe saß[...]

Ich Aristeas,
 Als Krähe einem Gott gefolgt,
 Ich schweifte,
 Vom Traum gerissen,
 Durch Lorbeerhaine des Nebels,
 Mit starren Flügeln den Morgen suchend[...]

Die Krähe strich
 Ins winterliche Tor,
 Strich durchs verhungerte Gesträuch.
 Frost stäubte auf.
 Und eine dürre Zunge sprach:
 Hier ist das Vergangene ohne Schmerz.

Das Gedicht bezieht sich auf den von Herodot im vierten Buch seines Geschichtswerkes erwähnten Mythos von Aristeas, einem Diener Apollos, der dem Gott in Gestalt eines Raben folgte und dem es möglich war zu sterben und doch wieder von den Toten zurückzukehren. Als Bote aus der Totenwelt, in der "das Vergangene ohne Schmerz" ist, erscheint er hier im Gedicht.

Schlägt Huchel in diesem späten Gedicht - 1970 - auch die Brücke zum "echten, alten Mythos", so macht er doch nur

1) Vgl. den ähnlichen Gebrauch der Vogelchiffre bei Günter Eich sowie den Artikel von Egbert Krispyn, Günter Eich and the Birds, German Quarterly 37, 1964, S. 246-256

noch einmal auf andere Weise sichtbar, was in dem Zeichen von der Krähe, soweit sie Privatmythologie ist, schon angelegt war: die Beziehung zu einer die unmittelbare Realität übersteigenden Sphäre, einem Numen, das die Chiffre von der Distel nicht in diesem Maße umgibt ¹⁾.

Nun lassen sich bei Huchel vier Aspekte eines Mythenkomplexes kennen, die sich aber durchdringen und gegenseitig bedingen. Es sind dies die Vorstellungen von einer Vereisung der Welt, von einer zunehmenden Verfinsterung, von einem uns umgebenden Reich der Toten, das manchmal als drohend, manchmal aber auch als letzte Zuflucht der Wahrheit und des 'Feuers' geschildert wird, und letztlich die Vorstellung von einer Rauch- Schatten- und Nebelwelt, aus der das Numinose nach uns tastet. Allen vier Teilaspekten gemeinsam ist der Gedanke einer Verarmung der Erde, eines unaufhaltsamen Auszugs des 'Lichts', das bei Huchel - wir sahen es schon - zum durchgehenden Symbol wird. Dieser auch mit der 'echten, alten' griechischen oder nichtgriechischen Mythologie so eng verwobene Komplex läßt sich nur schwer in Einzelabteilungen getrennt darstellen. Wir wählen daher als vielleicht besten Einstieg in die skizzierte Komplexität der Huchelschen Vorstellungswelt das 1938 heimlich geschriebene und unter Hitler nicht veröffentlichte Gedicht Zwölf Nächte ²⁾, das das Dämonisch-Böse des Nationalsozialismus bloßstellen will. Nun tut Huchel dies aber in den Bildern von "Schnee", "Eis" und "Finsternis" in Verbindung mit der Evokation der Zwölf Nächte zwischen Weihnachten und dem 6. Januar, und er erwähnt die "Elster", d.h. er bleibt innerhalb jenes Bezugssystems, dessen er sich

1) Zum Numinosen in der Privatmythologie vgl. H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Abschnitt: Die mythische Metapher, in Bd. I, S. 267-304. Vgl. auch Jan Aler: Mythical Consciousness in Modern German Poetry, in: Reality and Creative Vision in German Lyrical Poetry, ed. by A. Closs, London 1963: "Lacking a numinous aura, lacking a touch of the Infinite, a glimpse of some metaphysical perspective, lacking these things, mythical consciousness is out of the question." "There cannot exist genuine mythical poetry without offering a glimpse of a numinous substratum." S. 189-90

2) Die Sternenreue, Gedichte 1925 - 1947, München 1967, S. 76

in der in der Einleitung genannten Weihnachtsgeschichte Von den armen Kindern im Weihnachtsschnee bedient hatte, dort aber, um im Tode der Kinder einen grausam narrenden, ungerechten Gott anzuklagen. Auch dort findet sich die "Elster" im verschneiten dämonisierten Wald, in den die Kinder zu Beginn der Zwölf Nächte gelockt werden. Dies sind Gemeinsamkeiten, die die Vermutung nahelegen, daß Huchel einen tieferen Zusammenhang meint, durch den nämlich die politische Allegorese auf eine Gleichnisebene gehoben wird, auf der sie sich als Zeichen der Gottesferne erweist. Eine Untersuchung der von Zwölf Nächte ausgehenden Bildstränge soll nun diese Vermutung bestätigen und Huchels Mythenkomplex entwickeln.

Zwölf Nächte

Zwölf Nächte nahen weiß verhüllt,
aus Urnen stäubt der Schnee.
Die geisterhafte Asche füllt
den nebelgrauen See.

Die Elster flattert schwarz und weiß
im schattenlosen Wind.
Zerfetzte Kiefern knarrn im Eis,
das Land liegt maulwurfsblind.

Nicht ruhn bei Münzen, Ring und Krug
die Toten unterm Stein.
Der Mond weht wie ein weißer Spuk.
Die Öde hüllt sie ein.

Die Dämmerung von Stimmen hallt,
die nie ein Ohr erlauscht.
Die Toten gehn, wo überm Wald
die kalte Asche rauscht.

Und gräbst du durch das Eis der Nacht,
wie es der Spruch gewollt,
dein Spaten schürft und hebt im Schacht
der Fäulnis fahles Gold.

Du findest nur den Schmerz der Zeit,
die Erde feucht vom Blut.
Und unterm Schutt, zum Biß bereit,
der Schlangen nackte Brut.

Zertritt ihr Haupt und scheu den Biß.
Horch in den Wind, bleib stumm.
Noch herrscht der Glanz der Finsternis,
noch geht der Würger um.

Doch nicht erstickt der Nacht Gewalt
 der Seele stilles Licht.
 Weht auch der Hauch der Asche kalt,
 die Finsternis zerbricht.

Vergleichen wir dieses Gedicht mit den ersten beiden
 Strophen des noch früheren Krähenwinter:

Über Luch und Rohr und Seen
 schickt der Winter Nebelkrähen,
 Schatten überm blanken Eise
 rudern sie im Winde leise.

Licht der Erde, du wirst arm,
 landen sie im harten Schwarm,
 scharren sie im Schnee der Wege,
 liegt der Wind am Hügel träge. 1)

Zunächst fällt auf, daß in Zwölf Nächte die Bilder, die in Krähenwinter noch konkret standen, in übertragener Bedeutung gebraucht werden: statt des blanken Eises haben wir das metaphorische "Eis der Nacht", statt "Licht der Erde" "der Seele stilles Licht", der "Schnee der Wege" ist zur Asche aus den Urnen geworden. Auch die Krähen, obwohl schon kältebringend, rufen im frühen Gedicht noch nicht die Assoziationen hervor, die sie später haben, und die in der Elster in Zwölf Nächte, die die einleitend zitierte Weihnachtsgeschichte als Hexenvogel ausgewiesen hatte, impliziert sind. Diese Metaphorisierung allein erlaubt es uns aber noch nicht, hier von einem Mythos zu sprechen. Erst die hinzukommende Dämonisierung und Ausweitung ins Kosmische schafft jenes numinose Element, das die Zeichensprache zur Mythologie erweitert.

Die Technik der Mythisierung ist hier überdeutlich, und es ist gerade diese Überdeutlichkeit, die uns das Gedicht als geeignetes Werkzeug für die Interpretation der späteren erscheinen läßt. - Da ist zunächst noch einmal der Bezug zu einem 'echten, alten Mythos', dem germanisch-heidnisch-christlichen von der Wilden Jagd, einem Geisterheere, das in den Zwölf Nächten zwischen Weihnachten und Dreikönige durch die Luft reitet und dessen Gefolge aus den Seelen verdammter Verstorbener besteht. Was Huchel

1) Die Sternenreue, S. 32

zu diesem Mythos hinzutut, ist vor allem die Verbindung, die er, über die Assoziation Schnee - Asche, zwischen den 'Toten' und Schnee und Eis herstellt, eine Verbindung, die in insgesamt mehr als zwanzig Gedichten auftritt, für Huchel also überaus kennzeichnend ist. Es seien nur einige besonders charakteristische Beispiele aufgeführt:

Nur die Toten
 sehen
 Den eisigen Schatten der Erde
 Gleiten über den Mond. (Das Zeichen)

Sie die Toten hauchen Eis in die Gläser.
 (Soldatenfriedhof)

Hinter der Hürde des Nebels,
 Schnee in den Mähnen,
 weiden die toten Pferde,
 die Schatten der Nacht. (Der Rückzug III)

Der Mythisierung der Toten zu drohenden Gespenstern, von deren Atem eine eisige Kälte ausgeht, entspricht in Zwölf Nächte die Dämonisierung des Schnees. Er wird ja nicht nur als 'Asche' aus den Urnen, d.h. als immer noch toter Stoff dargestellt, sondern er wird "geisterhaft" belebt, er wird, in der vorletzten Zeile, zum "Hauch", der aus der Totenwelt weht.

Auch der Mond wird in diese geisterhafte Sphäre der Toten hineingezogen, wenn auch in Zwölf Nächte nur durch einen Vergleich. Wie in der Lyrik des Expressionismus, besonders bei Heym, ist der Mond in vielen Gedichten nicht Trostspender oder Gedankenfreund, sondern eine häßliche und bedrohliche Macht. So leuchtet er in der Elegie als Feuerschiff in das Land der Toten, er ist "das Auge der Ödnis" (Die Pappeln), und in Schlucht bei Baltschik gräbt er unter Steinen nach Pferdeschädeln.

Wurde in Zwölf Nächte die von der Totenwelt hereinwehende eisige Nacht als temporär aufgefaßt, an deren Ende als Symbol der Hoffnung das Licht steht, so kehrt sich in vielen späten Gedichten Huchels diese Reihenfolge um, und

die vorübergehende Nacht wird zur bleibenden Dunkelheit, zur Eiszeit. Eine Analyse der 1955 zum 70. Geburtstag von Ernst Bloch geschriebenen Widmung, wo Huchel zum erstenmal öffentlich seine Resignation eingesteht, wird dies erweisen. Das Gedicht wurde noch im selben Jahr in Sinn und Form veröffentlicht.

Widmung

für Ernst Bloch

Herbst und die dämmernden Sonnen im Nebel
 Und nachts am Himmel ein Feuerbild.
 Es stürzt und weht. Du mußt es bewahren.
 Am Hohlweg wechselt schneller das Wild.
 Und wie ein Hall aus fernen Jahren
 Dröhnt über Wälder weit ein Schuß.
 Es schweifen wieder die Unsichtbaren
 Und Laub und Wolken treibt der Fluß.
 Der Jäger schleppt nun heim die Beute,
 Das kiefernästig starrende Geweih.
 Der Sinnende sucht andere Spur.
 Er geht am Hohlweg still vorbei,
 Wo goldner Rauch vom Baume fuhr.
 Und Stunden wehn, vom Herbstwind weise,
 Gedanken wie der Vögel Reise,
 Und manches Wort wird Brot und Salz.
 Er ahnt, was noch die Nacht verschweigt,
 Wenn in der großen Drift des Alls
 Des Winters Sternbild langsam steigt 1).

Das Gedicht hat eine abgerundete Struktur: es beginnt mit einer Erscheinung des Nachthimmels und endet mit einer Erscheinung des Nachthimmels. Aber das Muster mancher früherer Gedichte, wie wir es eben kennengelernt haben, nämlich Verzweiflung am Anfang und Hoffnung am Ende - dieses Muster ist hier umgekehrt: zu Beginn haben wir den herbstlichen Nachthimmel mit einer schnell fallenden Lichterscheinung, am Ende kommt eine andere, den Winter ankündigende Lichterscheinung den Nachthimmel herauf.

Die erste Lichterscheinung ist unbestimmt; es läßt sich

1) Chausseen Chausseen, S. 45

nicht sagen, welches konkrete Phänomen Huchel im Sinn hat. Vielleicht ist es ein Komet, so daß das Verb "wehen" dessen Schweif evozieren könnte. Deutlich ist jedoch die symbolische Bedeutung des Lichtes, wie wir sie schon in vielen anderen Gedichten Huchels feststellen könnten. Die Aufforderung an Bloch "Du mußt es bewahren" - "Du" natürlich auch Aufforderung an den Leser ebenso wie Selbstermahnung Huchels - läßt darauf schließen, daß es sich bei der schnell fallenden Lichterscheinung um etwas Kostbares handelt, dessen Erinnerung bewahrt bleiben muß, wie Huchel es auch in anderen Gedichten im Lichtsymbol ausspricht:

Wenn mittags das weiße Feuer
 Der Verse über den Urnen tanzt,
 Gedenke, mein Sohn [...]
 Bewahre die Stunde [...]

Hier ist das "Feuer" das Dichterwort, die über den Urnen tanzende Asche der vorangegangenen Toten, deren Erinnerung Huchels Sohn festhalten soll. Ist das "Feuerbild" in Widmung etwas Ähnliches, oder ist es die "Freiheit, mein Stern" (In Memoriam Paul Eluard), die mit wehender Fahne untergeht und die Hoffnung mit sich nimmt?

Die zweite Lichterscheinung ist in ihrer Bedeutung klarer, "Das Winters Sternbild" ist der Dreizack des Orion, der, im Sommer unter dem Horizont unsichtbar, im Winter den Nachthimmel beherrscht. Harte Zeiten kommen für die Sinnenden, gleichgültig, frostig und winterlich und so unausweichlich wie ein Sternbild steigt. Es wird wieder geschossen - ein Echo des Krieges vielleicht oder eine Anspielung auf die an der Grenze zwischen den beiden Deutschland gejagten Flüchtlinge - das verfolgte Wild

1) Der Garten des Theophrast, Chausseen Chausseen, S. 81

"wechselt schneller" über den "Hohlweg". Aber was kann der "Sinnende" tun, wenn die Isolation auf ihn zukommt und seine Ausdrucksmöglichkeiten schwinden? Obwohl Huchel 1955 noch ziemlich frei sprechen und schreiben konnte, ahnte er doch "was noch die Nacht verschweigt". Huchel gibt die Antwort: er muß "andere Spur" suchen, d.h. er wechselt nicht wie das Wild über den "Hohlweg", er wählt nicht die Flucht, so wie Bloch zu diesem Zeitpunkt die Flucht noch nicht gewählt hatte, sondern geht am Hohlweg "still" vorbei, um sich in sich selbst und seinen engsten Kreis zurückzuziehen ¹⁾. Nur seine Gedanken schickt er "wie der Vögel Reise" auf den Weg, den er selbst nicht gehen will. Was bleibt, ist die Dichtersprache, das "Wort", das vielleicht noch "Brot und Salz", Nahrung und Würze derer werden kann, die es erreicht.

Soweit eine kurze Darstellung der Oberflächenbedeutung des Gedichtes. Sie ist nicht mehr als ein erster Einstieg. Gehen wir den einzelnen Bildern nach, die an Zwölf Nächte erinnern. In beiden Gedichten ist von Dämmerung die Rede, die der Nacht vorausgeht. In Zwölf Nächte wird die Dämmerung zur Hülle des Unheimlichen, sie halt von geisterhaften Stimmen, "die nie ein Ohr erlauscht" - sie rückt damit in die Sphäre des Numinosen. In Widmung wird Ähnliches durch ein kosmisch - visionäres Bild erreicht, nämlich durch die Vervielfältigung der "dämmernden Sonnen". Den Unhörbaren im ersten Gedicht entsprechen die schweifenden "Unsichtbaren" im zweiten - die Erinnerung an die Wilde

1) Dieser Gedanke findet eine spätere Entsprechung in dem Gedicht Exil:

Am Abend nahen die Freunde, / Die Schatten der Hügel. /
 Sie treten langsam über die Schwelle, / Verdunkeln das
 Salz, / Verdunkeln das Brot / Und führen Gespräche mit
 meinem Schweigen.

Geh mit dem Wind, / Sagen die Schatten. / [...] Geh fort,
 bevor im Ahornblatt / Das Stigma des Herbstes brennt.
 Sei getreu, sagt der Stein [...] (Neue Deutsche Hefte,
 Nr. 117, 1968, S. 27)

Jagd ist, obwohl kaum ausgesprochen, also noch wach. Zu dieser Evozierung des alten Mythos passen auch der die Beute heimschleppende Jäger und der aus fernen Jahren hallende Schuß. Unübersehbar sind die Anspielungen auf ein frühes politisches Gedicht - 1933 - , das in ganz ähnlichen Bildern und Worten das Hereinbrechen der Nacht des Nationalsozialismus zum Thema hat:

Späte Zeit

Still das Laub am Baum verklagt.
Einsam frieren Moos und Grund.
Über allen Jägern jagt
hoch im Wind ein fremder Hund.

Überall im nassen Sand
liegt des Waldes Pulverbrand,
Eicheln wie Patronen.

Herbst schoß seine Schüsse ab,
leise Schüsse übers Grab.

Horch, es rascheln Totenkronen,
Nebel ziehen und Dämonen. 1)

In diesen Zusammenhang fällt auch das 1939 geschriebene Gedicht Deutschland III, dessen erste Strophe hier zitiert sei:

Welt der Wölfe, Welt der Ratten.
Blut und Aas am kalten Herde.
Aber noch streifen die Schatten
der toten Götter die Erde. 2)

Für Bloch, der mit Huchel befreundet war und sein Werk gut kannte - erinnert sei an das dieser Arbeit vorangestellte Zitat von Walter Jens - mußten diese Anspielungen auf die heimlich unter Hitler geschriebenen und das Hitlerregime anprangernden Gedichte ebenso unüberhörbar sein - zu deutlich formen sie mit Widmung eine Gruppe, geschieht es doch in Widmung das einzigemal, daß Huchel nach Späte Zeit, Zwölf Nächte und Deutschland III die Wilde Jagd als Analogon heranzieht. Er weist damit implicite auf die

1) Die Sternenreue, S. 75

2) ibid., S. 80

Gemeinsamkeiten zwischen dem Dritten Reich und der DDR des Jahres 1955.

War in Zwölf Nächte die eisige Kälte durch den spukhaft wehenden weißen Mond nur andeutend an das kosmische Geschehen gebunden, so ist diese Bindung in Widmung voll ausgeprägt: die Kälte zieht in der "Drift des Alls" herauf und wird so mythisierend ins Unausweichlich - Schicksalhafte überhöht ¹⁾. Die Bindung an das kosmische Geschehen ist von nun an bestimmendes Merkmal von Huchels Eiszeitmythos:

Nur die Toten[...]
 sehen
 Den eisigen Schatten der Erde
 Gleiten über den Mond.
 Sie wissen, dieses wird bleiben ²⁾

So sagt Huchel in Das Zeichen und hält damit in einer apokalyptischen Vision den Lauf der Gestirne an. Auch in anderen Gedichten erhält die Sternenmetaphorik, die wir in früheren Gedichten als Zeichen der Hoffnung antrafen, eine neue Funktion, die der ehemaligen völlig entgegensteht:

Schon in die Nacht gebeugt,
 Ins eisige Geschirr,
 Schleppt Hercules
 Die Kettenegge der Sterne
 Den nördlichen Himmel hinauf. ³⁾

Aber es geschieht nicht nur in Selbstzitat, daß sich Huchel versteckt den Eingeweihten kenntlich macht. Dazu tritt das eigentliche Zitat, über das wir nun zur dritten und verborgensten Schicht von Widmung vordringen. In der fünften Zeile der zweiten Strophe treffen wir auf die in Huchels Werk nur hier vorkommende Chiffre vom "goldnen Rauch". Unzweifelhaft ist der Rauch, der an jeder anderen Stelle etwas Böses, Drohendes meint, in diesem Gedicht durch das Adjektiv "golden" in etwas Positives, Bewahrens-

1) Zur kosmisch mythisierenden Metapher vgl. Pongs, op. cit. S. 290-91

2) Das Zeichen, Chausseen Chausseen, S. 9. Meine Unterstreichung.

3) Unter dem Sternbild des Hercules, emblem op. cit. S. 189

wertes verkehrt, das, auch bei oberflächlicher Betrachtung, auf das stürzende "Feuerbild" der ersten Strophe zurückweist. Eine Vertiefung dieser neuen Beleuchtung erhalten Chiffre und Gedicht darüberhinaus, wenn der "goldne Rauch" zu seinem Ursprung zurückverfolgt wird. In seinem großen vaterländischen Gesang Germanien schreibt Hölderlin:

Denn voll Erwartung liegt
Das Land und als in heißen Tagen
Herabgesenkt, umschattet heut
Ihr Sehrenden ! uns ahnungsvoll ein Himmel.
Voll ist er von Verheißungen und scheint
Mir drohend auch [...]

Entflohene Götter ! auch ihr, ihr gegenwärtigen da-
mals
Wahrhaftiger, ihr hattet eure Zeiten!
Nichts läugnen will ich hier und nichts erbitten.
Denn wenn es aus ist, und der Tag erloschen
Wohl trifft den Priester erst, doch liebend folgt
Der Tempel und das Bild ihm auch und seine Sitte
Zum dunkeln Land und keines mag noch scheinen.
Nur als von Grabesflammen, ziehet dann
Ein goldner Rauch, die Sage drob hinüber,
Und dämmert jetzt uns Zweifelnden um das Haupt,
Und keiner weiß, wie ihm geschieht. 1)

Walther Killy bringt Hölderlins Chiffre vom 'goldnen Rauch', die noch einmal in der Hymne Patmos vorkommt, mit einem anderen Gedicht Hölderlins - Lebensalter - in Verbindung und zitiert daraus die folgenden Zeilen:

Euch hat die Kronen,
Dieweil ihr über die Gränze
Der Othmenden seid gegangen,
Von Himmlischen der Rauchdampf und
Hinweg das Feuer genommen;

und er erläutert die Chiffre dann wie folgt:

Das himmlische Feuer ist [...] eine komplexe Hölderlinsche Chiffre. Es glüht in der Brust der Männer, wenn es den Himmlischen Platz auf Erden zu schaffen gilt; es kommt als Zeichen Gottes. Es wird in der Flamme des Tempels zu dauernder Verehrung unterhalten; aber es bedarf, wie alles Himmlische, der Pflege und Wartung [...] Wenn das Himmlische Feuer

1) Zitiert nach der Großen Stuttgarter Hölderlin Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1951, Bd. 2,1, S. 149

schließlich selbst (schwindet), so bleibt doch der goldne Rauch zurück; er weht über die Berge der Zeiten hinweg zu uns. Er ist die Sage, die uns das Andenken an die nun vergangene Gegenwart himmlischen Feuers dämmerhaft überliefert. 1)

Mit diesem Verweis auf das in manchen Zügen ähnliche Mythensystem ²⁾ Hölderlins - so ähnlich, daß sich Killys Worte ohne Einschränkung hier auf Huchel übertragen lassen - gelingt es Huchel, eine Vielfalt von Themen anzusprechen, die wir zwar in großen Umrissen im Gedicht schon erkannten, denen aber die über das Politische hinausgehende übergreifende Vorstellung noch kaum anzusehen war. Diese übergreifende Vorstellung ist der zu Eingang dieses Kapitels erwähnte Mythos von der Verarmung der Welt, die sich nun als durch den Auszug des Göttlichen bedingt erweist.

Denn es ist ja keineswegs so, als sei Huchels Verwendung gewisser Symbole und Chiffren wie Nacht, Eis, Totenwelt, Rauch und deren Mythisierung allein auf das Politische bezogen. Zwar haben wir Huchel bisher fast ausschließlich so interpretiert und finden uns damit in Gesellschaft fast aller Kritiker, die sich ernsthaft mit Huchel beschäftigt haben. Das hieße aber die Frage: hätte Huchel unter anderen politischen Umständen sich ganz anderen Themen zugewandt und sich anderer Techniken bedient uneingeschränkt mit ja beantworten. Huchel selbst hat sich nie direkt zu dieser Frage geäußert und es bleibt abzuwarten, welche Richtung seine Produktion nehmen wird, wenn in seinem neuen Heim im Schwarzwald die Erinnerung an die Jahre in Wilhelms- horst verblaßt. George Steiner spricht einmal mit leichter Ironie Ibsens Dramen die Qualität des Tragischen mit den Worten ab: "Saner economic relations or better plumbing can resolve some of the great crises in

1) Wandlungen des lyrischen Bildes. op. cit., S. 44

2) Auffallendste Gemeinsamkeiten sind die Vorstellung einer durch den Auszug des Göttlichen bedingten Verarmung der Welt im Bilde des Einbruchs von Dunkelheit und Kälte, die Wende zum Süden und zur klassischen Mythologie, sowie die nur systemimmanent erklärbare Chiffrensprache.

(his) drama" 1). Man würde Huchels Bedeutung auf eine nur temporäre einschränken, wollte man annehmen, daß dies auch auf ihn zutrifft. Zum Tragischen gehört die Unausweichlichkeit eines vom Menschen nicht mehr beeinflussbaren Schicksals. In diesem Sinne wäre Huchels mythische Vorstellung von der Verfinsterung und Vereisung der Erde im Gefolge kosmischer Vorgänge nur dann tragisch zu nennen, wenn es auch in späterer Zukunft Unabänderliches meint. Daß dies aber der Fall ist, spricht sich in der Chiffre vom 'goldnen Rauch' aus. Denn so wie Hölderlin in seiner Hymne Germanien nicht nur die politische Ohnmacht Deutschlands zu Beginn des 19. Jahrhunderts beklagt - auch darauf spielt Huchel natürlich in seinem Zitat an - sondern auch den Auszug des Göttlichen, Heiligen aus dieser Welt, das nur noch einen Abglanz, eben den 'goldnen Rauch' zurückläßt, so wendet sich auch Huchel von der politischen zur metaphysischen Anklage.

In diesem Zusammenhang muß nun auch das am Himmel stürzende "Feuerbild" der ersten Zeilen von Widmung gesehen werden, als "Feuer" der "Himmlischen", so wie auch in dem späten Gedicht Ankunft, wie wir sahen, das nicht mehr angezündete Feuer ein göttliches war. Hölderlin verspricht die Rückkehr des Göttlichen, Guten zur "Priesterin", der Erde Germaniens, und das Wort "ahnen" oder "Ahnung" umschreibt dreimal das sichere Gefühl dieser Rückkehr, in Zeile 9, 54 und 79 des Gedichtes:

[...]

So ist von Lieben und Leiden
Und voll von Ahnungen dir
Und voll von Freuden der Busen.

O trinke Morgenlüfte,
Biß daß du offen bist,
Und nenne, was vor Augen dir ist,
Nicht länger darf Geheimniß mehr
Das Ungesprochene bleiben,
Nachdem es lange verhüllt ist;

[...]

1) George Steiner, The Death of Tragedy, London 1961, S. 8

Wo aber überflüssiger, denn lautere Quellen
 Das Gold und ernst geworden ist der Zorn an
 dem Himmel,
 Muß zwischen Tag und Nacht
 Einsmals ein Wahres erscheinen. (78 - 93)

Diese Gewißheit hat Huchel nicht. Bei ihm "ahnt" der "Sinnende" die endgültige Verfinsterung und Vereisung, die Entgötterung der Welt. Wie Huchel in Ankunft die Vorlage aus Jesaja dahingehend änderte, daß die prophezeihte bessere Zukunft in Frage gestellt und die "prächtige" Krone zur 'verlorenen' wurde, so bedient er sich auch hier der Umänderung bis ins einzelne Wort hinein, in diesem Fall besonders der Transposition des Wortes 'ahnen' von der Positiven zur negativen Erwartung, als eines Mittels, die Ausweglosigkeit durch den Kontrast mit der optimistischeren Vorlage zu erhöhen. Was bei Hölderlin Zwischenphase war, die Verdunkelung der Welt in der Gottesferne, wird bei Huchel zur Dauer. Der Trost jedoch, den Hölderlin für die Zeit gibt "wenn es aus ist, und der Tag erloschen", bleibt auch für Huchel noch als ein Letztes bestehen. Als der Götterbote, der Adler, in Germanien davonflog, "ließ (er) am Mittag scheidend dir ein Freundeszeichen,/ Die Blume des Mundes zurück und du redetest einsam". Das ist das die Erinnerung an das dahingegangene himmlische Feuer bewahrende Dichterswort, das, allein in dunkler Stunde, noch "Brot und Salz" werden kann.

Alfred Kantorowicz, der das Gedicht kurz erwähnt, gesteht Huchel noch einen darüber hinausgehenden Optimismus zu:

Das Ernst Bloch gewidmete Gedicht bewahrt die Hoffnung, daß es zu seinen Lebzeiten noch tagen und daß nach der abermaligen Verfrosterung das Tauwetter sich durchsetzen werde. Natürlich sind solche profanen politischen Begriffe poetisch verfremdet. 1)

1) A. Kantorowicz, op. cit. S. 172

Von einer solchen Hoffnung läßt sich wenig spüren. Außerdem wird Kantorowicz, dadurch daß er die Bedeutung des Gedichtes auf das Politische beschränkt, Huchel hier nicht gerecht. Verständlich ist diese Einschränkung jedoch. Denn, daß sich in der Chiffre vom 'goldnen Rauch' und dem Verschwinden des Feuerbildes tatsächlich ein Auszug des Göttlichen ausspricht, bekräftigen allerdings erst die Gedichte der letzten Jahre und unter diesen am eindrucksvollsten das schwierige Die Gaukler sind fort.

DIE GAUKLER SIND FORT. Sie gingen
 lautlos dem weißen Wasser nach.
 Der Fähnrich und das Mädchen,
 Der bucklige Händler mit Ketten und Ringen,
 Sie alle sind fort.
 Es blieb der Hügel,
 Wo sie sich trafen,
 Die Eiche, mächtig gegabelt,
 In grüner Wipfelwildnis.

Mittags,
 Unter der Wärme des Steins,
 Hörst du Orgelklänge,
 Und eine Maske, maulbeerfarben,
 Weht durchs Gebüsch.

Die Eiche, mächtig gegabelt,
 Die den Donner barg -
 In morscher Kammer des Baums
 Schlafen die Fledermäuse,
 Drachenhäutig.
 Die hochberühmten Gaukler sind fort. 1)

Die Frage, die sich sofort stellt ist: wer sind die durch den bestimmten Artikel so präzise genannten "hochberühmten Gaukler"? Wer sind der "Fähnrich", das "Mädchen" und der "bucklige Händler"? Im Rückblick auf die bisher behandelten Gedichte ist man geneigt anzunehmen, es müsse sich auch hier um eine eindeutige Anspielung auf eine literarische oder mythologische Quelle handeln. Dies scheint nicht der Fall, wie auch Rudolf Hartung bestätigt, der das Gedicht in der Neuen Rundschau veröffentlichte und dazu mitteilte

1) Veröffentl. in Die Neue Rundschau, op. cit. S. 236

"eine genaue Entzifferung (sei ihm) auch leider nicht möglich" ¹⁾. Das läßt den Schluß zu, daß es sich bei der direkten Nennung der Figuren um einen magisch-schöpferischen Akt handeln muß, der, wie Hugo Friedrich in seiner Analyse der Funktion des bestimmten Artikels feststellt, dem Märchen verwandt, "alle Elemente[...] in der sprachlichen Bestimmtheit (ausspricht) so als ob man sie schon lange kennen müßte" ²⁾. Und in der Tat eignet diesen drei Figuren und dem Ort "wo sie sich trafen", dem Hügel mit der alten Eiche, der 'maulbeerfarbenen Maske' und den 'drachenhäutigen Fledermäusen' etwas märchenhaft Archetypisches an, das sie mit einer gewissen Hoheit umgibt. Schon allein das für Huchel ganz ungewöhnliche graphische Bild - die Hereinnahme des Titels in die erste Zeile und dessen Großschreibung - erhöht die Gestalten und gibt ihrem Verschwinden eine ganz besondere Emphase.

Der Gaukler, in der Gestalt des Hofnarren oft ein Buckliger oder ein Zwerg, das ist zunächst der ernsthafte Spaßmacher, der hinter der "Maske" der Narrheit die Wahrheit aussprechen kann. Der Gaukler hat aber auch eine primitive Nähe zur Welt, er ist noch nicht durch den Intellekt von ihr getrennt, er ist 'unschuldig' und so der mittelalterlich - christlichen Vorstellung vom reinen Toren verwandt. Daß die Gaukler im Gedicht dem "weißen Wasser" nachfolgen - weiß sowohl als auch Wasser uralte Symbole der Unschuld und Reinheit - erlaubt es, sie in diesem Zusammenhang zu sehen. Dabei ist wichtig, daß Huchel das "weiße Wasser" noch einmal in einem Gedicht erwähnt, das ebenfalls die Offenbarung des Göttlichen im Tempel der mittäglichen Natur zum Thema hat, Haus bei Olmitello ³⁾, dort weisen die letzten beiden Zeilen auf

1) Brief vom 26.3.1971

2) Hugo Friedrich, op. cit. S. 161

3) Chausseen Chausseen, S. 18

den "Himmel" mit den Worten:

Aber das weiße Wasser der Felsen
Trug den Himmel.

Weitere Assoziationen drängen sich auf: Von buckliger Gestalt war auch der Feenkönig Oberon, der sich in dem altfranzösischen Epos 'Huon de Bordeaux' als Freund und Helfer des Menschen unter einer Eiche zeigte und in Deutschland durch Wielands 'Oberon' und Karl Maria von Webers gleichnamige Oper bekannt wurde. Auch in Shakespeares 'Sommernachtstraum' ist es die Eiche unter der sich Oberon einfindet. Von der von den Gauklern zurückgelassenen 'Maske' verleitet, könnte man auch an Typenfiguren der Commedia dell'arte oder der Operette denken, wenn nicht gar an das sich hinter der Maske aussprechende göttliche Orakel. Nun wäre es müßig, den buckligen Händler mit Ketten und Ringen auf eine dieser Bedeutungen festlegen zu wollen, noch weniger gelänge dies bei Fähnrich und Mädchen. Auch eine Interpretation als Gottvater, Gottsohn und Ecclesia wäre nichts als Spekulation. Nur soviel scheint sicher: sie alle, der Bucklige, der mit Schmuck handelt, der Fähnrich und das Mädchen, die an Jugend und Liebe denken lassen, gehören zu einem Bereich des Zauberisch-Heiteren, ja des Heilig-Unschuldigen, dessen Auszug das Gedicht beklagt.

Noch mehr als in den Personen drückt sich das sakrale Element in der Beschreibung des Ortes aus, "wo sie sich trafen". Es ist ein heiliger Hain, in dessen Mitte die Eiche steht, "die den Donner barg". Die Eiche ist in vielen Religionen und Mythen von allen Bäumen der heiligste. Der 'Donnerer' Zeus machte seinen Willen durch das Rauschen der Eiche bekannt, in der germanischen Mythologie war dem Gewittergott Thor die Eiche geweiht, sie ist auch der heilige Baum des baltischen Gewittergottes Perkunas. Im Alten Testament ist die Eiche ein häufig genannter Baum ¹⁾.

1) Zur Bedeutung der Eiche vgl. den Artikel 'Oak' in Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, vol. II, New York 1950, S. 806f.

Die symbolische 'Deutsche Eiche', die nun, nach Auszug des Göttlichen, von innen her verfault, mag ebenfalls hineinspielen.

Wie in Widmung der vom Baum fahrende "goldne Rauch" noch einen Abglanz des stürzenden Feuerbildes bewahrte, so erinnern hier die "Orgelklänge" unter "der Wärme des Steins" und die durchs Gebüsch wehende maulbeerfarbene Maske - in Rom war die Maulbeere der Göttin der Weisheit, Minerva, geweiht, Jehova macht sich im Rauschen der Maulbeerblätter kund (2. Samuel 5, 23; 1. Chronik 14, 14) - noch an die verschwundenen Gaukler. Daß diese Erinnerung nur "mittags" in der "Wärme" erlebbar ist, stellt die Verbindung her zu Huchels Eiszeit- und Verfinsterungsmythen und ihren Gegenbildern Licht und Feuer. Der 'Stein' übrigens, anders als etwa bei Paul Celan, wo er "Chiffre für die Last, an der die Zeit und an der jeder einzelne trägt" ¹⁾ ist, steht bei Huchel, ähnlich wie die Wurzel, als Chiffre des Bewahrenden und Zuflucht gewährenden im Fluß einer gehetzten Zeit. Wir zitierten schon Exil, wo es hieß: "Sei getreu, sagt der Stein". Andere Beispiele sind Thrakien:

Hebe den Stein nicht auf,
Den Speicher der Stille.
Unter ihm verschläft der Tausendfüßler
Die Zeit. 2)

und Verona, wo die Zeit sich im Wasser symbolisiert:

Die Brücke behütet den Schwur.
Dieser Stein
Im Wasser der Etsch,
Lebt groß in seiner Stille. 3)

-
- 1) Kurt Oppens, Gesang und Magie im Zeitalter des Steins.
Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns und Paul Celans.
Merkur 17, 1963, S. 181
2) Chausseen Chausseen, S. 14
3) ibid., S. 15

Nach dem Auszug des Göttlichen ist das verlassene Heiligtum von drachenhäutigen Fledermäusen bewohnt. Wir zitierten die letzten Zeilen schon im vorigen Kapitel, als wir sie in Parallele setzten zu den Schlußzeilen von Elegie:

Die Knaben warten
Mit leeren Netzen
Und Läusen im Haar.

und als Gemeinsamkeit eine in ihnen ausgedrückte Verarmung und Verhäßlichung feststellten. Erwies sich dort die Verarmung als 'leere', ja abstoßende Transzendenz, so ist es hier die in dem Verrotten des Bauminnern angedeutete Leere der Welt und deren von den Fledermäusen evozierte Unheimlichkeit. Auch in dem früheren Gedicht Die Pappeln stehen Fledermäuse als drohende Geschöpfe des 'Schattens' am Ende, nur daß sie dort noch optimistisch von der aufgehenden Sonne überwunden werden:

Die rußige Schmiede des Alls
Beginnt ihr Feuer zu schüren.
Sie schmiedet
Das glühende Eisen der Morgenröte.
Und Asche fällt
Auf den Schatten der Fledermäuse. 1)

Aber erst der Rückblick auf das noch frühere Gedicht über den Tod des Knechtes Bartok 2) erweist die Fledermäuse als das, was sie wirklich sind: als dämonische Totentiere, dem Zeichen von der 'Krähe' verwandt, aber ins Unheimliche gesteigert, die "abends" über den "Rauch" des Totenflusses flattern:

[...]
Nur der Alte ist tot und fort.
Auf dem Brette über dem Herd
trocknen noch seine Kürbiskerne.
Aber ein anderer schirrt morgens das Pferd,
dengelt und wetzt und senst die Luzerne.
Hinter dem nebelsaugenden Strauch
wartet verlassen die Weidenreue.
Abends, über des Flußes Rauch,
flattern wie immer die Fledermäuse.

1) Chausseen Chausseen, S. 66

2) Die Sternenreue, S. 19

An dieser Stelle muß an einen Satz von Novalis und an ein Epigramm von Ernst Jünger erinnert werden, die beide auf Huchels Vorstellung einer Entgötterung und der Existenz einer dämonisierten Totenwelt ein klareres Licht werfen. Novalis hatte in seinem Fragment "Die Christenheit oder Europa" gesagt: "Wo keine Götter sind, walten Gespenster". Wie auf Die Gaukler sind fort gemünzt, variiert Ernst Jünger diesen Gedanken: "Die verfallenen Altäre sind von Dämonen bewohnt". Karl S. Guthke, der in seiner Studie Die Mythologie der entgötterten Welt die Bedeutung dieser Sätze für die Entwicklung des Satanismus und der Privatmythologie 'von der Aufklärung bis zur Gegenwart' verfolgt, ohne bis zu Huchel zu gelangen, kommentiert sie wie folgt:

Aus dem Nichts, das entstand durch das Entschwinden Gottes aus der Welt der Erfahrung und des Glaubens, tauchen Dämonen auf[...]. Aus der Vision des Nichts (wird) rasch eine Vision Gottes[...], aber eines Gottes, der der Teufel ist: die Geburt des Mythos des Bösen aus dem Geist des Nichts. 1)

Schon in Widmung hatten wir nach Verschwinden des himmlischen 'Feuerbildes' die Dämonen in Gestalt der "Unsichtbaren" aufstehen sehen. Daß aber auch das Element des Satanismus, des Gottes in Teufelsgestalt, Huchel nicht fremd ist, beweisen zwei Gedichte, Haus bei Olmitello und Die Engel, die sich wie These und Antithese gegenüberstehen. Dort erhebt sich die Vision des Bösen aus dem Nichts und wirft seinen Schatten auf die Lebenden. Dies ist die Bedeutung der Rauch- und Nebelchiffren, die es nun noch in den umgreifenden Mythenkomplex der Verarmung der Welt einzugliedern gilt, bevor die Ergebnisse dieses Kapitels zusammengefaßt werden sollen.

1) Karl S. Guthke, Die Mythologie der entgötterten Welt, Göttingen 1971, S. 96f.

Das Novalis-Zitat aus: Novalis, Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl. Stuttgart 1960 ff., III, S. 520

Das Jünger-Zitat aus: Ernst Jünger, Werke, Stuttgart o.J., VIII, S. 647

Die Engel

Ein Rauch,
 Ein Schatten steht auf,
 Geht durch das Zimmer,
 Wo eine Greisin,
 Den Gänseflügel
 In schwacher Hand,
 Den Sims des Ofens fegt.
 Ein Feuer brennt.
 Gedenke meiner,
 Flüstert der Staub.

Novembernebel, Regen, Regen
 Und Katzenschlaf.
 Der Himmel schwarz
 Und schlammig über dem Fluß.
 Aus klaffender Leere fließt die Zeit,
 Fließt über die Flossen
 Und Kiemen der Fische
 Und über die eisigen Augen
 Der Engel,
 Die niederfahren hinter der dünnen Dämmerung,
 Mit rußigen Schwingen zu den Töchtern Kains.

Ein Rauch,
 Ein Schatten steht auf,
 Geht durch das Zimmer.
 Ein Feuer brennt.
 Gedenke meiner,
 Flüstert der Staub. 1)

Wir werden in diesem Gedicht Zeuge einer Entleerung des Himmels - eines Himmels, der nichts Tröstliches oder Hoffnungsvolles mehr hat, sondern "schwarz" und "schlammig" über dem Fluß steht. Ist schon durch den wiederholt genannten Regen oben und unten in eins verschwommen, so erreicht Huchel, dadurch, daß er die Adjektive, die sich auf den Fluß beziehen, auf den Himmel überträgt, daß dieser Himmel die Erde nur noch spiegelt, er also seiner Transzendenz und seines Gegenbildes beraubt wird. Dies war auch in der Elegie geschehen und zwar durch dieselbe Technik: die Übertragung der Seefahrt auf die Totenreise durch die Wolken, die in eine verhäßlichte Leere

1) Die Neue Rundschau, 81,

führte. Hier wie dort erscheint dann auch das Wort 'leer'. Huchel setzt nun in Die Engel diese Technik der Überblerung fort und verschmilzt, wie am Anfang der Mittelstrophe Himmel und Erde, an ihrem Ende Fluß und Zeit. Beide fließen aus "klaffender Leere", d.h. aus einem leeren Himmel, der wie ein Rachen oder ein Abgrund weit aufgerissen ist. Stellt sich auf diese Weise schon die Assoziation zu 'Hölle' ein, so werden die letzten Zeilen der Mittelstrophe vollends zur apokalyptischen Untergangsvision. Denn die "hinter der dünnen Dämmerung" niederfahrenden Engel des Gedichtes sind nichts anderes als die zu Teufeln gewordenen Racheengel, die in der Vision vom Jüngsten Gericht im Buch der Offenbarung erscheinen:

- 8.10 Und der dritte Engel posaunte; und es fiel ein großer Stern vom Himmel, der brannte wie eine Fackel und fiel auf den dritten Teil der Wasserströme und über die Wasserbrunnen.
- 11 Und der Name des Sterns heißt Wermut; und der dritte Teil der Wasser ward Wermut und viele Menschen starben von den Wassern.
9. 1 Und der fünfte Engel posaunte; und ich sah einen Stern gefallen vom Himmel auf die Erde, und ihm ward der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben.
- 2 Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf; und es ging auf ein Rauch aus dem Brunnen wie ein Rauch eines großen Ofens, und es ward verfinstert die Sonne und die Luft von dem Rauch des Brunnens.

Die Luther-Bibel verweist an dieser Stelle auf Jesaja 14, 11-12:

Deine Pracht ist herunter in die Hölle gefahren
samt dem Klange deiner Harfen. Maden werden
dein Bett sein und Würmer deine Decke.
Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner
Morgenstern! Wie bist du zur Erde gefällt[...].

Der hier bei Jesaja genannte 'Morgenstern' wird sowohl im jüdischen als auch im christlichen Glauben als "Luzifer", eine direkte Übersetzung des hebräischen Wortes für 'Morgenstern', gedeutet. So spricht Martin Buber, unter Bezug auf diese Jesaja-Stelle, von dem Stern als

"Luzifer, Sohn der Morgendämmerung" 1), ein Bild das der "dünnen Dämmerung" im Gedicht unterliegen könnte. Den Engeln 'mit den rußigen Schwingen' entspräche dann der Stern, "der brannte wie eine Fackel".

Durch einen weiteren Bibelverweis ist die Vision der Tod und Untergang bringenden Racheengel wiederum in den größeren Zusammenhang von Sünde und Bestrafung gestellt, den wir schon bei dem im letzten Kapitel behandelten Gedicht Ankunft in der Zerstörung 'Ephraims' gegeben sahen. Denn in dem Bild von einem aus dem Ofen steigenden Rauch wird auch die Vertilgung Sodoms und Gomorras geschildert:

Abraham aber machte sich des Morgens früh
auf an den Ort, da er gestanden vor dem Herrn,
Und wandte sein Angesicht gegen Sodom und
Gomorra und alles Land der Gegend und schaute;
und siehe, da ging ein Rauch auf vom Lande
wie ein Rauch vom Ofen. 2)

So spielt auch hier wieder der Gedanke an das Schicksal Deutschlands herein.

Noch einmal bedient sich Huchel der Veränderung seiner Vorlage, um, gegenüber der Quelle, die Verzweiflung in seinem Gedicht zu vertiefen: Die Menschheit wird im Gedicht von den "Töchtern Kains" repräsentiert. "Töchter Kains" werden jedoch in der Bibel nicht erwähnt. Sowohl Adam als auch Kain erzeugten Kinder, aus denen "die Töchter der Menschen" (1. Mose 6.2) hervorgingen:

Da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern
der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen
zu Weibern welche sie wollten.

Im Gedicht aber sind alle Menschen zu Töchtern Kains geworden, alle tragen sie das Zeichen; sie werden nicht

1) Martin Buber, Werke, München 1962, Bd. I, S. 637

2) 1. Mose 19. 27-28

von den in Genesis als gut verstandenen 'Kindern Gottes' ¹⁾ heimgeführt sondern heimgesucht von den ins Satanische gewendeten Engeln mit den "eisigen Augen".

Wie ein Triptychon wird die Mittelstrophe eingerahmt von den ein bedrohliches Eigenleben gewinnenden "Schatten" und "Rauch". Während diese jedoch in der ersten Strophe noch ganz konkret genommen werden können - als Ofenqualm, Nebel und Regen - so werden sie, nach dem Durchgang durch die die Entgötterung vollziehende Mittelstrophe, am Ende erhöht zu Personifikationen des Numinosen, zu Dämonen, die aus dem Nichts 'aufstehen', einem Nichts, das - bezogen auf Offenbarung 9,2 - zum "Brunnen des Abgrunds", zur Hölle geworden ist, aus der der "Rauch eines großen Ofens" aufgeht.

Nun wäre es falsch, Huchel so zu verstehen als präsentiere er hier die Dämonen als Dämonen ²⁾ und den Rauch als Höllenrauch. Der zu Dämonen verlebendigte Rauch, Schatten und Nebel - sie sind selbst wiederum nur Zeichen für die Unheimlichkeit einer gottentleerten Welt, für das, was Guthke als "mythische Verkörperungen des Widersinns" bezeichnet, "den das in und hinter den Naturgesetzen wirkende Unbekannte immer wieder im menschlichen Leben schafft" ³⁾.

Nicht zufällig sind es gerade Rauch und Schatten die in ihrem 'Aufstehen' zu Dämonen personifiziert sind. Rauch, Schatten und Nebel sind das Verhüllende, das Undurchdringliche, das das "in und hinter den Naturgesetzen Unbekannte", den Blicken entzieht und es eben dadurch noch unheimlicher und widersinniger werden läßt. Auch die Engel fahren ja "hinter der dünnen Dämmerung" nieder, es wird also der an sich schon unheimlichen Entleerung des Himmels ein Schleier vorgelegt, der diese noch unheimlicher und unbegreiflicher

1) Es erübrigt sich hier, auf die theologische Kontroverse über das Wesen der 'Kinder Gottes' einzugehen. Sie trägt nichts weiteres zum Verständnis des Gedichtes bei.

2) d.h. in der klassischen Bedeutung von 'niederer Gott' und der christlichen von 'böser, heidnischer Gott'.

3) Guthke, op. cit. S. 220

macht, da er sie menschlichen Augen und menschlichem Verstand verhüllt aber doch ahnen läßt. Der geistige Zusammenhang der Welt ist damit nicht nur unerfahrbar geworden, sondern zerstört worden durch den Auszug des Göttlichen. Rudolf Nikolaus Maier hat vielleicht am ausführlichsten auf die große Bedeutung des Rauch- und Nebelzeichens in der modernen Lyrik aufmerksam gemacht ¹⁾. Er erwähnt als Beispiel Ingeborg Bachmann, deren Zeile "Dein Blick spurt im Nebel" ²⁾ die Unbegreiflichkeit einer gottentleerten Welt auf die kürzeste Formel bringt. Maier ist unserer Interpretation recht nahe, wenn er Nebel und Rauch als Zeichen jenes Substanzverlustes der Wirklichkeit versteht, der das fehlt, was er "das Band der liebenden Verbundenheit" nennt. Eine derart sinnenleerte Wirklichkeit führt zu einer Welt, die "als aufgelöste Konsistenz, als Nebel erfahren" wird. Ausgehend von Hofmannsthals Chandos Brief erkennt Maier, mit etwas anderen Worten, "die Angst und das Entsetzen", die im Nichts lauern und sich im "Grotesken", das wir in Huchels Dämonen personifiziert fanden, äußern. So schreibt Maier über Ingeborg Bachmanns Nebelland ³⁾,

Seelische Verflüchtigung und seelische Verhärtung sind nur verschiedene Erscheinungsformen desselben Zustands. Sie erwecken eine Ahnung von dem bangniserregenden gläsernen Nebel, der mehr ist als Weltentzug, nämlich Welterstarrung, Weltverlust, Weltauflösung, Weltersetzung. Schon spüren wir die versteckte Anwesenheit des 'unheimlichsten aller Gäste' des grauen Nichts. 4)

Eine interessante Parallele zu den in der modernen Lyrik und speziell bei Huchel aufstehenden Rauch- und Nebeldämonen bietet Büchners Woyzeck. Die Stelle ist hier relevant, weil Büchner dasselbe Bibelzitat ver-

1) R.N. Maier, Das moderne Gedicht, Düsseldorf 1963², S. 43-54 passim

2) Die Gestundete Zeit, München 1957, S. 16

3) Anrufung des Großen Bären, München 1962, S. 34

4) Maier, op. cit. S. 47

wendet um ebenfalls das Gefühl der Unbegreifbarkeit und Unheimlichkeit einer Welt ins Bild zu bringen, in der, wie die 'Großmutter' in der Szene 'Straße' in ihrem Märchen sagt, der Mond "ein Stück faul Holz" und die Sonne "ein verwelkt Sonneblum" ist:

Woyzeck (geheimnisvoll). Marie, es war wieder was, viel - steht nicht geschrieben: Und sieh, da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?

Marie. Mann!

Woyzeck. Es ist hinter mir hergegangen bis vor die Stadt. Etwas, was wir nicht fassen, begreifen, was uns von Sinnen bringt. 1)

Wenden wir uns nun den noch nicht behandelten Elementen des Gedichtes zu, der "Greisin", dem "Feuer", und dem flüsternden "Staub", so müssen wir noch einmal weiter ausholen. Systemimmanent läßt sich die Funktion der "Greisin" erkennen; sie erscheint nämlich auch in anderen Gedichten und zwar ebenfalls als mythische Hüterin des Feuers, die einen Zugang zur Totenwelt hat. Ihre Figur wird im nächsten Kapitel ausführlich behandelt, hier sei nur soviel zitiert, wie zum Verständnis des Gedichtes nötig ist.

Am Abend hängt der Mond
Hoch in die Pappel
Das silberne Zaumzeug der Zigeuner[...]

Eine Greisin,
Die Stirn tätowiert,
Geht durch die Schlucht [...],

Nachts hebt sie aus dem Feuer
Ein glimmendes Scheit.

Sie wirbelt es über den Kopf,
Sie schreit und schleudert

Ins Dunkel der Toten

Den rauchenden Brand. (Schlucht bei Baltschik)²⁾

Diese Greisin ist verwandt mit der Parze, die in Die Spindel den Lebensfaden spinnt und abwickelt:

1) Georg Büchner, Sämtliche Werke, hrsg. von Paul Stapf, Berlin 1963, S. 156

2) Chausseen Chausseen, S. 30

Ich sehe sie spinnen,
 Die Alte,
 Am Küchenfeuer [...],
 Es surrt die Spindel hinter der Stirn
 Und wickelt
 Den Faden stürzender Jahre[...]
 Kienblakende Flamme schlägt hoch [...]
 Spindel am Hang,
 Dein Faden weht kalt.
 Aber ich trage glimmende Glut,
 Das Wort der Toten,
 Durchs Ahorndunkel der Schlucht. 1)

Die Gemeinsamkeiten der beiden letzten Gedichte sind unverkennbar. Die "Greisin" - die "Alte", das 'glimmende Scheit' - die "glimmende Glut", das "Dunkel der Toten" - das "Ahorndunkel", und in beiden Gedichten die 'Schlucht', die die Totenwelt von den Lebenden trennt. Allerdings ist die Greisin einmal das Leben erhaltende, mit dem Feuer verbundene, ein andermal das Leben fordernde Prinzip, das hinter dem Rauch der 'kienblakenden Flamme' geheimnisvoll wirkt. Das Feuer trägt nun ein anderer. So scheinen Feuer und Flamme zweierlei ganz verschiedene Bedeutungen zu haben: wo sie rein brennen, repräsentieren sie ein gutes, wo sie blaken ein böses Element, nämlich den dämonischen Rauch, den Nebel. Wie hier in Die Spindel werden beide Elemente auch in dem bereits untersuchten Gedicht Ankunft kontrastiert in den Zeilen:

Wer zündet im blakenden Nebel
 Das Feuer an?

und in Das Gesetz lautet eine Zeile:

O Feuer ohne Rauch!

Ein drittes Gedicht, Eine Herbstnacht 2), spricht noch deutlicher aus, wer mit der 'Alten', der 'Greisin' gemeint

1) Chausseen Chausseen, S. 48

2) ibid. S. 52

ist:

Durch Wasser und Nebel wehte dein Haar,
Urfrühes Dunkel, das alles gebar,
Meere und Flüsse, Schläuchten und Sterne.

In der ursprünglich in Sinn und Form veröffentlichten Fassung ¹⁾ stand noch statt "urfrühes Dunkel" "uralte Mutter". Diese Urmutter ist hier ebenso wie in den griechischen Schöpfungsmythen identisch mit dem ursprünglichen Chaos ²⁾. Die bedeutende Rolle, die sie in der Lyrik Huchels spielt - sie ist das einzige von ihm beim Namen genannte Schöpfer-Prinzip ³⁾ - wird noch darzustellen sein. An dieser Stelle genügt es, die Urmutter auch in der "Greisin" zu erkennen, die in Die Engel, wenn auch schon schwach geworden, die Entleerung des Himmels überdauert, der eben durch diese Entleerung zu ihr, zum ursprünglichen Chaos zurückkehrt. So erklärt sich auch der "Gänseflügel", mit dem sie den Sims des Ofens fegt. Denn die Gans ist das Symbol der Urmutter:

Die Gans entstammt der Urmaterie und ist ein Symbol für den Erdstoff selbst. Der griechische Mythos schildert die Urmutter und Rache-göttin Nemesis als Gans, und da diese das Wasser der Tiefe und das durch Feuchtigkeit fruchtbare Erdreich, Schlamm- und Sumpfgürtel bezeichnet, kann die Gans als Sinnbild des Urchaos angesehen werden. ⁴⁾

Ebenfalls übrig bleibt der "Staub", eine sinnentleerte Materie, die von der Urmutter zusammengefegt wird. - Bleibt noch eine Erinnerung an die Zeit, da der Staub

1) 5. Jahrgang, 1953, 5. Heft

2) Vgl. Ranke-Graves, op. cit. S. 22

3) So auch im Gedicht Heimkehr (Die Sternenreise, S. 92-93): Da war es die Mutter der Frühe, / unter dem alten Himmel / die Mutter der Völker.

4) Hedwig von Beit, Symbolik des Märchens, Bern 1960², S. 181

Erich Neumann, in seinem umfangreichen Werk: Die Große Mutter, Zürich 1956, bringt das Bild einer frühen griechischen Aphrodite-Figur, die auf einer Gans reitet (Tafel 137).

noch gotterfüllt war, eine Erinnerung an das "Feuerbild", an die "Gauklär"? Das Gedicht schließt mit einer Mahnung, die so seltsam den christlichen vanitas- und memento mori-Gedanken mitschwingen läßt: "Gedenke meiner".

Hat Huchel Gott aufgegeben? Oder leugnet er seine Gegenwart nur, um eben durch sein Leugnen die Epiphanie zu erzwingen? Guthke nennt dies "die Paradoxie des spätzeitlichen Glaubens", die darin besteht, "daß der Mensch[...], den nichtgegläubten Gott doch anruft in der Hoffnung, daß er sich trotzdem zu erkennen geben, den Atheismus widerlegen möge" ¹⁾. In einem lichtdurchströmten Italiengedicht, 1963 veröffentlicht, gibt es eine solche Epiphanie:

Haus bei Olmitello

Niemand sah den Engel der Frühe
Im Mantel salzigen Schaums.
Aber ein Duft von Meer und Algen
Trug den Himmel
Und kühlte die heiße Stirn der Boote.
Die Fischer löschten die Lampen.

Niemand sah den Engel der Frühe.
Das Schweigen trat aus dem Schatten
Der Pinien und ging durchs Tor:
Dich stürzt kein Tod hinaus.
Im Krug verglomm das Öl.
Aber das weiße Wasser der Felsen
Trug den Himmel. 2)

Weder Alfred Kantorowicz, noch Walter Jens, noch Peter Hamm, die alle das Gedicht kurz erwähnen, berühren dessen religiöse Komponente, da sie es ganz in einem politischen Sinne deuten. So schreibt etwa Kantorowicz:

Huchel wehrte sich gegen die Kritik der geistig und literarisch Unzuständigen auf seine Weise. Sein 'Schweigen trat aus dem Schatten', wie er es in seinem Gedicht 'Haus bei Olmitello' ankündigt. 3)

-
- 1) Guthke, op. cit. S. 245
2) Chausseen Chausseen, S. 18
3) Kantorowicz, op. cit. S. 172

Auch Peter Hamm meint, es scheine, "als habe Huchel dem öden Schweigen der Geschichte nur noch sein eigenes Schweigen entgegenzusetzen" ¹⁾; das ist mit anderen Worten genau das, was Kantorowicz gesagt hatte. Einige sind sie sich auch darin, daß sie beide das Schweigen auf Huchel, d.h. hier auf den Sprecher des Gedichtes beziehen. Ein genauerer Blick auf den Text zeigt aber, daß dies nicht zulässig ist. So beweist zunächst innerhalb des Gedichtes selbst der Doppelpunkt, der in der zweiten Versgruppe die Zeilen abschließt, in denen das personifizierte Schweigen "aus dem Schatten" tritt, daß die nächste Zeile dieser Personifikation in den Mund gelegt und an ein 'Du' gerichtet ist, das mit dem eigentlichen 'Ich', dem Sprecher des Gedichtes, übereinstimmt. Daher können aber Sprecher und Schweigen nicht identisch sein. Bestätigt wird dies, wenn wir jene Bibelstelle zu Hilfe ziehen, die Huchels Gedankengang unterliegt und die uns sagt, wer sich hinter dem Schweigen verbirgt. Hesekiel schreibt über seine Vision vom neuen Tempel in Jerusalem, in den er von Gott geführt wird:

- 43.1. Und er führte mich wieder zum Tor gegen Morgen.
2. Und siehe, die Herrlichkeit des Gottes Israels kam von Morgen und brauste wie ein großes Wasser braust; und es ward sehr licht auf der Erde von seiner Herrlichkeit.
4. Und die Herrlichkeit des Herrn kam hinein zum Hause durchs Tor gegen Morgen.
5. Da hob mich ein Wind auf und brachte mich in den innern Vorhof; und siehe, die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus.
6. Und ich hörte einen mit mir reden vom Hause heraus, und ein Mann stand neben mir.

Dieser Mann ist Gott, der im Gedicht, im lichtdurchfluteten Süden aus dem "Schatten" tritt, der ihn bisher verborgen hatte, "durchs Tor" auf den Menschen zugeht

1) Hamm, op. cit. S. 487

und sein Schweigen, das schon die Psalmisten beklagen ¹⁾, mit der Verheißung bricht: "Dich stürzt kein Tod hinaus". So ist das Gedicht der Gegenpol des späteren Die Engel. Denn während dort Welt und Himmel sich entleerten, wird hier die ganze Natur zu dem von Hesekiel geschauten gotterfüllten Tempel, dessen Dach der Himmel ist - getragen von den Säulen aus "Duft von Meer und Algen" und dem "weißen Wasser der Felsen". Wie in Die Gaukler sind fort erscheint auch hier das "weiße Wasser" als Symbol von Unschuld und Reinheit, aber während es sich dort schon zurückzog, so daß die "hochberühmten Gaukler" ihm unwiederbringlich nachfolgten, trägt es hier noch den Himmel und macht die Erscheinung Gottes möglich.

Aber ist es wirklich Gott? Denn eine Frage haben wir bisher noch nicht beantwortet: Wer ist der zweimal genannte "Engel der Frühe"? Erscheint er nur, wie Walter Jens annimmt ²⁾, als "zartes Gegenbild" der Kriegsrealität vieler anderer Gedichte, ist er identisch mit dem Schweigen und so letztlich mit Gott - d.h. nicht sichtbar zwar - "niemand sah ihn" - aber fühlbar im "Duft von Meer und Algen" und hörbar in der Verheißung? Oder müssen wir ihn als den "Sohn der Morgendämmerung" interpretieren, als den gefallenen Engel, der den leerstehenden Tempel Gottes eingenommen hat? Aus dem "Schatten", in dem Gott sich verbirgt, tritt sein Schweigen, das Schweigen Gottes aber

1) Vgl. Psalm 28: Wenn ich rufe zu dir, Herr, mein Hort, so schweige mir nicht, auf daß nicht, wo du schweigst, ich gleich werde denen, die in die Grube fahren.
 Psalm 35: Herr [...]schweige nicht; Herr sei nicht ferne von mir!
 Psalm 50: Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes. Unser Gott kommt und schweigt nicht.
 Psalm 83: Gott, schweige doch nicht also und sei doch nicht so still; Gott halt doch nicht so inne!

2) Walter Jens, Die Zeit, op. cit.

heißt Luzifer-Prometheus - ließe sich der Sinn des Gedichtes in diese Aussage fassen? Dies ist nicht so gewagt wie es scheint. Wenn auch bisher niemand auf einen satanistischen, ja noch nicht einmal einen religiösen Zug in Huchels Werk aufmerksam gemacht hat, so fügen sich doch Die Gaukler sind fort, Die Engel, Haus bei Olmitello und einige andere gleich noch zu besprechende Gedichte zu einem Bild zusammen, das einer bestimmten Tradition des europäischen Satanismus, der prometheischen Revolte gegen einen ungerechten Gott, in manchen Einzelheiten entspricht. Als konstante Typen einer Gedankenwelt, die gegen jenen als gleichgültig oder böse oder machtlos verstandenen Gott aufbegehrt, nennt Guthke z.B. den sich am Elend der Menschheit ergötzenden Gott, den Spieler, den Marionettentheater-Direktor, den schlafenden, schweigenden Gott¹⁾. In diesem Licht gesehen gewinnen Huchels "Gaukler" eine erweiterte Bedeutung, und die Luzifer Gestalt in unserem Gedicht rückt in die Nähe der "Töchter Kains" in Die Engel, deren Gemeinsames diese prometheische Revolte gegen Gott ist. In Die Engel sind die Titelgestalten eindeutig satanisch, nichts spricht dagegen, daß in Haus bei Olmitello der Engel desselben Ursprungs ist.

Nun muß hier sofort festgestellt werden, daß diese Luzifer-Gestalt, wenigstens im letzten Gedicht, als gutes, dem Menschen in dieser Welt zugewandtes Prinzip verstanden werden soll; auch Huchel kann 'das Drüben' wenig kümmern: soweit er eine Transzendenz schildert, ist sie, wir sahen es, leer. Umso mehr - dies zeigte sich bei unserer Betrachtung des Gedichtes Südliche Insel sowie in zahlreichen anderen Gedichten - betont er als Dorfkind den Wert der Arbeit in dieser Welt, insbesondere der harten Arbeit auf dem Land und den Segen, der auf dieser Arbeit ruht, auch oder besonders da, wo sie mühselig ist. Huchel äußerte selbst dazu: "Um was ging es mir damals? Ich wollte eine bewußt über-

1) Guthke, op. cit. S. 19

sehene, unterdrückte Klasse im Gedicht sichtbar machen, die Knechte, Mägde und Kutscher" ¹⁾, und wenn diese Aussage auch weit zurückliegt und wohl zum Teil für den kommunistischen Hausgebrauch gemacht wurde, so kann nicht geleugnet werden, daß er sich weiterhin mit Vorliebe der Menschen annimmt, die das Schicksal Kains am härtesten zu tragen haben. Das Paradies, das sich etwa Abel noch erhofft, ist ihm verschlossen, der Kontrast: Gott-versorgter Kyklop - sich selbst versorgender Bauer in Südliche Insel machte dies deutlich; was dem Menschen noch bleibt, um sein Los auf Erden zu bessern, ist hart zu arbeiten wie Kain und Gott nicht zu achten, dann steht ihm der Gott dieser Welt, Luzifer, wie Kain ein Rebell, bei. Daher erscheint dann auch in Haus bei Olmitello das Bild des arbeitenden Menschen, dessen heiße Stirn - 'im Schweiß deines Angesichts'! - von dem "Engel der Frühe" gekühlt wird:

Aber ein Duft von Meer und Algen
Trug den Himmel
Und kühlte die heiße Stirn der Boote.
Die Fischer löschten die Lampen.

Im 2. Buch Mose, Kapitel 25-27, gebietet Jehova den Bau eines Heiligtums, der Stiftshütte, wo er sich Israel offenbart und wo der Bund mit ihm gefeiert werden soll. Auch soll ein siebenarmiger Leuchter angefertigt werden, der ihm zu Ehren brennen wird:

Gebiete den Kindern Israel, daß sie zu dir
bringen das allerreinste lautere Öl von Öl-
bäumen, gestoßen, daß man täglich Lampen
aufsetze in der Hütte des Stifts[...]
(2. Mose 27, 20-21)

Dieses heilige Öl ²⁾ brannte, als Zeichen des Bundes, auch im Leuchter des Tempels von Jerusalem. Im Haus bei Olmitello besteht der Bund nicht mehr: als 'Luzifer' in den Tempel trat, "verglomm das Öl" im Krug, "die Fischer

1) zitiert bei Eduard Zak, op. cit. S. 171

2) Vgl. auch 2. Mose 25.2, 35.14 und 3. Mose 24.2

löschten die Lampen " 1).

- 1) Erhellend ist auch, daß der wohl bekannteste Satanist der europäischen Literatur, Baudelaire, in seinen beiden Gedichten Abel et Caïn und Les litanies de Satan (Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Editions Garnier Frères, Paris, 1961, S. 144-46 und 146-48) ganz ähnliche Gedankengänge verfolgt. So vergleicht er in Abel et Caïn das müßige, auf Gottes Hilfe vertrauende 'Geschlecht Abels', dem alles in den Schoß gegeben wird, mit dem hart arbeitenden entbehrenden 'Geschlecht Kains':

Race d'Abel, dors bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.

und fordert das Geschlecht Kains zur Revolte gegen Gott auf:

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu.

Desgleichen preist Baudelaire, in Les litanies de Satan, den "schönsten der Engel" - ohne daß Huchel es direkt ausspricht, verspüren wir auch in Haus bei Olmitello die traditionelle Schönheit Luzifers - und beschreibt ihn als Helfer der Menschheit auf dieser Erde:

O toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,
O Satan, prends pitié de ma longue misère!
Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familial des angoisses humaines[...]
Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs[...]
Père adoptif de ceux qu'en sa colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père[...]

Prière

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'enfer, où, vaincu, tu rêves en silence!
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront!

Es ist wohl kein Zufall, daß auch bei Baudelaire der von Hesekiel geschaute Neue Tempel von einem gleich Gott gesetzten Satan bewohnt ist. Daß Huchel, der lange in Frankreich gelebt und aus dem Französischen sowie ins Französische übersetzt hat, Baudelaire gut kennt, steht außer Zweifel. (Meine Unterstreichungen).

Abschließend sei noch auf zwei Gedichte hingewiesen, die in unmittelbarer Nachbarschaft von Haus bei Olmitello stehen und die geeignet sind, die hier gegebene Interpretation zu bestätigen:

San Michele

Im Mauerwinkel
 Ein schwarzes Feuer,
 Den Heimweg der Toten wärmend.
 Während der Schatten ihrer Gebete
 Über schlafende Wasser weht,
 Schwingt eine Glocke,
 Die du nicht hörst.
 Jede Stunde geht durch dein Herz
 Und die letzte tötet.

Gestern,
 Unter den Mandelbäumen,
 Legten sie Feuer
 Ans dürre Gras.

Kaufe dich los
 Im Anblick der Grube.

Die Nacht,
 Der dunkle Aderlaß,
 Verströmt ins Blei der Dächer.
 Das ferne Venedig
 Ist keinen Fischfang wert. 1)

Das Gedicht - es steht unmittelbar vor Haus bei Olmitello - trägt nicht aus Gründen des Lokalkolorits als Titel den Namen einer dem Erzengel Michael geweihten Kirche. Nach Offenbarung 12.7 ff. ist Michael der Überwinder Satans:

Und es erhob sich ein Streit im Himmel; Michael
 und seine Engel stritten mit dem Drachen; und
 der Drache stritt und seine Engel,

Und siegten nicht, auch ward ihre Stätte nicht
 mehr gefunden im Himmel.

Und es ward ausgeworfen der große Drache, die
 alte Schlange, die da heißt der Teufel und
 Satanas, der die ganze Welt verführt, und ward
 geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden
 auch dahin geworfen.

Daraus entwickelte sich im Mittelalter die Vorstellung von

1) Chausseen Chausseen, S. 17

Michael als dem Anführer der himmlischen Heerscharen im Kampf gegen die Mächte der Finsternis, als der Lichtgestalt, die der Hölle die Seelen entreißt, um sie ins Paradies zu führen.

Nun bezieht das Gedicht seine Spannung daraus, daß der so im Titel beschworene Sieger über Nacht und Hölle im Text gar nicht erscheint. Im Gegenteil: hier sind die Mächte der Finsternis, ist die Hölle nicht überwunden: "ein schwarzes Feuer" liegt im Mauerwinkel, ja, Tod und Finsternis sind so unentrinnbar, daß die "Nacht" zum allgegenwärtigen Bleigefängnis geworden ist - eine Reise nach Venedig der Bleikammern wegen erübrigt sich daher. Auch tut sich, statt des Paradieses, weit die "Grube" auf, die - wir sahen es - noch einmal in Die Engel gähnt.

Zu der Abwesenheit Michaels tritt das Bild von den schlafenden Wassern - eine Chiffre für den den "Schatten ihrer Gebete" nicht erhörenden Gott? Auch die Glocke, die mit diesen Gebeten mitschwingt, ist nicht hörbar; ist es wiederum Gott, der sie nicht hört oder ist es der Sprecher, dem sie nichts bedeutet? Wie dem auch sei, wieder vermeinen wir den Gott der Satanisten zu spüren, den schlafenden Gott, der in diesem Gedicht dem Spieler-gott in Die Gaukler sind fort und dem schweigenden Gott in Haus bei Olmitello zur Seite tritt. Und so wird in diesem Gedicht ebenfalls das Zeichen des Bundes, den Gott nicht mehr einhielt, vom Menschen in einem Akt prometheischen Trotzes zerstört. In Haus bei Olmitello löschen die Fischer die "Lampen" - in San Michele wird ein Feuer "unter den Mandelbäumen" gelegt, um diese wieder in den dürren Stab zurückzuverwandeln, in dessen Grünen sich Gott einst bezeugt hatte:

Des Morgens aber, da Mose in die Hütte des Zeugnisses ging, fand er den Stecken Aarons des Hauses Levi grünen und die Blüte aufgegangen und Mandeln tragen. (4. Mose 17.23)

Gelangen wir über dieses Zitat auch zu einer Zurücknahme, einer Zurückweisung der Person Christi, dessen Geburt nach mittelalterlicher Vorstellung in Aarons fruchttragendem Mandelstab präfiguriert war? Das Melker Marienlied aus dem 12. Jahrhundert beginnt mit der Strophe:

Jû in erde
leit Aaron eine gerte,
diu gebar mandalon,
nuzze alsô edile:
die suozze hâst du fure brâht,
muoter âne mannes rât,
Sancta Maria. 1)

Eine solche Interpretation sähe sich bestätigt durch das häufige Vorkommen, in der hier behandelten Gruppe von Gedichten, von Bildern, die sich auf den Fischfang beziehen. Sie erscheinen in dem ersten Zyklus von Chausseen Chausseen, in dem auch San Michele steht, in sechs von dreizehn Gedichten, und zwar in Elegie, Monterosso, San Michele, Haus bei Olmitello, Südliche Insel und Chiesa del Soccorso. Auch in Die Engel stehen 'Fische' in Apposition zu den "eisigen Augen der Engel". Der Fisch aber, als Akrostichon des griechischen 'ichthys', dessen Anfangsbuchstaben, ins Deutsche übersetzt, sich zu 'Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland' erweitern lassen, ist eines der ältesten Symbole der christlichen Kirche für jenen anderen Sieger über Finsternis, Hölle und Tod. Dieser Fisch läßt sich nicht fangen - auch Christus ist keine Hoffnung mehr:

Das ferne Venedig
Ist keinen Fischfang wert.

1) zitiert nach: Mittelalter, Texte und Zeugnisse, hrsg. v. Helmut de Boor, Bd. I, München 1965, S. 406
Diese Vorstellung war im Mittelalter weit verbreitet und ist es auch heute noch in der katholischen Kirche. Vgl. dazu den Abschnitt 'Symbolic Representations' in dem Artikel 'Iconography of Mary, Blessed Virgin' in: New Catholic Encyclopedia, Washington 1967, Bd. IX, S. 384

- denn auch dort ist nur die Bleikammer der Nacht, nicht aber ihr Überwinder. So warteten auch in Elegie, am Gestade des Totenreiches, die Knaben "mit leeren Netzen", und in Letzte Fahrt, wo "der Vater", ein Fischer, im Kahn die Reise über den Totenfluß antritt, schreibt Huchel:

Der letzte Fang war schwarz und kahl,
das Netz zerriß im Kraut. 1)

Die Gleichsetzung: "Fische" - (gefallene) "Engel mit eisigen Augen" in Die Engel spricht für sich. Ganz deutlich heißt es dann in Monterosso, dem Gedicht, das San Michele vorausgeht:

Die ihn nicht fanden,
Aller Gnaden Quell,
Und blieben
Beim Angelus
In siebenfacher Schuld,
Sie lehnen am Boot
Und prüfen
Die Schärfe der Harpune. 2)

Das Angelus ist das Dankgebet für die Menschwerdung Christi, das mit den Worten beginnt: "Angelus Domini nuntiavit Mariae". Eine solche Verkündigung ist hier ohne Wirkung, die Gnade bleibt aus, und der Mensch, der auf göttliche Hilfe nicht mehr bauen kann, ist auf sich selbst angewiesen. Das Böse, der Leviathan, der nach alter Vorstellung an Christus, dem Angelhaken, erstickte³⁾, muß nun vom Menschen allein bekämpft werden, er unternimmt den Angriff selbst und prüft "die Schärfe der Harpune".

So scheint Huchel, über die Zurückweisung Gottes und jeder

1) Die Sternenreue, S. 27

2) Chausseen Chausseen, S. 16

3) Vgl. die fünfte Strophe des Melker Marienliedes: 'Ein angelsnuor geflohtin ist[...].' sowie Helmut de Boors Erläuterung dazu: "die geflochtene Angelschnur ist Marias Sippe; aus ihr ging die menschliche Seite Christi hervor, an der der Angelhaken, Christi Gottheit, befestigt war. Ein geläufiges Bild: Der Tod oder der Teufel schnappt nach dem sterblichen Leib Christi, in dem der Angelhaken der Gottheit versteckt ist, an dem der Tod bzw. der Teufel erstickt." (loc. cit)

illusionären Hoffnung auf 'Gnade' in der Transzendenz, nicht zum Nihilismus, sondern zu einem Humanismus zu gelangen, dessen Segen nicht vom 'Drüben' kommt, sondern aus dem Wert der menschlichen Arbeit und damit - in allen Gedichten, in denen Huchel den arbeitenden Menschen beschreibt - unmittelbar aus der Erde quillt. Wir zitierten schon, im Zusammenhang mit dem Gedicht Südliche Insel, das ebenfalls den Verlust der Hoffnung auf einen paradiesischen Zustand zum Thema hatte, aus dem Zyklus Das Gesetz die Zeilen:

Dezemberrissiger Acker,
auftauende Erde im März,
Mühsal und Gnade trägt der Mensch.

und interpretierten sie in diesem Sinne. Wir fanden dies bestätigt in Haus bei Olmitello, und in Die Engel, dem bisher letzten hierher gehörigen Gedicht, bekam diese Zurückweisung Gottes dann auch ihren Namen: es ist die Revolte derer, "die ihn nicht fanden, aller Gnaden Quell", der Zukurzgekommenen, die Revolte der "Töchter Kains", dessen Opfer aus göttlicher Willkür nicht angenommen wurde 1).

Absichtlich haben wir bisher jene frühen Gedichte Huchels - sie stammen aus den zwanziger Jahren - nicht als Beweis

1) Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dem Gedicht San Michele eine politisch-persönliche Anspielung mit-schwingt. Allerdings gilt sie keineswegs ausschließlich, wie Peter Hamm annimmt, wenn er schreibt: "Be-tört ihn, noch einmal, die Illusion der Flucht [...] so weiß doch der Dichter jetzt, daß dieser Flucht nicht bloß Ulbrichts Grenzposten im Wege stehen; sein Gedächtnis ist es, dem er nicht mehr entrinnen kann[...]" (Hamm, op. cit. S. 488) Eine religiöse Komponente - auch die Anspielung auf Michael - erwähnt Hamm nicht, obwohl es auch gerade in eine politische Deutung gepaßt hätte, die Abwesenheit oder Ohnmacht Michaels, der ja auch traditioneller Schutzheiliger Deutschlands ist, herauszustellen.

für die Richtigkeit unserer Interpretation herangezogen, in denen Christus direkt angesprochen und ebenfalls im Namen der menschlichen Gerechtigkeit abgelehnt wird. Sie sind künstlerisch schwach und nähern sich im Ton anti-christlicher kommunistischer Propagandalyrik. Wir hätten Huchel keinen Dienst erwiesen, hätten wir sie zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung genommen. Auch konnte so gezeigt werden, daß es möglich ist, Huchels späte Gedichte aus sich heraus korrekt zu interpretieren. Immerhin seien sie hier abschließend auszugsweise zitiert:

Weihnachtslied

O Jesu, was bist du lang ausgewesen,
o Jesu Christ!
Die sich den Pfennig im Schnee auflesen,
sie wissen nicht mehr, wo du bist.
Sie schreien, was hast du sie ganz vergessen,
sie schreien nach dir, o Jesu Christ!

[...]

Die Trän' der Welt, den Herbst von Müttern,
spürst du das noch, o Jesukind?
Und wie sie alle im Hungerhemd zittern
und krippennackt und elend sind!

O Jesu, was bist du lang ausgeblieben
und ließest die Kindlein irgendstraßfern.
Die hätten die Hände gern warm gerieben
im Winter an deinem Stern. 1)

Die Hirtenstrophe

Wir gingen nachts gen Bethlehem
und suchten über Feld
den schiefen Stall aus Stroh und Lehm
von Hunden fern umbellt

[...]

Wir hatten nichts als unsern Stock,
kein Schaf, kein eigen Land,
geflickt und fasrig war der Rock,
nachts keine warme Wand.

Wir standen scheu und stummen Munds:
Die Hirten, Kind, sind hier.
Und beteten und wünschten uns
Gerät und Pflug und Stier.

1) Die Sternenreue, S. 35

Das Gedicht schloß ursprünglich die Erzählung "Von den armen Kindern im Weihnachtsschnee" ab, die ebenfalls zu dieser Thematik gehört.

Und standen lang und schluckten Zorn,
weil uns das Kind nicht sah.
[...]

Daß diese Welt nun besser wird,
so sprach der Mann der Frau,
für Zimmermann und Knecht und Hirt,
das wisse er genau.

Ungläubig hörten wirs - doch gern.
Viel Jammer trug die Welt.
Es schneite stark. Und ohne Stern
ging es durch Busch und Feld.

Gras, Vogel, Lamm und Netz und Hecht,
Gott gab es uns zu Lehn.
Die Erde aufgeteilt gerecht,
wir hätten gern gesehn. 1)

Preisgabe der Hoffnung auf Gott - "ohne Stern" -, stattdessen Blick auf "diese Welt". Spätestens an dieser Stelle muß der Revolte eines Camus und, über diesen zurückgehend, eines Nietzsche und anderer Rebellen des 19. Jahrhunderts Erwähnung getan werden ²⁾, Rebellen, die wie Huchel die Entgötterung beklagen und sie durch eine rigorose Hinwendung zu dieser Erde und der auf ihr zu leistenden Arbeit (Camus) oder zum 'Leben' (Nietzsche) zu überwinden versuchen. Für sie wie für Huchel gilt, was Ludwig Kahn in seiner Studie Literatur und Glaubenskrise - die Entwicklung dieses Themas von Voltaire bis Camus zusammenfassend - schreibt:

Vielleicht ist es gerade aus Angst vor der Leere

-
- 1) Die Sternenreise, S. 33. (Meine Unterstreichungen)
 - 2) Letzten Endes läßt sich das Thema bis zu Epikur zurückverfolgen: "Entweder will Gott die Übel beseitigen und kann es nicht, oder er kann es und will es nicht, oder er kann es nicht und will es nicht, oder er kann es und will es. Wenn er nun will und nicht kann, so ist er schwach, was auf Gott nicht zutrifft. Wenn er kann und nicht will, dann ist er mißgünstig, was ebenfalls Gott fremd ist. Wenn er nicht will und nicht kann, dann ist er sowohl mißgünstig wie auch schwach und dann auch nicht Gott. Wenn er aber will und kann, was allein sich für Gott ziemt, woher kommen dann die Übel und warum nimmt er sie nicht weg? Epikur: Von der Überwindung der Furcht, Zürich 1949, S. 80

und dem Nichts, daß in einer Zeit der Gottesferne und der Glaubenserschütterung der Mensch Sicherungsmöglichkeiten in der Heiligsprechung des Lebens sucht. 1)

Dies bei Huchel zu zeigen, haben wir uns hier zur Aufgabe gemacht. Dabei lag der Akzent in diesem Kapitel auf der "Gottesferne und Glaubenserschütterung", auf der "Angst vor der Leere und dem Nichts" und den 'Dämonen', die es gebiert. Wir müssen wohl schließen, daß diese "Angst vor der Leere" im Laufe von Huchels Entwicklung immer mehr zunimmt: In dem zuletzt zitierten Weihnachtslied und der Hirtenstrophe fehlte sie ganz; es bleibt bei der Anklage, die Folgen werden noch nicht reflektiert. So sind auch die 'Dämonen' in den frühen Gedichten noch nicht ausschließlich existentieller, sondern eher politischer Art, wie in Späte Zeit und Zwölf Nächte. Widmung, 1955 geschrieben, stellt einen Wendepunkt dar: dort weisen die Unsichtbaren ebenso auf die politischen Dämonen zurück, schließen aber auch schon "den unheimlichsten aller Gäste, das Nichts" ein. Während in der Helle der südlichen Gedichte die 'Schatten' z.T. noch einmal zurückgedrängt werden konnten, und ein luziferisch-prometheisches Versprechen die Leere ausfüllte, steht am Ende die Wehmut über das Verschwinden der "hochberühmten Gaukler", die politische Dunkelheit ist zur kosmischen geworden, das politische 'Eis' früherer Gedichte zu den "eisigen Augen" der "Engel", denen nun nichts Prometheisches mehr anhaftet, aus denen uns nur noch Satan anblickt.

Wenden wir uns nun im folgenden zu dem was Ludwig Kahn in unserem Zitat die "Heiligsprechung des Lebens" nannte, die Kanonisierung der Erde als Ersatzgottes, und untersuchen wir die Formen der Mythisierung, in denen sie sich ausdrückt. Es wird sich erweisen, daß auch diese Ausflucht ihre Überzeugungskraft für Huchel einbüßt.

1) Stuttgart 1964, S. 139

Die Heiligung der Erde

In dem zuletzt genannten Buch Literatur und Glaubenskris untersucht Ludwig Kahn die verschiedenen Ersatzgötter, die sich der Mensch seit dem Zeitalter der Aufklärung geschaffen hat. Unter dem Titel 'Transfiguratio Mundi' widmet er ein ganzes Kapitel der "Lobpreisung der Arbeit und des Lebens". Daraus zwei Zitate:

[...] bald wird das achtzehnte Jahrhundert den verhängnisvollen Schritt machen zur 'Heiligsprechung, zur Vergottung der sichtbaren Welt' (Gundolf). Die strömende, drängende, quellende, wirkende, wachsende, heilige Natur hat kein höheres Prinzip über sich, sondern ist selber das Letzte und Höchste, ihr gilt des Menschen Ehrfurcht und Verehrung, ihr darf er sich anvertrauen. Rückkehr zur Natur ist zugleich Rückkehr in den Zustand naturhafter und reiner Unschuld - ist Aufhebung des Sündenfalls. Nicht mehr der Kreuzestod Jesu, sondern die Natur bringt jetzt das Heil. 1)

Zur Heiligung des Lebens gehört aber nicht zuletzt, daß auch die Tätigkeit innerhalb des irdischen Wirkungskreises gepriesen und verherrlicht wird. Arbeit, Lebenswerk, Beruf werden kanonisiert. 2)

Schon in den frühesten Gedichten Huchels ist die 'Heiligung' von Erde und Arbeit stark ausgeprägt - "Dich will ich rühmen, Erde", sagt er einmal ausdrücklich in der Personifizierung zum Gotte ³⁾. Was wir nun unter 'Heiligung' verstehen, wenn wir diesen Begriff für Huchel übernehmen wollen, soll ein kurzer Vergleich zwischen der sogenannten 'Naturlyrik' Huchels - und hier sei es in einem weiteren Sinne einmal gestattet, diesen Terminus auch auf Huchel anzuwenden - und Wilhelm Lehmanns zeigen, der einige Jahre später als Huchel den "Grünen Gott" zu

1) op. cit. S. 114

2) op. cit. S. 117

3) Sommer, Die Sternenreise, S. 30

besingen begann ¹⁾. Die Unterschiede sind jedoch groß: denn während sich Lehmanns Natur gleichsam spielerisch in eine Vielfalt von literarischen, mythologischen und geschichtlichen Bezügen aufblättert und von präzise genannten, immer wieder anderen Figuren - Merlin, Daphne oder Papageno - belebt wird, beschränkt sich Huchel auf einen kleinen Kreis von ständig wiederkehrenden, scheinbar realen Gestalten, die der Welt der kleinen Landarbeiter entnommen sind. Scheinbar real - denn obwohl Huchel sie vor unseren Augen in eine Umwelt stellt, der sie ohne weiteres als lebende Menschen angehören könnten, was man von Merlin, Daphne oder Papageno ja nicht sagen kann, rückt er sie, durch unauffällige Auswahl bestimmter, ebenfalls immer wiederkehrender Gegenstände und Attribute, in die Sphäre des Archetypischen, d.h. er erhöht, oder, mit Ludwig Kahn gesprochen, 'heiligt' sie in weitaus größerem Maße als Lehmann dies tut. Lehmann bringt von außen Figuren der Mythologie etc. in eine ihnen ursprünglich nicht angemessene Umwelt - so versetzt er Fan nach Schleswig-Holstein -, Huchel nimmt das, was er schon in der Natur und in dem in ihr bewahrten Menschen vorfindet, und projiziert es gleichsam von innen in eine Welt des Mythos. Mit anderen Worten: bei Lehmann ist das die Natur erhöhende, 'heiligende' Element oft akzidentell, bei Huchel aber inhärent. Wir sind uns bei dieser Unterscheidung bewußt, daß Lehmann allerdings den Terminus 'Mythos' für sich selbst in Anspruch nimmt. Er schreibt:

An die Stelle der Geschichte tritt der Mythos als der erzählerische Ausdruck unserer Erde. Ohne

1) Es ist falsch zu sagen, wie es etwa der Soergel-Hohoff tut: "Es bildete sich eine Lehmann-Schule [...] Günter Eich, Peter Huchel und Karl Krolow gehören dazu." (Dichtung und Dichter der Zeit, Bd. II, S. 631) Zumindest was Huchel angeht, war die zeitliche Folge eher umgekehrt.

ihn wäre sie fassungslos. Als charakteristische, immer wiederholte, menschlich verständliche Situation meldet er sich, zeitlose Gegenwart, überall in meiner Dichtung an. 1)

Gerade dies aber, die "zeitlose Gegenwart" des Mythos, erscheint uns bei Huchel eher erreicht als bei Lehmann. Ein kurzer Blick auf ein gut in unseren Zusammenhang passendes Gedicht Lehmanns wird dies erweisen:

Göttin der Fruchtbarkeit

Da Juliglut die goldnen Lippen auf die Wege
legt,
Daß sich die Milch im Lattichstengel regt,
Der Odermennig schneller seine Früchte reift,
Flugs sie mir an die Kleider streift -
Seh ich es wellen durch das Meer der Gräser,
Diana ist es der Epheser:

Wenn weiß ihr Angesicht im Grunde schwimmt,
Zerbricht der hohle Weg in einen Duft von Zimt.
Der Glanz beglänzt der vielen Brüste Runde,
Die Erde hängt an ihr mit jedem Munde.
Ich höre die versunkenen Wesen saugen,
Ich seh den Staub verwandeln sich in Pfauen-
augen. 2)

Die konkrete Nennung der Göttin Diana - hier der griechischen Fruchtbarkeitsgöttin Artemis gleichgesetzt, daher "Diana der Epheser" 3) - macht die Figur eindeutig und einmalig, macht sie zu einem nur in diesem Gedicht wirksamen intellektuellen Spiel, zu einem literarischen Fremdkörper in der Landschaft. Die Konkretheit verhindert

1) Wilhelm Lehmann, Sämtliche Werke in drei Bänden, Gütersloh 1962, Bd. III, S. 176-77.

2) op. cit. S. 577

3) Die vielbrüstige Artemis von Ephesos ist eine der bekanntesten Artemis - Darstellungen. Ihr wurde die römische Diana gleichgestellt; in der bildenden Kunst vertraten beide denselben Typus der Fruchtbarkeitsgöttin. Vgl. Artikel 'Diana', Brockhaus Enzyklopädie, Bd. IV, Wiesbaden 1968, S. 696, wo auch eine Abbildung zu finden ist.

die Erhöhung ins Archetypische 1).

Ganz anders die Mythisierung der Natur bei Huchel. Wir wählen als Ausgangspunkt eines seiner bekanntesten frühen Gedichte, das 1926 geschriebene Die Magd, das für einen Vergleich besonders geeignet ist, nicht zuletzt weil Lehmann es selbst kommentiert 2).

Die Magd

Wenn laut die schwarzen Hähne krähn,
vom Dorf her Rauch und Klöppel wehn,
rauscht ins Geläut rehbraun der Wald,
ruft mich die Magd, die Vesper hallt.

Klaubholz hat sie im Wald geknackt,
die Kiepe mit Kienzapf gepackt.
Sie hockt mich auf und schürzt sich kurz,
schwankt barfuß durch den Stoppelsturz.

Im Acker knarrt die späte Fuhr.
Die Nacht pecht schwarz die Wagenspur.
Die Geiß, die zottig mit uns streift,
im Bärlapp voll die Zitze schleift.

Ein Nußblatt wegs die Magd zerreibt,
daß grün der Duft im Haar mir bleibt.
Riedgras saust grau, Beifuß und Kolk.
Im Dorf kruht müd das Hühnervolk.

Schon klinkt sie auf das dunkle Tor.
Wir tappeln in die Kammer vor,
wo mir die Magd, eh sie sich läßt,
das Brot brockt und den Apfel schabt.

Ich frier, nimm mich ins Schultertuch.
Warm schlaf ich da im Milchgeruch.
Die Magd ist mehr als Mutter noch.
Sie kocht mir Brei im Kachelloch.

Wenn sie mich kämmt, den Brei durchsiebt,
die Kruke heiß ins Bett mir schiebt,
schlägt laut mein Herz und ist bewohnt
ganz von der Magd im vollen Mond.

-
- 1) Wir sprechen hier nur von der sog. Naturlyrik. Wo Huchel sich selbst dieser Technik bedient, wie wir sie in dem Kapitel 'Unter dem Wurzel der Distel' analysierten, geschieht dies mit einer ganz anderen Intention.
 - 2) Wilhelm Lehmann, "Maß des Lobes", loc. cit. Siehe seine in der Einleitung skizzierte Kritik.

Sie wärmt mein Hemd, küßt mein Gesicht
 und strickt weiß im Petroleumlicht.
 Ihr Strickzeug klirrt und blitzt dabei,
 sie murmelt leis Wahrsagerei.

Im Stroh die schwarzen Hähne krähn.
 Im Tischkreis Salz und Brot verwehn.
 Der Docht verraucht, die Uhr schlägt alt.
 Und rehbraun rauscht im Schlaf der Wald. 1)

Die Unterschiede zu Lehmann springen ins Auge: diese Magd ist, wie wir es hier schon vorwegnehmen wollen, ebenfalls eine Fruchtbarkeitsgöttin, ja, der Archetypus der Großen Mutter, aber sie steht gleichzeitig mit beiden Beinen in der ihr natürlich angemessenen Umgebung - sie ist nicht erst durch einen Denkprozeß aus der Mythologie in diese hineintransportiert worden. - Versuchen wir nun aufzuzeigen, mit welchen Mitteln es Huchel gelingt, die Figur dieser Magd ins Mythische zu steigern. Wir stützen uns dabei weitgehend auf Erich Neumanns ausführliches Werk Die Große Mutter ²⁾, sowie auf Johann Jakob Bachofens bahnbrechende Arbeit Das Mutterrecht ³⁾.

Huchel selbst gibt einen deutlichen Hinweis. Zwar ist diese Frauenfigur zunächst durchaus ganz Magd und als solche in das zu ihr passende Assoziationsfeld von Dorfleben, Arbeit im und für das Haus, Aufsicht über die Kinder gestellt. Die Auswahl der Assoziationen jedoch weist auf die Erweiterung ihrer Funktion im Gedicht, die Huchel mit jenem "mehr als" in der sechsten Strophe ausspricht. Betrachten wir als erstes Assoziationsfeld die Pflanzen in Huchels und Lehmanns Gedicht. Lehmann erwähnt (Huf-) Lattich und Odermennig. Weder die eine noch die andere Pflanze spielen in Mythologie oder Volksglauben irgendeine Rolle; sie sind mit der "Göttin der Fruchtbarkeit"

1) Die Sternenreue, S. 12

2) Zürich 1956

3) 3. Auflage, hrsg. v. Karl Meuli, Basel 1948

nur zufällig verbunden: der Lattich durch die Assoziation "Milch" - "Brüste", der Odermennig durch die Früchte - jede andere Pflanze mit milchigem Saft, jede andere fruchttragende Pflanze hätten in Lehmanns Gedicht dieselben Dienste geleistet wie der Lattich und der präzise Odermennig. Huchel dagegen wählt aus: Bärlapp, "Nußblatt", "Riedgras" und "Beifuß". Bärlapp ist im Volksglauben als Heilmittel bekannt, das unter bestimmten Bedingungen, nämlich bei Sonnenuntergang, gesammelt und mit der Butter der Milch einer jungen Kuh zubereitet werden muß¹⁾. Im Volksmund auch als Hexen- oder Drudenmehl bekannt, wurden die Sporen des Bärlapps von Zauberern und Wahrsagern verwendet. Dieser Zusammenhang fügt sich, anders als die von Lehmann genannten Pflanzen, zwingend in den Text von Huchels Gedicht, denn hier ist es die Zeit des Sonnenuntergangs, "die Vesper hallt", im Bärlapp schleift - zwar nicht der Euter der Kuh - aber eine milchgefüllte Zitze. Auch ist schon in der Nennung des Bärlapps das Element des Zaubерischen der Magd evoziert, die "leis Wahrsagerei" murmelt.

Auf die Bedeutung des Riedgrases, als Zeichen der üppigen Fruchtbarkeit des tellurischen Untergrundes, wie er sich vor allem im Sumpf darstellt, hat schon im vorigen Jahrhundert Johann Jakob Bachofen in seinen beiden Werken Versuch über die Gräbersymbolik der Alten und Das Mutterrecht²⁾ hingewiesen. In diesem Bereich war, wie wir im letzten Kapitel sahen, auch der "Gänseflügel" der "Greisin" in dem späteren Gedicht Die Engel angesiedelt: die Gans als Sumpfvogel, Tier der Urmutter. Auch ist das Gras magisch wirksam, "einmal als nährende Nutzpflanze, zum

1) Vgl. Artikel Lycopodium in Funk-Wagnall, op. cit. Bd. II, S. 656

2) Das Mutterrecht, s. Sachregister, Stichwort: Hetärismus - gleichgestellt der Sumpfvegetation. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Basel 1954, s. Sachregister.

größeren Teil jedoch sekundär als Teil des die Zauber-
kraft der mütterlich-heiligen Erde verkörpernden Rasens¹⁾.
"Riedgras saust grau" schreibt Huchel und unterstreicht
durch Wiederholung des dunklen Diphthongs, durch Konso-
nanz und Alliteration, das magische Element, das 'grau'
aus dem Urgrund 'saust'. Dies soll in einem anderen
Zusammenhang noch erläutert werden.

Entstand so die Assoziation 'Fruchtbarkeit' schon durch
die "voll die Zitze" schleifende Geiß und durch das
tellurische Wesen des Riedgrases, so wird sie nun - un-
mittelbar daran anschließend - durch das "Nußblatt", das
die Magd "zerreibt", verstärkt. Die Nuß ist eines der be-
kanntesten Fruchtbarkeitssymbole. So schreibt Hedwig v.
Beit: "Die hartschaligen Früchte wie Nüsse und Mandeln
waren im Altertum dem Monde zugeordnet, wohl als Symbole
der Wiedergeburt und Fruchtbarkeit"²⁾. Bei Funk-Wagnall
ist erwähnt, daß in Griechenland und Rom bei Hochzeiten
Nüsse als Fruchtbarkeitssymbole gereicht wurden³⁾.
Speziell der Zweig nun, mit dem Blatt der Haselnuß,
"spielt als Fruchtbarkeitssymbol eine große Rolle in der
Volkserotik"⁴⁾. Auch dient die Haselnuß als Schutz vor
Dämonen, Gewitter und Ungeziefer. Interessant ist in
unserem Zusammenhang die von Hedwig v. Beit erwähnte Zu-
ordnung der Nuß zum Mond und damit noch einmal zum Weib-
lichen, insbesondere zur Urmutter⁵⁾ -so verschmelzen Magd
und Mond in der siebenten Strophe; aber dies wird noch
genauer zu untersuchen sein

Ganz eindeutig wird Huchel schließlich mit der Nennung des

- 1) H. Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Artikel 'Gras' in Bd. III, Berlin/Leipzig 1930/1931, Spalte 1114
- 2) op. cit. Bd. I, S. 760
- 3) op. cit. Bd. II, S. 1164
- 4) H. v. Beit, op. cit. Bd. I, S. 726
- 5) Vgl. dazu: Erich Neumann, Über den Mond und das matriarchalische Bewußtsein. Eranos Jahrbuch, Bd. XVIII, 1950, S. 323-376

Beifußes, dem er bezeichnenderweise ein ganzes Gedicht, Am Beifußhang, widmet, das ebenfalls Geborgenheit in der Kindheit, so wie die fruchtende Fülle der Erntedankzeit zum Thema hat; auch dort erscheint die Figur der Magd. Der Beifuß nämlich ist die volkstümlich im Deutschen 'Mutterkraut' genannte Pflanze, der die Römer den Namen 'Artemisia' gaben. "Artemisia is the woman's and maiden's plant: named for and sacred to Artemis[...]. For centuries in Europe and Asia, mugwort was regarded as a magic herb sought by witches, occultists and crystal gazers", heißt es bei Funk-Wagnall ¹⁾. So nähern wir uns also auch im "Beifuß" wieder den beiden schon anvisierten Bereichen "Urmutter" und "Wahrsagerei", ja, diese Urmutter wird sogar in ihrer besonderen Gestalt der Fruchtbarkeitsgöttin Artemis des Lehmannschen Gedichtes evoziert - nun aber so, daß sie tatsächlich in der Pflanze, d.h. in jeder Artemisia gegenwärtig ist. Das verstehen wir unter der Wiederholbarkeit des Mythos, unter der "zeitlosen Gegenwart" als die Lehmann ihn richtig interpretierte. Wir müssen aber hinzufügen, daß Huchels Bärlapp, Nußblatt, Riedgras und Beifuß diese Zeitlosigkeit eher besitzen als Lehmanns "Diana der Epheser".

Soweit der Vergleich mit Lehmann. Was wir aus ihm erkannten, war - bei Huchel - eine Mythisierung von innen heraus, eine echte 'Heiligung der Erde' in Kahns Sinne, die in allen genannten Teilen Manifestation eines göttlichen Prinzips, der Großen Mutter, ist. Dies soll nun, nach den Pflanzen, auch an weiteren auf sie hinweisenden Aspekten dieses und anderer Gedichte demonstriert werden. Wir werden dabei immer wieder auf Die Magd als erstes und zentrales Gedicht zurückkommen, da viele Motive hier am deutlichsten ausgeführt sind.

Erich Neumann beleuchtet den uns hier interessierenden

1) op. cit. Bd. II, S. 759

Zusammenhang von Fruchtbarkeit, Mond und 'Wahrsagerei' in der Figur der Großen Mutter in einem Abschnitt, der uns gerade für dieses Gedicht sehr relevant erscheint, so daß wir ihn ausführlich zitieren wollen:

Als Symbol der selber wachsend und vergehend sich wandelnden himmlischen Gestalt ist der Mond archetypisch Herr des Wassers, der Feuchtigkeit und der Vegetation, d.h. alles Wachsend-Lebendigen. Er ist der Herr des psychobiologischen Lebens und damit Herr des Weiblichen in seiner archetypischen Wesenheit, deren menschlicher Repräsentant die irdische Frau ist. Mit der Herrschaft über die psychobiologische Welt der Feuchte und des Wachstums unterstehen ihm alle Wasser der Tiefe, alle Ströme, Seen, Quellen und Säfte [...]. Die Fruchtbarkeit der Jagdtiere, der Herden, der Felder und der menschlichen Gruppe steht im Mittelpunkt dieser Welt, die damit weitgehend Welt des Weiblichen, des Nährenden und des Gebärenden, d.h. aber Welt der Großen Mutter ist, über die der Mond herrscht.

Zu dieser Fruchtbarkeit, die von der Menschheit im Weibe als der Herrin des gebärenden Schoßes und der nährenden Brüste, des Blutes und des Wachstums verehrt wird, gehört von Anfang an das Fruchtbarkeitsideal als Versuch der Menschheit, mit Hilfe der Magie die numinosen Mächte, von denen die Nahrung und mit ihr das Leben abhängen, zu beeinflussen. Deswegen ist die Fruchtbarkeit in hohem Maße abhängig von der magischen Tätigkeit des Weiblichen, über welcher der Mond steht, als die sie dirigierende transpersonale Macht. Zauber, Magie, aber auch Inspiration und Weissagung gehören ebenso zum Monde wie zum Weiblichen. 1)

Das hier ebenfalls angeschnittene feucht-tellurische Element als Bild sich stets erneuernden Wachstums wird an anderer Stelle zu behandeln sein, wenn andere Gedichte mehr Material liefern werden. Immerhin findet es sich auch schon in Die Magd, wie wir oben bei der Behandlung des Riedgrases sahen; hier muß nun noch der "Kolk" hinzugefügt werden, nach Wahrigs Definition eine "Vertiefung, Aushöhlung im Flußbett", ein Wort das etymologisch mit 'Kehle' verwandt ist²⁾, dem also die Vorstellung des ver-

1) E. Neumann, Über den Mond..., S. 335

2) Gerhard Wahrig, Deutsches Wörterbuch. Einmalige Sonderausgabe, Gütersloh 1968

schlingenden Strudels, der saugenden Tiefe unterliegt; auch das müssen wir für die spätere Diskussion im Auge behalten.

Auch auf die Verbindung des Weiblichen mit Herd und Backen, das dem Prozeß des Gebärens verwandt ist, geht Neumann ein:

Ebenso ist in den weiblichen Urmysterien des Kochens, Backens, Gärens und Brennens das Reifwerden, Garwerden und Verwandeltwerden immer gebunden an einen abzuwartenden Zeitablauf. Das Ich des matriarchalen Bewußtseins ist gewöhnt stillezuhalten, bis die Zeit günstig, der Ablauf vollendet, die Frucht des Mondbaums reif geworden ist als Vollmond. 1)

Ganz ähnlich ist die Vorstellung in Die Magd:

Die Magd ist mehr als Mutter noch.
Sie kocht mir Brei im Kachelloch.

Wenn sie mich kämmt, den Brei durchsiebt,
die Kruke heiß ins Bett mir schiebt,
schlägt laut mein Herz und ist bewohnt
ganz von der Magd im vollen Mond.

In Die Große Mutter betont Erich Neumann die Bedeutung des Ofens als Symbols des weiblichen Schoßes und damit die Heiligkeit des Brotes über das sie wacht²⁾. So "kocht" hier die Magd "im Kachelloch" und sie "brockt" "das Brot", so wie sie in dem Gedicht Herkunft "vom Brotlaib schnitt"³⁾. In der nur in Sinn und Form veröffentlichten Chronik des Dorfes Wendisch-Luch erscheint die Große Mutter in der Gestalt der Alten:

Am Fahrweg, hinter Wendisch-Luch,
seh ich die Alte heimwärts gehn -
[...]
Die Alte, die die Zacken schlug,
sie wird sich ihre Suppe kochen.
Sie findet ihre Milch im Krug. 4)

1) E. Neumann, Über den Mond..., S. 354

2) op. cit. S. 270

3) Die Sternenreue, S. 10

4) Sinn und Form, 3. Jahrgang, 1951, 4. Heft, S. 137

In Die Spindel sitzt "Die Alte, / Am Küchenfeuer"¹⁾.

Deutlich ist in der Chronik wieder, wie schon in Die Magd, die Verbindung der Großen Mutter mit der Milch als dem alles nährenden Element. Dazu gehört, als ihr wichtigstes Symboltier, die Kuh. Bachofen führt dazu als Beleg die vierte pythische Ode Pindars an, in der dieser von der "mias bous mater" spricht. Bachofen schreibt:

Die Bezeichnung der Mutter als 'bous' hat ihren Grund in der Verbindung der säugenden Kuh mit der Erde, als deren Bild sie angesehen und namentlich in den aegyptischen und asiatischen Religionen verehrt wird: 'omniparentis terrae fecundum simulacrum' nennt sie Apuleius im eilften (sic!) Buch der Metamorphosen. Als 'bous' wird also das Weib der Erde verglichen und in seiner Beziehung zu dem Muttertum des Erdstoffes dargestellt. 2)

Auch gibt es zahlreiche Belege, daß die Kuh, als Sinnbild der Erdmutter, dem Monde gleichgesetzt wurde; am bekanntesten ist der Mythos der von Zeus in eine weiße Mondkuh verwandelten Io. War bei Huchel Die Magd von der Geiß mit der vollen Zitze begleitet und in ein "Milchgeruch" ausströmendes Schultertuch gehüllt, so folgen in der Chronik, den eben zitierten, die Zeilen:

Dorf Wendisch-Luch,
im schwarzen Röhricht deiner Schleuse
lag hohl die Kuh und halb verbrannt,
aus hellen Knochen eine Reuse.

Mit der in der Chronik berichteten Heimkehr der Alten nach "Brand und Qual und Hungerwochen" kehrt jedoch auch das Leben zurück, es wird wieder gesät, und als der Mond (!) steigt, findet sich auch wieder eine Kuh:

Sie gingen nachts noch hinterm Pflug,
wenn Mond den Pappelschatten fraß
und Tau die Ackerkrume trug.
Im Kummet zog die dürre Kuh.
Die Furche lief dem Morgen zu.

1) Chausseen Chausseen, S. 48

2) Das Mutterrecht, S. 428

Der Pflug öffnet die weibliche Furche der Erde zur Befruchtung, so daß Huchel nun den Hymnus an Leben, Erde und Arbeit anstimmen kann:

O Mensch und Himmel, Tier und Wald,
o Acker, der vom Wetzstein haltt -

Desgleichen zieht in Das Gesetz "die Herde" beim "Milchkannenwaschen" "feueräugig in die Nacht der Ställe" und

Die Ackerwege
sind weiß und eben
vom Ortscheit des Mondes geschleppt. 1)

Nicht ohne Grund schließt Huchel den Band Die Sternereise mit einem dem Ablauf der Chronik folgenden und ebenso hoffnungsvollen Gedicht, Heimkehr, das, nach Krieg und Kriegszerstörung, wie sie im dritten und letzten Abschnitt des Bandes beschrieben werden, den Bogen zurückschlägt zu dem fast am Anfang stehenden Die Magd und so Neugeburt und Neubeginn erhoffen läßt:

Heimkehr

Unter der schwindenden Sichel des Mondes
kehrte ich heim und sah das Dorf
im wässrigen Dunst der Gräben und Wiesen.

Soll ich wie Schatten zerrissener Mauern
hausein im Schutt, das Tote betrauern,
soll ich die schwarze Schote enthülsen,
die am Zaun der Sommer vergaß,
sammeln den Hafer rissig und falb,
den ein eisiger Regen zerfraß?
Fauliger Halm auf fauligem Felde -
niemand brachte die Ernte ein.
Nessel wuchert, Schierling und Melde,
Hungerblume umklammert den Stein.

Aber am Morgen,
es dämmerte kalt,
als noch der Reif
die Quelle des Lichts überfror,
kam eine Frau aus wendischem Wald.
Suchend das Vieh, das dürre,

1) Sinn und Form, 2. Jahrgang 1950, 4. Heft, S. 135

das sich im Dickicht verlor,
ging sie den rissigen Pfad.
Sah sie schon Schwalbe und Saat?
Hämmernd schlug sie den Rost vom Pflug.

Da war es die Mutter der Frühe,
unter dem alten Himmel,
die Mutter der Völker.
Sie ging durch Nebel und Wind.
Pflügend den steinigen Acker,
trieb sie das schwarzgefleckte
sichelhörnige Rind. 1)

Das Antibild der Unfruchtbarkeit und des Elends - unterstrichen auch durch die pflanzliche Gegenwelt zu Die Magd: Nessel, Schierling, Melde und Hungerblume - wird überwunden in der Rückkehr der "Frau aus wendischem Wald", der Großen Mutter, die an dieser Stelle zum erstenmal von Huchel beim Namen genannt wird. Unübersehbar ist die kreisförmige Struktur des Gedichtes, sowie die Gleichsetzung von Mond, Rind und Urmutter: "Unter der schwindenden Sichel des Mondes", d.h. als die "Frau aus wendischem Wald" noch nicht zurückgekehrt war, ist die Öde noch allgemein - sie ist überwunden im sichelhörnigen Rind, das die Mutter der Frühe vor sich hertreibt. So beschwört Huchel auch in einem anderen Gedicht die schon im Titel genannte uranfängliche Frühe und schreibt:

Mondhörnig schüttelt
sein Haupt das Rind. 2)

Auch in Die Magd kehrt Huchel in der letzten Strophe zu den Zeilen des Anfangs zurück:

Der Docht verhraucht, die Uhr schlägt alt.
Und rehbraun rauscht im Schlaf der Wald.

und macht damit in dem kleinen Rahmen der beiden Gedichte sichtbar, was auch ihre Disposition am Anfang und Ende des Bandes andeutet: Zeitlosigkeit und ewige Wiederkehr - 'alt' schlägt die Uhr in Die Magd, 'alt' ist der Himmel in Heimkehr - wie sie noch jeder Interpret als das Wesen

1) Die Sternenreise, S. 92

2) ibid. S. 29

des Mythischen erkannt hat.

Unschwer erkennen wir nun im nächsten Gedicht die Gestalt der Urmutter und ihre Attribute: "das Gras", das "seine Seele" aussandte, als Verkörperung der "mütterlich-heiligen Erde" (Bächtold-Stäubli) und den "milchigen Mond":

Damals

Damals ging noch am Abend der Wind
mit starken Schultern rüttelnd ums Haus.
Das Laub der Linde sprach mit dem Kind,
das Gras sandte seine Seele aus.
Sterne haben den Sommer bewacht
am Rand der Hügel, wo ich gewohnt:
Mein war die katzenäugige Nacht,
die Grille, die unter der Schwelle schrie.
Mein war im Ginster die heilige Schlange
mit ihren Schläfen aus milchigem Mond.
Im Hoftor manchmal das Dunkel heulte,
der Hund schlug an, ich lauschte lange
den Stimmen im Sturm und lehnte am Knie
der schweigsam hockenden Klettenmarie,
die in der Küche Wolle knäulte.
Und wenn ihr grauer schläfernder Blick mich traf,
durchwehte die Mauer des Hauses der Schlaf. 1)

Die neu hinzutretenden Attribute bedürfen einer Erläuterung. Sofort fällt die "heilige Schlange" auf. Die Bedeutung, die sie in frühen mythologischen Vorstellungen als Zeichen von Zeugung, Geburt, Tod und Wiedergeburt in Verbindung mit der Großen Mutter hatte, faßt Joseph Campbell unter dem Titel 'The Serpent's Bride' treffend zusammen:

The wonderful ability of the serpent to slough its skin and so renew its youth has earned for it throughout the world the character of the master of the mystery of rebirth - of which the moon, waxing and waning, is the celestial sign.

Dazu kommt die Bedeutung der Schlange als tellurisches, Erd- und Sumpf bewohnendes Tier; als Todbringer und Phallussymbol:

1) Die Sternenreue, S. 18

Dwelling in the earth, among the roots of trees, frequenting springs, marshes, and water courses, it glides with a motion of waves, or it ascends like a liana into branches, there to hang like some fruit of death. The phallic suggestion is immediate, and as swallower, the female organ is also suggested. 1)

Im Gedicht liegt die Schlange "im Ginster", der, nach Bächtold-Stäubli, auf Grund seines üppigen Blühens im Vegetationskult eine Rolle spielte ²⁾. Auch der Hund gehört zum Bereich der Großen Mutter. Er erscheint als Symboltier der griechischen Artemis und der ägyptischen Isis, wohl, wie Bachofen meint, weil er das Bild "der hetärischen, jeder Befruchtung sich freuenden Erde" ist ³⁾. Ähnliches gilt auch für die Katze, die hier in Gestalt der katzenäugigen Nacht erscheint; sie genoß als Tier der großen Mutter Verehrung besonders in Ägypten. Keinen Zweifel an der absichtsvollen, sie zu Symboltieren von Erde, Mond und Mutter machenden Auswahl von Katze und Hund läßt das recht ähnliche Gedicht Der Glückliche Garten:

Da saßen wir abends auf einer Schwelle,
ich weiß nicht mehr, vor welchem Tor,
und sahn wie im Mond die mondweißen Felle
der Katzen und Hunde traten hervor.

[...]

Und wenn dann die Mägde uns holen kamen,
umfing uns das Tuch, in dem man gleich schlief. ⁴⁾

Nun zur "hockenden Klettenmarie" selbst. Über die vielen Darstellungen einer hockenden Göttin und den Nachdruck, den die Skulpturen dem weiblichen Gesäß geben, führt Erich Neumann aus, daß es sich um ein symbolisches 'Be-sitzen' der Erde handelt. Der sitzende Charakter, auch eine

1) in Occidental Mythology, London 1965, S. 9

2) op. cit. Band III, Spalte 852

3) Das Mutterrecht, S. 106

4) Die Sternenreue, S. 42

häufige Gebärstellung, stellt eine enge Bindung an die Erde dar, in der die Urmutter wie ein Hügel oder Berg zur Erde gehört, von der sie ein Teil ist und die sie verkörpert ¹⁾. So wohnt der Sprecher des Gedichtes "am Rand der Hügel", oder er liegt im Mutterkraut Am Beifußhang, also ganz buchstäblich 'am Busen' der als Göttin Artemisia erlebten Erde, und in dem späteren Gedicht Eine Herbstnacht heißt es, in der zuerst in Sinn und Form veröffentlichten ursprünglichen Fassung:

In Bäumen und Büschen wehte dein Haar,
Uralte Mutter, die alles gebar,

[...]

Die Erde fühlend mit jeder Pore,
Hörte ich Disteln und Steine singen.
Der Hügel schwebte. ²⁾

Auch die "weiß im Petroleumlicht" strickende Magd müssen wir uns sitzend vorstellen - die Klettenmarie, in einer ähnlichen Beschäftigung, knäult Wolle -, in der Chronik ist die Alte "geduckt ins grobe Schultertuch" der Erde nahe, in Das Gesetz finden wir "hockend am kalten Meilenstein, die Greisin", und in Die Spindel sitzt - so müssen wir annehmen - "Die Alte, am Küchenfeuer" und spinnt.

Ein Blick auf Bachofen erklärt die seltsame Gestalt der Klettenmarie. "Die Hülse ist der Mutterschoß, in welchem der Same sich entwickelt", schreibt er. "Damit hängt zusammen, daß die Hülsenfrüchte, insbesondere die Erbsen und die Nüsse, der Erdgottheit geweiht sind." ³⁾ Die Klette, als Samenkapsel neues Leben beschützend und gebärend, ist eines von vielen Behältnissen, wie sie auch Erich Neumann als gefäßförmige Symbole des weiblichen Schoßes analysiert. ⁴⁾ Dazu gehören, wie schon das

1) Neumann, Die Große Mutter, S. 102

2) 5. Jahrgang, 1953, 5. Heft .

3) Mutterrecht, S. 197

4) Die Große Mutter, s. Sachregister

"Kachelloch" in Die Magd, Nuß, Apfel und Kienzapf in demselben Gedicht, sowie die "Kiepe" (Die Magd) und der "Bastkorb":

Oktober, und den Bastkorb voll und pfündig
die Magd in Spind und Kammer trägt,

in dem sie "die letzte Honigbirne" und "die letzte Walnuß" sammelt (Oktoberlicht¹⁾). Dies gilt nun auch für die Distel und den Stein, die wir bereits als Zeichen des Verbergenden, Schutz-Gewährenden ausführlich untersuchten. Wir zitierten eben schon aus Eine Herbstnacht die Zeilen: "Die Erde fühlend mit jeder Pore, / hörte ich Disteln und Steine singen"; desgleichen in Am Beifußhang:

Es rauschte aus dem Klee der Schlaf
und Beifuß meine Füße traf.
Kratzdistel stäubte blind.

Sinnbild des Schutz gebenden Mutterschoßes ist auch die Muschel, die sich in Hinter den weißen Netzen des Mittags und in Le Pouldu als Zeichen des Rettenden erwies. Dazu ein Zitat aus Bachofen: "In der Muschel hat des Muttertums rein physische Geschlechtlichkeit [...] Ausdruck gefunden. Die doppelschalige Muschel ist [...] das aphroditische Bild der weiblichen Kteis, und darum selbst bei den Griechen noch mit übelabwendender Amulettkraft ausgerüstet²⁾. Nicht zufällig ist es in Hinter den weißen Netzen des Mittags die weibliche Gestalt der Nausikaa, die den gestrandeten Odysseus aufnimmt³⁾.

Aber zurück zur Klette: In Huchels schönstem Kindheitsgedicht, Kindheit in Alt-Langerwisch, kriecht der Knabe "ins Kellerloch" (!),

wo es unten nach Winterstroh,
Nüssen und Äpfeln roch.

1) Sternenreise, S. 24

2) Mutterrecht, S. 117

3) Vgl. auch Der polnische Schnitter: "Wie eine große Muschel / rauscht der Himmel nachts. / Sein Rauschen ruft mich heim." (meine Unterstreichung)

"Mond" und "Kühe" begleiten ihn in den Schlaf:

Und die Träume flogen wie Spreu,
warfen ins Haar die duftende Klette.

War Am Beifußhang die "Kratzdistel" sinnbildlicher Ausdruck mütterlich umhüllenden Schlafes, ist es hier die "duftende Klette", so endet auch Damals mit dem Schlaf im schützenden weiblichen Schoß der "schweigsam hockenden Klettenmarie":

Und wenn ihr grauer schläfernder Blick mich traf,
durchwehte die Mauer des Hauses der Schlaf.

Noch einmal - und am ausführlichsten - behandelt Huchel den Zusammenhang: Kind - Magd - Samenkapsel in dem Gedicht Wilde Kastanie, das in seiner zweiten Strophe den Abschied von der Kindheit, das Hinausgeworfenwerden aus dem Schutz der "Stachelschale" (Klette, Distel !) evoziert und endet mit dem Bild des von "des Windes Kelle [...] auf der Chaussee" Hingetriebenen - so als deutete Huchel schon das Unbehaustsein des Menschen an, das sich dann in seinem zweiten Band Chausseen Chausseen im Titel ausdrückt:

Wilde Kastanie

Nicht eßbar, doch voll braunem Knallen,
wenn sie die Magd ins Feuer drückt,
die liebste Beere wohl von allen,
nach der das Kind im Herbst sich bückt:
sie hängt in rauher Stachelschale
und unterm breiten Blätterstern,
zu groß für eine Amselkralle
und für die kleine Hand zu fern.

Doch wenn der Sturm der roten Blätter
bis in die alten Wipfel stößt,
im raschelnden Oktoberwetter
die Spinne aus dem Netz sich löst,
dann springen braun Kastanienbälle
von allen Ästen der Allee,
sie rollen, von des Windes Kelle,¹⁾
getrieben hin auf der Chaussee.

In Damals wird die Nacht als "katzenäugig" belebt und im

1) Die Sternenreue, S. 39

Possessiv zu einer vertrauten, geliebten Gestalt. Die Parallelstellung: "mein war[...]die Nacht", "mein war[...]die heilige Schlange", verbindet beide, Nacht und Schlange, zu einem allumfassenden, im Schlaf Schutz und Wiedergeburt verleihenden Muttersymbol, das sich schließlich zur hokkenden Klettenmarie, in deren Schoß, am Knie gelehnt, der Knabe sich birgt, konkretisiert. Denn der Nacht entspricht ja der dunkle Mutterschoß ¹⁾, so wie sich auch im "Hoftor" der weibliche Eingang ins "Dunkel", in den Schlaf öffnet. Nicht nur in diesem Gedicht. Auch in Die Magd hieß es von der Mutterfigur: "Schon klinkt sie auf das dunkle Tor", in dem eben zitierten Der glückliche Garten

saßen wir abends auf einer Schwelle,
ich weiß nicht mehr vor welchem Tor.

und, in Am Beifußhang, wo, wie wir sagten, die Große Mutter schon in der 'Artemisia' des Titels evoziert war, schreibt Huchel, nachdem er die "Mägde" erwähnt:

durchs Tor fuhr auch der Bindebaum,
der trug das wilde Gras vom Traum.

Im Gras saß ich, mit müdem Haar,
das gelb verschlafen von Lupinen war.

Zu der Torsymbolik tritt, als Hülle von Schlaf und Nacht, immer wieder das 'Tuch', besonders das 'Schultertuch', das den geduckten, erdnahen Charakter der 'Magd', der 'Alten' oder der 'Greisin' verstärkt:

Ich frier, nimm mich ins Schultertuch.
Warm schlaf ich da im Milchgeruch. (Die Magd)

Die Nacht sinkt an der Schleusenmauer.
Es staut sich kalt das graue Wehn.
Am Fahrweg, hinter Wendisch-Luch,
sah ich die Alte heimwärts gehn -

[...]

geduckt ins grobe Schultertuch. (Chronik)

1) Dieser aus Freud und Jung geläufige Gedankengang wurde zuerst von Bachofen ausführlich entwickelt. Vgl. Bachofen op. cit. S. 116, 175, 203, 427 etc. und Sachregister, Stichwort 'Nacht'.

Schließlich breitet sich dieses Tuch, schon syntaktisch von der Großen Mutter gelöst und fast metaphorisch als Nachthülle aus in Der glückliche Garten: "Und wenn dann die Mägde uns holen kamen / umfing uns das Tuch in dem man gleich schlief". um dann in Die Spindel zur eigentlichen Metapher zu werden, im "Schultertuch der Nacht". Das geschieht nicht ohne Grund gerade erst in Die Spindel, denn dieses Gedicht zeigt, in der Gestalt der am Feuer spinnenden Alten, die Große Mutter nicht nur als Leben spendendes, sondern zum erstenmal offen als Leben vernichtendes Prinzip, so daß nun im "Schultertuch" Schlaf und Tod zusammenrücken und es die alles begrabende Todesnacht meint, die von ihr ausgeht:

Wer hüllt sich ein
In flatternden Wrasen,
Ins Schultertuch der Nacht?
Wer dreht die Spindel
Am sausenden Gras?

Hier rollt "der Faden stürzender Jahre", der Lebensfaden, in rasender Eile ab. So verstanden es auch die Alten. Für sie war die Mutter Erde die Lebengebende und Lebennehmende, wie es Bachofen in den Worten ausspricht, die dann Jung zu seiner Konzeption von der guten und der schrecklichen Mutter entwickelte (Wandlungen und Symbole der Libido):

Alles was die stoffliche Mutter aus ihrem Schoß gebiert, ist dem Untergang verfallen. Es tritt nur ans Licht, um wieder in die Finsternis des Mutterleibes zurückzukehren. Es wird um zu ver- 1)
gehen. In dem Leben schenkt die Mutter den Tod.

In den Gegensatzpaaren Aphrodite und Kore, Athene und Gorgo oder Demeter und Persephone spalteten die Alten dieses Doppelwesen der Mutter Erde sinnbildlich zu zwei Göttinnen auf. Zugleich wird von ihnen aber auch immer

1) Mutterrecht, S. 393'

wieder die Einheit von guter und schrecklicher Mutter betont. So wird in den Uffizien in Florenz eine Demeterfigur gezeigt, die in der einen Hand das Zeichen des werdenden Lebens, die Ähre, trägt, und in der anderen das des Todes, die Fackel, die sonst nur der Persephone beigegeben ist ¹⁾. Oft findet dieser Gegensatz von Leben und Tod seinen Ausdruck in dem Gegensatzpaar der jungen Göttin, Aphrodite, und der alten, Kore; so ist auch bei Huchel die 'Magd' zumeist das Leben gebende, die 'Greisin' das Leben nehmende Prinzip. Auch das eben noch freundliche Symbol der Mutter kann plötzlich schrecken:

Athene, die den Ölbaum sprossen läßt, hat zugleich auch dem blassen Orcus seine Entstehung gegeben, und neben der Idee der mütterlichen Fruchtbarkeit die der Sterilität in ihr einheitliches Doppelwesen aufgenommen. Sie ist zugleich [...] der zu aller Zeugung freundlich leuchtende und der todesgrinsende, als Gorgone schreckende und Untergang verkündende Mond. ²⁾

Mit derselben Ambivalenz ist das Mondsymboll bei Huchel versehen. So hat Walter Jens Unrecht, wenn er in dem genannten Aufsatz "Wo die Dunkelheit endet" von der lunaren Natur bei Huchel verallgemeinernd schreibt, sie sei "Weder idyllisch noch trostreich", weil sie "zu viele Tote, zu viele erschlagene Tiere" gesehen hat. Dies trifft nur auf den Gorgo-Aspekt des Mondes zu, da wo er im "Gräbergebüsch der Dämmerung", die ihr "Tuch" "um Helme und Knochen" hüllt, zum "Auge der Ödnis" wird (Die Pappeln) - so als erinnerte sich Huchel hier an jene "Sterilität" der gorgonischen Athene. An anderen Stellen aber, so z.B. in Die Magd und in den übrigen Kindheitsgedichten ist der Mond das freundliche Muttersymbol,

1) abgebildet bei Campbell, op. cit. S. 15

2) Bachofen, Mutterrecht, S. 211

wie auch in jenen späteren Gedichten, in denen das leben-
gebende Element überwiegt: Das Gesetz, Momtschil u.a.

Nun legt Huchel allerdings schon in den frühesten Ge-
dichten seine Mutterfiguren und deren Symbole auf diese
Ambivalenz hin an. Gehen wir noch einmal von dem spä-
teren Die Spindel aus: Dort ist "die Alte" die Parze,
die, und das ist kennzeichnend, in der Nacht "den Faden
stürzender Jahre" abwickelt, am Tag aber mit Milch und
Getreide in "Stall und Scheune" umgeht. So spinnt sie
"am Küchenfeuer",

Den Scheitel bestäubt von der Kleie
Des langen Tages
In Stall und Scheune.

So ist sie, wie die Figur in den Uffizien, Demeter und
Persephone zugleich, denn auch deren Symbol, die Fackel,
schwelt im Gedicht zur Grabesliturgie des Windes:

Kienblakende Flamme schlägt hoch.
Und draußen die Nacht,
Die rauhen Liturgien des Windes,
Die Äste brechend über den Gräbern.

Es ist anzunehmen, daß Huchel in der Nennung gerade des
Scheitels der Alten, auf dem sich die Kleie des Kornes
sammelt gleichsam wie die abgeworfene Hülle des gelebten
Lebens, der lebendigen Frucht, anspielt auf die von der
Alten repräsentierten Zweiheit von Leben und Tod, zwischen
denen der Scheitel, die Scheidelinie liegt, die auch im
"Hohlweg" - dies das erste Wort des Gedichtes - an dem
die riesige Spindel steht, und in der "Schlucht" anderer
Gedichte desselben Themas anschaulich wird. Daß über die
Assoziation zu Schilf und Sumpfgras das Haar mit der
tellurischen Zeugungs- und Lebenskraft in Verbindung ge-
bracht wurde, beweisen die Argonautensage, das wallende
Haar Iasons, Apolls und des Pythagoras, das nicht be-
schnitten werden durfte. Huchel erwähnt das Haar der
Urmutter noch an anderer Stelle und zwar ausdrücklich in
der Verbindung zur tellurischen Sumpfzeugung:

Durch Wasser und Nebel wehte dein Haar,
 Uralte Mutter, die alles gebar,
 Moore und Flüsse, Schluchten und Sterne. 1)

Wobei auch hier, in der Zusammenstellung in einer Zeile von Mooren und Flüssen als Zeugungsgrund und Schluchten als Todeseingang, dem Werden das Vergehen an die Seite gestellt wird, die beide aus ihrem Schoß kamen.

Blicken wir nun von dieser Position auf die früheren Gedichte zurück und versuchen wir, das von Huchel hier ausgeprägte Doppelwesen der Mutterfigur schon in seinen Anfängen sichtbar zu machen.

Es fällt bei einem solchen Rückblick sofort auf, daß das ureigentliche Attribut der Die Spindel beherrschenden Parzenfigur, das Garn, schon präsent war, ohne daß es sich jedoch bei einem unvoreingenommenen Lesen ins Bewußtsein gedrängt hätte. So hatte Huchel fast dreißig Jahre zuvor in Die Magd geschrieben:

Sie wärmt mein Hemd, küsst mein Gesicht
 und strickt weiß im Petroleumlicht.
 Ihr Strickzeug klirrt und blitzt dabei
 sie murmelt leis Wahrsagerei.

Desgleichen in Damals:

Im Hoftor manchmal das Dunkel heulte,
 der Hund schlug an, ich lauschte lange
 den Stimmen im Sturm und lehnte am Knie
 der schweigsam hockenden Klettenmarie,
 die in der Küche Wolle knäulte.

In beiden Fällen handelt es sich um Kindheitsgedichte, und dem ist es nur angemessen, daß in ihnen die Tätigkeit der Muttergestalt nicht, wie in Die Spindel, im Abwickeln des Fadens zum Tode hin, sondern in dem erst das Lebensmuster des Knaben zusammenfügenden "Stricken" und im Auf-

1) Herbstnacht (in der ursprünglichen, in Sinn und Form veröffentlichten Fassung, 1953, 5. Heft) Zur Bedeutung des Haares als Zeichen der Sumpfruchtbarkeit vgl. Bachofen, Mutterrecht, S. 904.

knäueln der Wolle zum Ball, dem Material eines neuen Musters, besteht. Wenn dennoch beide Gedichte unmittelbar danach mit dem Eintritt des Schlafes enden, so wird doch dessen nun offensichtliche Nähe zum Tod nicht als bedrohlich empfunden. Denn indem Huchel Die Magd abschließt mit der Strophe:

Im Stroh die schwarzen Hähne krähn.
 Im Tischkreis Salz und Brot verwehn.
 Der Docht verbraucht, die Uhr schlägt alt.
 Und rehbraun rauscht im Schlaf der Wald.

so senkt er in fünf Bildern des Verlöschens das Leben in einen Urgrund ein, der, wie "der Wald" - so das letzte Wort des Gedichtes - Stätte der Zeitlosigkeit und ewiger Wiedergeburt ist, wechselnd nur in den jeweiligen Individuationen der einzelnen Bäume aber beständig als immerwährendes lebendiges Ganzes. Wie wir schon sagten, ist es diese Anschauung, die der Struktur des Gedichtes sowohl als auch der des Bandes unterliegt: des Kreises, der schon den Griechen höchster Ausdruck der Wiederkehr des immer Gleichen war. Ebenso liegt in der Fruchtkapsel der schläfernden Klettenmarie der Gedanke der Wiedergeburt im Todesschlaf begriffen.

Betrachten wir noch einmal die Tor- und Tuchsymbolik, so kommen wir zu demselben Ergebnis: ihrer Doppelfunktion als Schlaf und Tod, denen aber immer das Attribut der Wiedergeburt beigegeben ist. Wenn Huchel in Damals schreibt:

Im Hoftor manchmal das Dunkel heulte,
 der Hund schlug an [...]

und wir den Hund an früherer Stelle mit Bachofen als Zeichen der tellurischen Zeugung interpretierten, können wir nun, wiederum mit Bachofen, auf das Doppelwesen des Hundes hinweisen, der ja auch das Symboltier von Hekate, Göttin der Unterwelt und der Nacht, war und als Cerberus das Eingangstor zum Hades bewachte. Wir gehen vielleicht nicht zu weit, wenn wir in diesen zwei Zeilen Huchels ein teilweise wörtliches Echo einer Bachofenstelle sehen, die

gerade diese Doppelfunktion beleuchtet. Bachofen zählt dort ¹⁾ eine Reihe von Hundegestalten aus der griechischen Mythologie auf und gelangt zu dem Schluß, daß sie "aufs deutlichste die Beziehung des Hundes zu der gebärenden Mütterlichkeit und zu der tellurischen Finsternis, die in dem Hund des Orcus und der Bedeutung des nächtlichen Hundegeheuls (bei Pausanias 4, 13.1) noch bestimmter hervortritt" zeigen. So ist es bei Huchel gerade am "Hoftor" als Eingang zu Finsternis und Tod, daß "das Dunkel heulte" - eine Symbolik, die in anderen Gedichten offen zu Tage liegt:

Nachtgeläut umweht das Haus.
Und durchs kalte Tor
gehn die Freunde still hinaus,
die ich längst verlor.

sagt Huchel in Herkunft ²⁾, und schließlich gibt uns Der Rückzug VII in allen Einzelheiten die mythologische Vorstellung, um die es uns hier geht:

Im Laubloch fault der Schnee zu Tau.
Des Fährmanns Eisen hallt im Rohr,
im Mund der Toten rostet Geld.
Der Trauer Hunde stehn am Tor,
rauh kläffend, wenn der Regen fällt. ³⁾

So rückt nun in der Vorstellung des Verschlingens, die der Hundegestalt am Todestor unterliegt, auch der negative Aspekt des oben als tellurisch fruchtbar gedeuteten, etymologisch aber mit 'Kehle' verwandten 'Kolk' in Die Magd ins Blickfeld, so wie in den übrigen Kindheitsgedichten die Hunde, da wo sie genannt werden, ebenfalls nur scheinbar unschuldige Spielgefährten des Knaben sind, wie sich, etwa in Kindheit in Alt-Langerwisch, in der Juxtaposition mit "Nacht", "Mond", dem in der "Spinne" evozierten "Faden" und der oben schon als Tier des Toten -

1) Mutterrecht, S. 709
2) Sternenreuse, S. 9
3) ibid. S. 88

reiches ausgewiesenen Fledermaus zeigt:

Nacht kroch an, von Spinnen bewohnt,
 blakte das weiße Stalllicht aus.
 Und wir huschten grau im Mond
 noch mit Hund und Fledermaus.

Wir werden hellhörig für das "grau", das auch grammatisch hier mehr ist als eine Farbbezeichnung, scheint es sich doch auf ein Verb zu beziehen, wenn wir die Worte "Riedgras saust grau, Beifuß und Kolk" in Die Magd in Erinnerung rufen, wo dieselbe Konstruktion wiederkehrt, und dieses 'sausende Riedgras' wiederum in Parallele setzen zu Die Spindel und der bedrängenden Frage: "Wer dreht die Spindel aus sausendem Gras?". Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört eine Zeile aus dem im übrigen zu Recht vergessenen Bericht aus Malaya, in der, angesichts des drohenden Todes, vom "Sog des Abgrunds im sausenden Haar" gesprochen wird ¹⁾. Bezeichnend ist die Berührung "Kolk" (Kehle) - "Sog des Abgrunds" und "Gras" - "Haar".

Noch einmal begegnet uns der Hund in Wendische Heide ²⁾. Auch hier ist er ein als bedrohlich empfundenenes Tier, in dem sich der Tod ankündigt, deutlich gegenübergestellt dem Zeichen der Wiedergeburt, dem (zeugenden) Widder der die Herde beschützt. Dementsprechend findet nun das gebärende Mutterprinzip und dessen repräsentative Konstellation

1) Neue deutsche Literatur 4, . 1956, S. 73

2) Die Sternenreue, S. 11

Ein weiteres Beispiel für den Hund als Todesbringer ist das spätere Gedicht Landschaft hinter Warschau (Chausseen Chausseen S. 11). Dort wird der Nachthimmel zum Todesrachen des Hundes, der das Licht des Tages jagt; übrig bleibt der dämonische Rauch des blakenden Feuers:
 "Schnell wird es dunkel./ Flacher als ein Hundegaumen /
 Ist dann der Himmel gewölbt./ Ein Hügel raucht,/ Als
 säßen dort noch immer / Die Jäger am nassen Winterfeuer.
 / Wohin sie gingen?/ Die Spur des Hasen im Schnee / Erzählte es einst." Hier ist der 'Hügel' vom männlichen Prinzip verlassen, und der 'Hund' bleibt siegreich.

Magd - Kuh (Geiß) seine männlich zeugende Ergänzung in der Konstellation Hirte - Widder, wobei, wie in Eine Herbstnacht die Mutter, so hier der Hirte durch das Adjektiv "uralt" ins Archetypische erhöht und ihr zur Seite gestellt wird:

Uralter Hirt, das Volk zu hüten,
gingst du im Staub der Herde nach,[...]

Umkreist vom Hund, beschirmt von Widdern
sah ich die Herde weidend ziehn,
krummhörnig und in Feuern zittern
und Lämmer müd am Wege knien.

Ausdrücklich geben die letzten Zeilen dem Hirten als Symboltier den Widder bei:

Umklirrt von leiser Widderschelle
stand einsam dort der Hirt am Hang.

und es ist nicht abwegig, den an die bedeutungsschwere Stelle am Ende des Gedichtes gesetzten "Hang", wie schon in anderen Gedichten den "Hügel" oder den "Beifußhang" als Gestalt gewordene Mutter Erde zu sehen, mit der sich der Hirt zum mythischen Zeugungsakt vereint. Denn ist sie "die Mutter der Völker" (in Heimkehr), so ist es seine Aufgabe, wie der Widder die Herde, "das Volk zu hüten", d.h. durch stets erneute Zeugung, "die Herde", nicht das Individuum, zu bewahren und so den Tod, den Hund der sie umkreist, abzuwehren. Es wurde eben schon, in der Behandlung des Todesaspektes in Die Magd auf diesen Gedankengang hingewiesen, als vom Einsenken des Lebens in den Urgrund des Waldes die Rede **war.**

Wir haben bisher die Erdmutter in ihrem Leben gebenden und ihrem Leben nehmenden Aspekt behandelt und konnten zeigen, daß die unauflösliche Verbindung, die sie im Denken der Alten eingeben, auch für die Auffassung Huchels charakteristisch ist. Mit dem letzten Gedicht sind wir nun bei dem Prinzip angelangt, das das von uns schon angeschnittene zyklische Wesen des Weltablaufs erst eigentlich begründet: dem zeugend-phallischen, das sich, in der Abwehr des Hundes,

als triumphierend über den Todesaspekt der Erdmutter erweist und für Huchel, wie noch darzustellen ist, ebenso wie für die Alten, die zentrale Stelle im Glauben an die ewige Wiederkehr innehält. Mit diesem Prinzip will sich der letzte Abschnitt dieses Kapitels beschäftigen.

Von den verschiedenen Formen, die es in den frühen Gedichten annimmt, war uns, in Damals, schon die "heilige Schlange" begegnet. Dazu kamen das Symbolpaar "Hirt" und 'Widder' in Wendische Heide, das noch einmal, in Bartok, seine Entsprechung in dem Paar "Alter" und "Frühling" findet: dort ist es "regendurstiger (weiblicher) Acker", der unbefruchtet bleiben muß, denn "der Alte ist tot und fort". Ein Wecken der Fruchtbarkeit ist nicht möglich: "Und es weht der Halmeschrei / an dem schlafenden Fenster vorbei". So ist in Bartok der Tod mächtig - ein Bild der verschlingenden Finsternis am stygischen Fluß beschließt das Gedicht in den bekannten Zeichen von Nebel und Rauch und zuletzt kehren nur noch die als Tiere der Toten schon erwähnten dämonischen Fledermäuse vom jenseitigen Ufer zurück:

Hinter dem nebelsaugenden Strauch
wartet verlassen die Weidenreue.
Abends, über des Flusses Rauch,
flattern wie immer die Fledermäuse. 1)

Verwandt ist auch das Gedicht Der polnische Schnitter, wo die soziale Anklage des Ausgebeuteten hoffnungsvoll in einen Hymnus an die Wiedergeburt aus einer als phallisch geschilderten Zeugungskraft übergeht, aus der eine gerechtere und vollere Welt entstehen soll. Wenn es in den ersten zwei Strophen heißt:

1) Die Sternenreue, S. 19

Klag nicht, goldäugige Unke,
 im algigen Wasser des Teichs.
 Wie eine große Muschel
 rauscht der Himmel nachts.
 Sein Rauschen ruft mich heim.

Geschultert die Sense
 geh ich hinab die helle Chaussee,
 umheult von Hunden,
 vorbei an rußiger Schmiede, 1)
 wo dunkel der Amboß schläft.

- so erkennen wir unschwer im tellurischen "algigen Wasser des Teiches" - die Algen gehören zur Haar- Schilf- und Grassymbolik -, in der Klage des Sumpftieres, der Unke, und in der Himmelsmuschel, den der Befruchtung harrenden nächtlichen Mutterschoß, dem im folgenden der als weibliches Symbol verstandene "Amboß" entspricht - schlafend wie das "Fenster" in Bartok - der durch den Hammer gewec:t werden soll. Durch den personifizierenden Schlaf des Amboß, sowie durch das adverbial gebrauchte und so wiederum personifizierende "dunkel" wird die Verbindung zur Mutterfigur und der Muschel der Nacht vollzogen. In dem späteren und noch zu besprechenden Die Pappeln, ebenfalls ein Gedicht um Tod und Wiedergeburt, wird der Amboß ähnlich gebraucht und der Nacht gleichgesetzt:

Wenn Korn und Milch an der Kammer schlafen,
 Sprühen die Funken
 Vom Amboß der Nacht. 2)

Auch in Der polnische Schnitter lauert, in Gestalt der heulenden Hunde, die noch einmal an das bei Bachofen erwähnte nächtliche Hundegeheul erinnern, der Tod auf seine Beute und stellt dem nach, der ihn in der Zeugung überwinden kann: er "umheult" ihn. Doch hat er diesmal keine Gewalt, denn die Heimkehr, zu der die erste Strophe in der Beschwichtigung der Klage der Unke strebt, ist in der letzten Strophe als befruchtende Einkehr erahnt; den kosmischen Vergleich der ersten Strophe wiederaufnehmend, füllt sich nun der Mutterschoß, die Muschel des Nachthimmels,

1) Die Sternenreue, S. 14

2) Chausseen Chausseen, S. 66

mit Sternen, die "wie Korn auf der Tenne" schimmern:

Am Rand der Nacht
 schimmern die Sterne
 wie Korn auf der Tenne,
 kehre ich heim ins östliche Land,
 in die Röte des Morgens. 1)

Eine Parallele zu dem Gedicht, im Bild der Muschel, der wartenden Unke im algigen Teich und der phallischen Symbolik, bildet die magische Beschwörung der Wiedergeburt in Der Zauberer im Frühling, wo Huchel schreibt:

-
- 1) Vgl. die sehr ähnliche Vorstellung und Thematik in den folgenden Versen aus: Heinrich Lersch, Mensch im Eisen. Berlin und Leipzig 1925, in denen die Wendung "kehre ich heim" ebenfalls die befruchtende Einkehr meint; (Huchels Gedicht wurde nicht lange nach dem Erscheinen von Lersch's Werk geschrieben):

Vater Hammer! So preise ich dich. Vater aller Werkzeuge,
 Vater allem Weltwerk,
 männlichstes Gerät; gebildet nach dem Werkzeug der Zeugung
 stehst du am Anfang allen Werkes [...](S. 188)

Kehre ich heim zu den Müttern, kehre ich auch heim zu dir,
 Amboß, stille Dulderin; ruhender Werkschoß (S. 194)

O daß in uns die Schöpferkraft aufwachse grenzenlos;
 Daß wir auf dir erzeugen
 Des Lebens fruchtbare Werke.

O Mutter Amboß, wir schreiten zu dir hin, wie der Landmann schreitet zu seinem Ackerfeld,
 ergreifen den Hammer wie der Pflüger seinen Pflug.
 Das (sic!) wir säen den guten Samen des Eisens
 und lassen das Brot der Freiheit, das wir geschmiedet,
 zukommen allen Menschen. (S. 196)

Pongs spricht im Zusammenhang mit diesen Zeilen von der Rückkehr des Proletarierdichters "in die Urvorstellungen primitiven Mutterrechts". "Er numinisiert die Frau als die Mutter; es ist das gebärende Chaos selbst, das sich in ihm numinisiert, der Urschoß des Proles, das Proletariat." Pongs, op. cit. Band I, S. 274. Sicher ein interessanter Parallellfall, der in einer Arbeit, die sich speziell mit Huchels Quellen und seinen Wurzeln in den zwanziger Jahren befaßte, eingehender untersucht werden müßte.

Den Stock stößt er ins Muschelweiß,
 die Unke ruft im Wasserkreis.
 Die Fische ziehn um seine Hand, 1)
 löst er die Algen aus dem Sand.

Charakteristisch für das phallische Prinzip ist es, daß sich die Einkehr zur Zeugung im Zeichen der aufgehenden Sonne, in der "Röte des Morgens", "im östlichen Land" vollzieht; denn wie der Mond Zeichen des Weibes und der Nacht des Mutterschoßes ist, so steht die Sonne für den Mann, wie aus allen frühen Religionen erhellt, in denen sich der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat im Vordringen des Sonnenkultes niederschlug. Von ähnlicher Bedeutung ist das Feuer ²⁾. So wird in Vorfrühling die Wiedergeburt der Natur als Folge einer solchen Vereinigung von männlicher Sonne und weiblicher Nacht, männlichen Feuers und weiblich tellurischer Kühle und Feuchte begriffen. Wieder ist der dunkle, durch die Zeugung zu weckende weibliche Schoß im Bild des Tores gesehen:

Vorfrühling

Blumen blühen aus Schnee und Feuer.
 Sonne streift das dunkle Tor,
 wo am kalkigen Gemäuer
 sich der Reif der Nacht verlor.

Teiche atmen nebelfreier.
 Knospen starren braun und blind.
 Und es harkt die weißen Schleier
 von den Pappeln fort der Wind.

Licht der Frühe! Bald wird wieder
 heilig nisten das Geschwälb,
 stäubt das Gold der Büsche nieder,
 blüht der Mauerpfeffer gelb. 3)

Dreimal wird der Gedanke der Zeugung ausgesprochen: anfangs im alles weitere auslösenden kosmischen Geschehen, in der Vereinigung von Sonne und Nacht, sodann gespiegelt

1) Die Sternenreue, S. 40

2) Vgl. dazu die Schlagwörter 'Licht' und 'Vatertum' in Bachofens Sachregister zu Das Mutterrecht und die ausführlichen Darstellungen, auf die sie verweisen.

3) Die Sternenreue, S. 67

im tierischen Leben, in den "heilig" nistenden Boten der Wiedergeburt des Jahres, den Schwalben, und schließlich, im Pollen der Büsche, in der Pflanzenwelt. Der Nebel, der sich in Bartok als Zeichen des Todes senkte, hebt sich hier vom Teich und gibt das Leben frei.

Nun ist es wichtig, daß bei Huchel diese Vereinigung zwischen männlichem Licht und weiblicher Nacht vor allem da zustande kommt, wo beide sich im Natur- und Tagesablauf treffen, nämlich im Übergang von Nacht zu Tag, von Winter zu Sommer. So füllt sich in Der polnische Schnitter der Mutterschoß "am Rand der Nacht", während das letzte Gedicht im Titel Vorfrühling und im "Licht der Frühe" jenen Zwischenzustand der Vereinigung meint. Daß sich auch diese Vorstellung auf die frühe Mythologie zurückführen läßt, beweist Bachofen. Von den vielen Belegen, die er für die Bedeutung des Frühlichts bringt, seien nur zwei genannt: Er schreibt von der lokrischen Vorstellung "der tsureichen Nacht und dem aus ihrem Schoß hervorgehenden Frühlichte", mit dem sich die "Hoffnung auf Überwindung des Todes verbindet" ¹⁾. Und an anderer Stelle spricht er von der nächtlichen, in Gewölk und Dunkelheit gehüllten Fahrt der Phäaken, während der Odysseus in einem Zauberschlaf liegt, der mit dem Aufgang des Morgensterns endet:

Tritt hier der dem Mutterrecht und seiner Kulturstufe eigentümliche Prinzipat der Nacht deutlich hervor, so wiederholt sich in dem Schläfe und seiner Beendigung die Vorstellung von dem siegreich das Dunkel überwindenden Frühlicht, [..] das dem Glauben an Aufwachen aus dem Todesschlaf zum Ausgangspunkt diene. Im Anschluß an diese Vorstellungen wird Odysseus das Bild des wechsellvollen, stets zwischen Rettung und Untergang schwebenden menschlichen Lebens mit seinen Mühen und dem durch den Tod vermittelten Übergang in die jenseitige leuchtende Heimat. 2)

1) Vgl. Sachregister op. cit., Schlagwort 'Frühlicht'

2) Das Mutterrecht, S. 753

Diesem Ablauf, der Heimkehr im Frühlicht unter dem Zeichen des Morgensterns nach Nacht und Todesdrohung folgt Der polnische Schnitter, wie übrigens ganz ähnlich das anfangs untersuchte und nun direkt auf Odysseus bezogene Hinter den weißen Netzen des Mittags, das ja ebenfalls nach der Todeserfahrung - "mein Mund berührte das schwarze Gras" - in der Muschel das weiblich-bergende und Wiedergeburt verleihende Zeichen erblickt; dort wird das Frühlicht in den Worten Nausikaas, der Tochter des Königs der Phäaken, evokiert: "Die Sterne verlöschen"; das ist der Aufgang des Morgensterns bei Homer.

Zur weiteren Verdeutlichung des Gesagten seien noch drei der für Huchels Gebrauch des Frühlichts markantesten Beispiele angeführt; sie stammen, in dieser Reihenfolge, aus einem Gedicht der sechziger, einem der fünfziger und einem der zwanziger Jahre. Die Zeichensprache: Muschel, Haar, Tor, Feuer, Rauch, Hähne, Sumpf usw. bedarf keiner Erläuterung.

Die fahle Frühe,
 Ein Sensenblatt,
 Liegt über der Dünung der See.
 Die Kammer atmet. Blau flutet das Haar.
 Und in der jähren Kehre des Traums
 Treibt über rote Riffe ein Himmel,
 Vom Hauch der Muschel gewölbt. (Le Pouldu)

O erste Stunde des ersten Tags,
 der die Tore der Finsternis sprengt!
 O Licht, das den Halm aus der Wurzel treibt!
 O Feuer ohne Rauch! (Das Gesetz)

Wenn aus den Eichen
 der Tau der Frühe leckt,
 knarren die Türen, rädern die Speichen
 vom Schrei der Hähne geweckt.

Noch unterm Laken
 des Mondes schlafen die Wiesen, kühl und hell.
 Die Sumpfffeuer blaken,
 die Frösche rühren ihr Paukenfell. (Frühe)

"Feuer ohne Rauch", Wiedergeburt und neues Leben, vom Tode nicht bedroht - auf diese Formel können wir jetzt Huchels Lichtsymbolik bringen und ihr Nebel und Rauch als Zeichen des Todes und der Vernichtung, d.h. des Zu-Nichts-Werdens in der metaphysischen Leere, gegenüberstellen. Da-

her dann auch, in dem Gedicht über das geteilte Deutschland, Ankunft, mit dem das erste Kapitel abschloß, die ver-zweifelte Frage nicht nur nach der göttlichen Vergebung, wie sie im Bild des Feuers bei Jesaja gemeint war, sondern auch nach der Wiedergeburt aus der tödlichen Zerstörung: "Wer zündet im blakenden Nebel das Feuer an?". Daher in Widmung das zu bewahrende Feuerbild nicht nur Abglanz der Göttlichkeit nach ihrem Auszug, sondern, als letzte Schicht, vielleicht doch eine Hoffnung auf Neuanfang und Wiederaufstieg, wie sie auch das Thema von Das Prinzip Hoffnung ist, dem Hauptwerk Ernst Blochs, dem die "Widmung" galt.

In dem zuletzt zitierten Gedicht Frühe spricht Huchel von den "Türen", die vom "Hahnenschrei" geweckt werden, in Bar-tok wehte "der Hahnenschrei an den schlafenden Fenstern vorbei". Die phallisch zeugenden Implikationen des Hahnenschreis im Zusammenhang mit den zu weckenden weiblichen Eingängen, Tür und Fenster, brauchen nicht betont zu werden, stehen sich doch hier Schlafen und Wachen deutlich wie Tod und Wiedergeburt aus der Zeugung gegenüber. Dazu kommt nun, in Frühe, noch ein weiteres, zu den Hähnen in Parallele gesetztes phallisches Element, das bisher nicht behandelt wurde, das aber bei Huchel zum bedeutendsten Zeichen für das Wiedergeburtsprinzip wird. Es ist dies der Lebensbaum - "der Tau der Frühe leckt aus den Eichen" -, den Huchel einmal direkt nennt und dem Tod gegenüberstellt, den das Gedicht überwinden will:

Ein streunendes Huhn
Drückt mit dem Fuß
Zart in den Schnee
Weltalte Schrift,
Weltaltes Zeichen,
Zart in den Schnee
Den Lebensbaum.

Ich kenne den Schlächter
und seine Art zu töten.
Ich kenne das Beil.
Ich kenne den Hauklotz
[...]

Ich sitze am Schuppen,¹⁾
Und öle mein Gewehr.

1) Winterquartier, Chausseen Chausseen, S. 67

So wie es in Wendische Heide und Der polnische Schnitter zu einem Akt der Zeugung zwischen dem männlichen Prinzip und der Mutter Erde gekommen war, vereinen sich beide, in einem anderen Gedicht, in Gestalt von Knecht und Magd, im Zeichen dieses Lebensbaumes. Es ist die Zeit des Erntedankfestes:

Musik scholl aus dem Heidekrug.
Und Knecht und Magd, im Sensenzug,
sie zogen durch das Erntetor.
Den Strohkranz hielt ein Kind empor.

Durchs Tor fuhr auch der Bindebaum,
der trug das wilde Gras vom Traum.

Sofort einsichtig ist die Spiegelung des Individualgeschens, der Vereinigung von Knecht und Magd, im größeren Naturzusammenhang: Wie Knecht und Magd zusammen durchs Erntetor ziehen, um neue Frucht zu zeugen, so fährt der phallische Bindebaum mit dem Saatgut der Erde und dem Leben und Tod umfassenden Symbol des Grasses durch das weibliche Tor, so daß die beiden abschließenden Zeilen dann "Gras" und "Haar" verbinden können im Aufwachen aus dem Schlaf zu neuem Leben:

Im Gras saß ich, mit müdem Haar,
das gelb verschlafen von Lupinen war.

Dies geschieht Am Beifußhang, also im Zeichen der Artemisia, im Schoß der Erdmutter.

Zum durchgehenden Symbol wird der Lebensbaum dann schließlich in der Pappel. Ihr begegnen wir zuerst in Der polnische Schnitter, und zwar in der Vereinigung mit dem weiblichen Mond - wie im vorigen Gedicht spiegelt die kosmische die individuelle Zeugung:

Draußen am Vorwerk
schwimmen die Pappeln
im milchigen Licht des Mondes [...]

Auch zitierten wir schon Vorfrühling, wo der Nebel, das Zeichen des Todes, im Frühjahr fortgeweht wird, um das Zeichen des Lebens freizulegen:

Und es harkt die weißen Schleier
von den Pappeln fort der Wind.

Licht der Frühe! [...]

Die Pappel findet sich bei Huchel in elf Gedichten, in denen sie insgesamt fünfzehnmal genannt ist. Bei den Alten verband sich dieser Baum mit dem Unsterblichkeitsprinzip des Herakles und der "unstofflichen Männlichkeit des Lichts" (Bachofen), für das dieser steht:

Die Weißpappel, die Herakles an Acherons Strand entdeckt, liefert allein das Holz, mit welchem die olympischen Opfer entzündet werden. Wenn irgendein Zug des Mythos die Idee der Überwindung des stofflichen Untergangs und der Besiegung des Todes für die Festfeier am Alpheus außer Zweifel setzt, so ist es der [...] Gegensatz zwischen Acheron und alba populus, der durch die besondere Verehrung des Helden in dem elischen Lande und die besondere Fruchtbarkeit des olympischen Taraxippos unendlich an Nachdruck gewinnt. 1)

Huchel übernimmt diese Vorstellung unverändert. Tod und Leben, Hundegeheul und Pappel, der stygische Fluß mit der Fähre und die Geburt am "Fenster", Nebel und Mond, Nacht und Tag stehen sich in einem Gedicht gegenüber, das aus Huchels großem Wiedergeburtshymnus Das Gesetz hervorging:

Der Treck

Herbstprunk der Pappeln.
Und Dörfer
Hinter der Mauer
Aus Hundegeheul,
Am Torweg
Eingekeilt der Riegel,
Das Gold verborgen
Im rostigen Eisentopf.

Spät das letzte Gehöft.
Zerschossen trieb die Kettenfähre
Den Fluß hinab.

Hier sah ich das Kind,
Gebettet in den kältesten Winkel der Stunde,
Aus der Höhle des Bluts
Ans Licht zersplitterter Fenster
Gestoßen.
Das Kind war nahe dem Tag. [...] 2)

1) Das Mutterrecht, S. 694

2) Chausseen Chausseen, S. 62

Überwindung von Tod und Zerstörung durch die in der Pappel präfigurierte Neugeburt ist auch das Thema des folgenden Gedichtes:

Die Pappeln

Zeit mit rostiger Sense,
 Spät erst zogest du fort,
 Den Hohlweg hinauf
 Und an den beiden Pappeln vorbei.
 Sie schwammen
 Im dünnen Wasser des Himmels.
 Ein weißer Stein ertrank.
 War es der Mond, das Auge der Ödnis?
 Am Gräbergebüsch die Dämmerung.
 Sie hüllte ihr Tuch,
 Aus Gras und Nebel grob gewebt,
 Um Helme und Knochen.
 Die erste Frühe, umkrustet von Eis,
 Warf blinkende Scherben ins Schilf.
 Schweigend schob der Fischer
 Den Kahn in den Fluß. Es klagte
 Die frierende Stimme des Wassers,
 Das Tote um Tote flößte hinunter.
 Wer aber begrub sie, im frostigen Lehm,
 In Asche und Schlamm,
 Die alte Fußspur der Not?
 Im Kahlschlag des Kriegs glänzt Ackererde,
 Es drängt die quellende Kraft des Halms.
 Und wo der Schälplflug wendet,
 Die Stoppel stürzt,
 Stehn auf dem Hang die beiden Pappeln.
 Sie ragen ins Licht
 Als Fühler der Erde.
 Schön ist die Heimat,
 Wenn über der grünen Messingscheibe
 Des Teichs der Kranich schreit
 Und das Gold sich häuft
 Im blauen Oktobergewölbe;
 Wenn Korn und Milch in der Kammer schlafen,
 Sprühen die Funken
 Vom Amboß der Nacht.
 Die rußige Schmiede des Alls
 Beginnt ihr Feuer zu schüren.
 Sie schmiedet
 Das glühende Eisen der Morgenröte.
 Und Asche fällt
 Auf den Schatten der Fledermäuse. 1)

Es braucht nur noch an bereits Gesagtes erinnert zu werden: an den "Hohlweg", der auch in Die Spindel Tod und Leben trennte, an den gorgonischen, den Todesaspekt des

1) Chausseen Chausseen, S. 65

Mondes - "Das Auge der Ödnis" - , das im Morgenrauen ertrinkt und von ihm besiegt wird, an das "Tuch" der Magd, der Alten und der Nacht, das im "Tuch aus Gras und Nebel", wie in Die Spindel, die Todeshülle meint, an die "erste Frühe", den Vorfrühling, der das "Eis" überwindet und dessen Scherben in die Sumpfvvegetation, das Schilf, wirft. Weiter begegnen uns Charon und der Acheron, der phallische Pflug, der die weibliche Erde zur Zeugung "wendet", die Pappeln, wiederum auf dem "Hang", die ihre Fühler "ins Licht" strecken, von dem Bachofen, Pausanias interpretierend, geschrieben hatte, es sei das Zeichen des Herakles, der sie am Ufer des Todesflusses fand.

Die letzte Strophe stellt dem Frühling der zweiten den Herbst entgegen, und zwar mit dem Attribut der aus dieser Zeugung hervorgehenden Frucht und dem Lobpreis der Erde, die sie geboren hat. Solange der (männliche) Hammer Funken vom (weiblichen) "Amboß der Nacht" sprühen läßt und das Korn, der neuen Aussaat harrend, schläft, bleiben die Schatten der Totenwelt und deren Boten besiegt: "Asche fällt / Auf den Schatten der Fledermäuse". Dem schreienden Hahn anderer Gedichte entspricht der Sumpfvogel, der 'Schreiende Kranich'!

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. So gibt Huchel einmal ein Bild vollständiger jede Neugeburt ausschließender Zerstörung, die das zeugende und gebärende Prinzip miterfaßt, in den Worten: "vom Sturz zersplitterter Pappeln erschlagen / liegt eine Frau im schwarzen Geäst." ¹⁾. Auch wäre noch auf Schlucht bei Baltschik hinzuweisen, wo es heißt:

Am Abend hängt der Mond
 Hoch in die Pappel
 Das silberne Zaumzeug der Zigeuner [...]
 Eine Greisin geht durch die Schlucht [...]

1) Der Rückzug III

und zu zeigen, wie das "glimmende Scheit", das sie "nachts" "aus dem Feuer" hebt und "in das Dunkel der Toten schleudert", noch einmal eine Erweckung aus dem Todesschlaf im Zeichen der Pappel und des Feuers meint, eine Erweckung, die in der Befruchtung der Erde im Morgengrauen, die das Gedicht beschließt, wiederum eine Spiegelung findet:

Die Pappel steht fahl.
Die Schildkröte trägt
Mit sichelndem Gang
den Tau in den Mais. 1)

Wobei die Schildkröte, wie Bachofen feststellt ²⁾, als Schlamm- und Sumpftier "die Mischung von Erde und Wasser verkörpert [...], aus der alles Leben hervorgeht". Wie in Heimkehr das "sichelhörnige Rind" der letzten Zeile auf den Mond der ersten zurückwies, so rundet sich auch hier, im Mond der ersten und dem sichelnden Gang der Schildkröte der letzten Zeile, das Gedicht zur mythischen Kreisfigur der ewigen Wiederkehr und belegt noch einmal Huchels Vorstellung von der Korrespondenz, ja Identität, von irdischem Geschehen und dessen Symbolgeschehen am Himmel.

Doch damit soll es sein Bewenden haben; wesentlich Neues zu Huchels Themenkreis würde sich nicht mehr ergeben - bis auf zwei, allerdings sehr wichtige Punkte, die die Frage berühren, mit der das vorige Kapitel abschloß, die Frage nämlich, ob die Kanonisierung der Erde "die Angst vor der Leere und dem Nichts", von der Ludwig Kahn gesprochen hatte, überwinden kann. Daraus ergibt sich die weitere Frage nach dem Stellenwert der Privatmythologie in Huchels Werk und schließlich deren Bedeutung für Huchel selbst. Mit ihnen beschäftigt sich die folgende Schlußbetrachtung.

1) Chausseen Chausseen, S. 30

2) Das Mutterrecht, S. 231

Schlußbetrachtung

Diese Arbeit war von der These ausgegangen, daß die geläufigen Kennzeichnungen "politische Lyrik" und "Naturlyrik" Huchels Werk nicht gerecht werden, da man mit ihnen allein bald an eine Grenze stößt, hinter der es zum Rätsel werden muß. Huchel selbst hatte von "Schichten" ¹⁾ in seinen Texten geschrieben, vom gleichnishafte Charakter seiner Sprache. Dies legte es nahe zu untersuchen, ob es sich nicht bei der häufigen Wiederkehr gewisser Bilder und Vorstellungen um Zeichen und Chiffren handelt, durch die weitere, über Naturschilderung und Zeitgeschichte hinausgehende Zusammenhänge erschlossen werden. So ging das erste Kapitel vornehmlich jenen Gedichten nach, die am ehesten eine biographisch-zeitgeschichtliche Deutung zulassen, ohne sich jedoch in ihr zu erschöpfen, und führte die Interpretation jeweils an den Punkt, an dem sich der Blick auf eine dahinterliegende Schicht öffnete.

Sei es die leere Transzendenz, die den sterbenden Dichter in Elegie erwartet, sei es, in Südliche Insel, die schwankende Lampe am Karren des Bauern, die nach der Zerstörung des paradiesischen Zustandes dem Menschen in der Finsternis leuchtet, sei es, in der Gestalt des Odysseus, die Rettung des unbehausten Menschen in der weiblich-bergenden "Muschel", oder, in Ankunft, das Feuer der Gnade, das dem sündigen Volk nicht mehr angezündet wird: in allen diesen Gedichten war schon integriert, was in der anschließenden Untersuchung als Gottesfinsternis und Heiligung der Erde im Bilde der Großen Mutter begegnete.

1) Siehe Einleitung S. 4

Als wichtigstes Ergebnis dieser Untersuchung muß es gelten, daß Huchel, im Gegensatz zu der in der Einleitung zitierten Feststellung Hans-Jürgen Heises, der Dichter bewältigte "sein Leben und seine Zeit" "ohne jede Hilfe durch ein stützendes Glaubens- oder Denksystem" ¹⁾, gerade ein solches System schafft, innerhalb dessen seine Lyrik überhaupt erst verständlich wird. Wir erleben bei Huchel die außergewöhnliche Dichte und Konsistenz eines Werkes, das sich über nun bald fünfzig Jahre erstreckt, ohne seine schon im Anfang zur Privatreligion entwickelte Vorstellung von der Welt zu ändern. Es ist dies die Vorstellung einer als göttlich verstandenen und gerühmten Erde, nicht im pantheistischen Sinne, sondern als eines sein Prinzip allein aus sich selbst heraus empfangenden Weltverlaufs, dessen zyklisches Wesen zwar jede chiliastische Hoffnung ausschließt, aber im Wissen von der ewigen Wiederkehr einen Halt gibt. Das prägnanteste Bild für den ewigen Kreislauf von Geburt, Tod und Neugeburt findet Huchel dann auch in dem so bezeichnend Das Gesetz genannten großen Hymnus auf den Wiederaufstieg aus der Zerstörung des Krieges: es ist "das alte Schöpfrad der Nacht", in der Urchaos, Tod und Mutterschoß sich zum ewigen Verschlingen und Wiedergebären vereinen ²⁾.

So griff Huchel, in einem Akt prometheischer Revolte gegen einen ungerechten Gott, auf eine vor den Erlöserreligionen des Alten und des Neuen Testaments liegende Weltsicht zurück und fand in der allen frühen Völkern gemeinsamen Großen Mutter eine adäquate Personifizierung, deren in Mythologie und Volksglauben vorgeprägte Mannigfaltigkeit der Erscheinungen diese Dichte und Konsistenz erst möglich machte, als sie Huchel ihre Zeichensprache in die Hand gab. Wir setzten den Begriff der Privatreligion mit Bedacht, denn es handelt sich, wie wir meinen, um mehr als eine sich nur im Literarischen vollziehende

1) Siehe Einleitung S. 6

2) Wir bringen das nur in Sinn und Form zugängliche Gedicht im Anhang - es entwickelt alle von uns genannten Motive in zusammenhängender Form.

mythologische Spiegelung von Huchels Gedankenwelt, die er etwa in andere oder wechselnde Formen hätte gießen können. Dafür sprechen die Insistenz, mit der Huchel auf dieser Figur verweilt und die Ausschließlichkeit, mit der er alle Lebensstufen- und Vorgänge auf sie bezieht.

Wir stellten zu Anfang des letzten Kapitels einen Vergleich mit Wilhelm Lehmann an und bemerkten den spielerischen Charakter, den die mit immer wieder neuen Gestalten versuchte Mythisierung des Gegenwärtigen annimmt. Von seinem Standpunkt, daß nämlich die Genauigkeit der Schilderung des einmaligen Augenblicks Aufgabe der Lyrik sei, war es Lehmann verwehrt, hinter der "Unschärfe" Huchels, die er tadelte, einen Sinn zu entdecken. Für ihn macht sich in der Figur der Magd nur "zage" ein "sozialistischer Realismus" bemerkbar, und er mußte zu dem Urteil kommen: "Die schlichten Verse sind nicht bedeutend". Denn bei Huchel handelt es sich nicht um eine immer wieder neu ansetzende, punktuelle Ableuchtung und mythologische Aufladung des jeweils Gegebenen, sondern um eine Erfassung des Bleibenden, das sich hinter den Einzelercheinungen, sofern diese überhaupt ein Eigenleben führen, offenbart. Lehmanns Mythologie bleibt Zitat, Huchel jedoch will seine mythologische Quelle vergessen machen, um die Erdmutter in unserer Gegenwart zu erkennen und ihr neue Verehrung angedeihen zu lassen. Denn seltsam: Huchel spricht ja an keiner Stelle von einer als griechisch, ägyptisch oder anderweitig antik verstandenen Gestalt, kennzeichnet sie vielmehr - und dies ist nun nachzutragen - als "wendisch" ¹⁾, d.h. als beheimatet in der heute noch bestehenden slawischen Restbevölkerung der näheren Umgebung Berlins, einer Bevölkerung, deren Erd- und, im Spreewald, Wasserverbundenheit Huchel das Erlebnis eines zyklischen, an Jahreszeiten und Lebensalter gebundenen Weltverständnisses vermitteln konnte.

1) in Wendische Heide, Heimkehr, Chronik des Dorfes Wendisch-Luch, Olbaum und Weide.

So nennt er sie, in Wendische Heide, ein "verstreutes Volk von großer Helle", so als wären sie einer Wahrheit näher, die den schon früher christianisierten Nicht-Wenden verlorenging, und glaubt, "geisterhaft Gesang" bei ihnen wahrzunehmen, der sie mit einer sakralen Weihe umgibt.

An einer Stelle allerdings bricht dieser Kreislauf zusammen: an dem Problem des individuellen Todes. Den Weg von der Geburt zum Tod, dessen einzelne Stationen Huchels Gedichte markieren, und den er einmal, sein Ziel vorwegnehmend, in einem frühen Nachkriegsgedicht so bezeichnet hatte:

zwischen den beiden
Sicheln des Mondes wurde ich alt,

um ihn dann doch wieder, wie in Die Magd, in das ewige Geschehen des 'Waldes' einmünden zu lassen:

wie der blutgetränkte Fluß, 1)
wie der aschig trauernde Wald.

- diesen Weg beschreiten die letzten Gedichte, aus dem Jahre 1971, bis zu seinem Ende und leugnen nun ausdrücklich die Relevanz eines Mythos, die ihm bis dahin selbstverständlich gewesen zu sein schien; er sieht sich auf die Nietzschesche Frage zurückgeworfen, die auch hinter dem Kapitel "Gottesfinsternis" stand:

Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? 2)

1) Die Schwalbe, Die Sternenreue, S. 82

2) Nietzsche, Friedrich, Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta, München 1960², 2. Band, S. 127

Unter der blanken Hacke des Monds
werde ich sterben,
ohne das Alphabet der Blitze
gelernt zu haben.

Im Wasserzeichen der Nacht
die Kindheit der Mythen,
nicht zu entziffern.

Unwissend
stürz ich hinab,
zu den Knochen der Füchse geworden. 1)

Huchel gebraucht hier das Wort "Mythos" zum erstenmal, so als versuche er nun - 1971 - den wesentlichsten Bestandteil seiner Vorstellungswelt zu objektivieren, um ihm prüfend gegenüberzutreten und ihn wie eine vormals schützende, nun aber wertlose Hülle zu verwerfen. Ähnliches geschieht ja auch in dem an gleicher Stelle, im Merkur von Januar 1972, veröffentlichten Gedicht Pe-Lo-Thien in der erstmaligen Nennung der "Masken" 2), derer sich Huchel so oft bediente, die aber jetzt "geschunden" sind. Gottfried Benn hat dieses prüfende Sich-Selbst-Gegenübertreten als typisch für das "Altern als Problem für Künstler" gekennzeichnet 3). - So gelingt auch die Einmündung in das ewige Geschehen - den "Wald" - nicht mehr, dieser wird vielmehr, im Bild des "Marders", zum bedrohlich Anderen, zum Feind:

Dies ist dein Rastplatz,
alter Mann,
ein Ahorngerippe.

[...]

Und keiner kommt,
die Rute geschultert,
und wadet
im grauen Kiesbett des Stroms
die Schlucht hinauf.

-
- 1) Merkur 26, 1972 S. 13
2) ibid. Das Wort "Maske" erscheint auch in Die Gaukler sind fort, hat aber dort eine andere Funktion.
3) Gesammelte Werke, hrsg. von D. Wellershoff, 1. Band: Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden 1962

Es blickt dich
 der Wald mit den Augen
 des Marders an. 1)

Insgesamt sind es vier Gedichte, die Huchel im Merkur veröffentlichte: Unter der blanken Hacke des Monds, In der Lachswasserbucht, Bei Wildenbruch und Pe-Lo-Thien; sie besagen alle dasselbe: der Dichter nimmt, im Angesicht des Todes, um den sie kreisen, Abschied von seinem Werk. Sind es im ersten die "Mythen", die ihm entgleiten, im letzten die "Masken", die durchsichtig werden, und zerbricht im zweiten die zyklische Einheit mit der Erde, dem "Wald" - auch diese Vorstellung in seinem bisher letzten Gedicht zum erstenmal direkt ausgesprochen: "Und unter der Tanne / Der nicht zu Ende / Geschlagene Kreis aus Nadeln und Nässe" ²⁾ - so spricht das dritte, Bei Wildenbruch, den für den Dichter schwerwiegendsten Verlust aus: es ist nun die Sprache selbst, die "Distel", die sich im 'wildem Bruchland' der menschlichen Beziehungen, dem "steinigen Grund", der "sandigen Öde" der früheren Gedichte über die Sprache, als unfähig erweist, die Kommunikation, die Huchel mit seinem Werk gesucht hatte, herzustellen: Totenvögel tragen seine Botschaft in die leere Transzendenz, in die "Finsternis des Himmels":

Eine Distel,
 deren Gedächtnis der Wind zerfasert.

[...]

Bald frißt der Nebel
 aus der Krippe kahler Äste.

Das Geständnis des Jahrs, die Krähen
 tragen es in die weiße Finsternis des Himmels.

Technisch gesehen heißt dies: Huchel abstrahiert nun, im Mittel der direkten Nennung, von seinem Werk; er macht in

1) Merkur, op. cit. S. 14

2) Abschied von den Hirten, Manuskript der Lesung im Workshop "Poetry International" der Rotterdamer Kunststichting, Goethe Institut Rotterdam, Juni 1972. Meine Unterstreichungen.

seinen letzten Gedichten jene Stationen explicit, die diese Arbeit untersuchte und bisher nur impliziert fand: "Distel", "Maske", "Finsternis des Himmels", "Mythen" und "Kreis". Huchel zieht die Summe seines Werkes, und es ergibt sich für ihn, so will es scheinen, in jedem Falle das Nichts. Ist es aber allein Desillusion, die ihn so sprechen läßt? Die Literaturgeschichte kennt berühmte Fälle von Widerrufungen in letzter Stunde, so den Chaucers, der am Ende seines Lebens eine Liste der Werke aufstellte, für die er Gott um Vergebung bittet, oder in Deutschland den Hölderlins, der, nach dem Versuch, Griechentum und Christentum zu versöhnen, zum letzteren zurückstrebte und auf dem Weg scheiterte. Müssen wir in Huchels Objektivierung der "Mythen" und deren Zurückweisung sein "Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen" sehen, dann scheitert er wie jener: Huchel bleibt, in der doppelten Bedeutung des Wortes, in der Welt seines Mythos 'verhaftet'; die "Krippe", in der der Bringer neuen Lebens lag, ist weiterhin leer, ja, der Tod "frißt" aus ihr. So stellt sich nun, an der Grenze zu diesem Nichts und überwältigender als zuvor, die mythische Gestalt ein, die Huchel gerade zu dessen Verdekung am häufigsten beschworen hatte: die Erdmutter, die zwanzig Jahre zuvor zum letztenmal von ihm bei ihrem eigentlichen Namen genannt worden war. Aber war es damals die "uralte Mutter, die alles gebar", so ist sie, deren Leben-gebenden Aspekt er gerühmt hatte, deren Todesaspekt er im Glauben an die Neugeburt überwunden sah, jetzt endgültig und ausschließlich die häßliche, verschlingende, schreckliche Mutter, die auf ihn zukommt. Ihre erneute Nennung nach langer Zeit wirkt hier jedoch nicht objektivierend, sondern konkretisiert sie als Gorgo, als Mond mit der Hacke. Zweimal stellt sich das Bild des Abgrunds ein: "unwissend stürz ich hinab" - und während der Lebensbaum, der Ölbaum Athenes, "oben" "im schroffen Anstieg" zurückbleibt, wächst ihm unten, "am Rand der Teiche", der

Totenbaum, die Weide ¹⁾ entgegen:

Ölbaum und Weide

Im schroffen Anstieg brüchiger Terrassen
 dort oben der Ölbaum.
 Am Mauerrand der Geist der Steine.
 Noch immer die leichte Brandung
 von grauem Silber in der Luft,
 wenn der Wind die blasse Unterseite des Laubs nach
 oben kehrt.
 Der Abend wirft sein Fangnetz ins Gezweig.
 Die Urne aus Licht versinkt im Meer.
 Es ankern Schatten in der Bucht.
 Sie kommen wieder,
 schwimmend im Nebel,
 durchtränkt vom Schilfdunst märkischer Wiesen,
 die wendischen Weidenmütter,
 die warzigen Alten mit klaffender Brust
 am Rand der Teiche,
 der dunkeläugig verschlossenen Wasser,
 die Füße in die Erde grabend,
 die mein Gedächtnis ist. 2)

Das Gedicht wurde 1971 in Italien geschrieben, wo Huchel nach seiner Ausreise aus der DDR zunächst lebte, und wurde von ihm zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der anderen vier hier behandelten Gedichte, im Januar 1972, im Rundfunk gelesen. Daß ihn gerade in Italien, im Land des Lichtes, das für ihn das Zeichen der Zeugung zur Neugeburt war, die "wendischen Weidenmütter" einholen und sich in sein Gedächtnis eingraben, als wollten sie Besitz von ihm nehmen, zeigt doch wohl, daß die Hülle, die abzulegen er bemüht scheint, festgewachsen ist und er der mythisierten Erde, die ihn jetzt bedroht, nicht entkommen kann: sie ist identisch mit ihm, sie ist sein "Gedächtnis". So

1) Vgl. Totenregen: "[...] 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, [...]"
 (Die Sternenreise, S. 52)

und Der Rückzug V: "Den qualmigen Nebel der Flüsse / saugen die ausgehöhlten Weiden ein / wie längst verstorbener Feuer Rauch." (ibid. S. 86)

2) Zitiert aus:

"Peter Huchel liest neue Gedichte" - Manuscript der Sendung vom 11.1.1972 im Sender Freies Berlin.

sind auch die "Masken" in Pe-Lo-Thien festgewachsen, sie sind nicht etwa zerschlissen, sondern "geschunden" wie es nur Haut sein kann, durch die der Wunde, ungeschützte Mensch sichtbar wird. Schöpfung und Schöpfer sind eins, die Privatmythologie ist zur Privatreligion geworden, die auf ihren Stifter zurückschlägt. Es ist wohl kaum zuviel gesagt, wenn noch einmal an Hölderlin erinnert wird, der im November 1802, am Beginn seines Wahnsinns, schrieb: "wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen" ¹⁾. So läßt sich uneingeschränkt auch hier auf Huchel anwenden, was wir schon einmal zitierten, nämlich Walther Killys Bewertung des Mythensystems Hölderlins, dem ebenfalls, so wie Huchel im Vergleich zu Lehmann, "jeglicher Sinn für das Spielerische der Künste fehlt":

An die Stelle der überlieferten, gerade durch ihre Unverbindlichkeit objektivierenden mythologischen Weltdeutung, deren Figurationen vorgegeben und gemeinsamer Besitz des ganzen Kulturkreises sind, tritt die glauben erheischende, die ganze Existenz deutende und beanspruchende Privatmythologie. Sie fordert, daß man in ihr System eintrete, das sich immanent erläutert, sie fordert Glauben an die religiöse Funktion der Poesie.

Unsere Arbeit hatte es sich zur Aufgabe gesetzt, dieses Mythensystem bei Huchel zum erstenmale sichtbar zu machen. Es zeigte sich, daß, unlösbar damit verbunden und nur aus ihm erklärbar, ein jeder Aspekt des Werkes durchwirkendes Zeichensystem besteht, dessen einzelne Elemente sich zwar zu einem Großteil auf die griechische Mythologie zurückverfolgen lassen, ohne jedoch deswegen einen ausgeprägt selbständigen, immanenten und nur Huchel eigenen Charakter einzubüßen.

Nun ist es allerdings eine andere Frage, ob ein Mythensys-

1) Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, wahrscheinlich geschrieben im November 1802. Hölderlin, op. cit, Band VI, 1, Brief Nr. 240, S. 432

tem, das sich trotz des Einbezuges vieler politischer Aspekte, aus der ländlichen Erfahrung nährt ¹⁾ und in der Vergottung der Mutter Erde heidnisch-vitalistisch gipfelt, nicht weltfremd wirken muß in einer Zeit, der die sehr ähnlichen Vorstellungen von Autoren wie Hans Henny Jahn ²⁾ oder Hermann Broch suspekt erscheinen, weil sie, mit einem heute beunruhigenden Irrationalismus, eine Welt schildern, die es nicht mehr gibt und so auch wohl nie gegeben hat. - Und wenn es auch nicht die Absicht dieser Arbeit ist, die Qualität von Huchels Werk zu bestimmen, da sie nicht auf einen tiefergehenden Vergleich mit Vorbildern und Zeitgenossen angelegt ist, so ergeben sich aus dieser Frage vielleicht doch einige Punkte, die einen Hinweis auf die Richtung geben könnten, in die der Versuch einer Qualitätsbestimmung gehen müßte.

Wie bei den genannten Autoren liegt auch bei Huchel die Gefahr einer falschen Romantisierung nahe, der er nicht immer entgangen ist und die dort am peinlichsten wirkt, wo sie sich mit einem politischen Bekenntnis verbindet. Huchel selbst ist sich dieser Tatsache bewußt gewesen, als er Gedichte wie Das Gesetz verwarf. Aber auch in späteren Gedichten geschieht es, daß die Mythisierung zur bloßen Mystifikation wird, wenn Bildebene und Bedeutungsebene allzu weit auseinanderklaffen, die geschilderte Dingwelt dem gedanklichen Anspruch nicht genügt, so daß die Verbindung erzwungen scheint. War das frühe Gedicht Die Magd, im Vergleich zu Wilhelm Lehmanns Göttin der Fruchtbarkeit, das bessere Gedicht, da es beide Ebenen völlig integrierte, so

-
- 1) Sowohl die Gestalt der "Magd" als auch die der "Greisin" haben in Huchels Jugenderlebnissen reale Vorbilder gehabt, wie er in seinen autobiographischen Skizzen "Europa neunzehnhunderttraurig" und "Frau" mitteilt. (Beide in: Die Literarische Welt 7, 1931.)
- 2) Huchel verehrte Jahn sehr und widmete ihm die Gedichte Widmung (für Hans Henny Jahn; Chausseen Chausseen, S. 46) und Schnee (Die Neue Rundschau, op. cit. S. 234-35)

verfällt Ölbaum und Weide in eben den Fehler, den wir bei Lehmann tadelten und versetzt die "wendischen Weidenmütter", die selbst schon jeder empirischen Realität entbehren, in eine Landschaft, in der sie Fremdkörper bleiben. Das Gedicht beschreibt ein für Huchel zwar wichtiges, für den Leser aber nur gewollt geheimnisvoll erscheinendes Erlebnis, das er nicht nachvollziehen kann.

Das Ergebnis einer Mystifikation ist oft die Scheintiefe, und es fragt sich, ob nach der hier vorgenommenen 'Entzifferung' von Huchels mythisierender Zeichensprache noch jenes Unwägbar bleibt, das die Beschäftigung mit dem Gedicht zu einer immer neuen Herausforderung werden läßt. Dies ist, besonders bei den frühen Gedichten, nicht immer der Fall, wo die Wiederkehr der immer gleichen Begriffe an ein Zusammenlegungsverfahren erinnert, das nach einigen überraschenden Variationen schließlich doch zur Monotonie führt.

Huchel selbst wird diese seine Schwächen am besten kennen, zeigte er sich doch im persönlichen Gespräch unglücklich über die ohne seine Genehmigung erfolgte Neuauflage der Jugendgedichte, den Band Die Sternenreise ¹⁾. Vielleicht verdanken wir es auch dieser Einsicht, daß sich seine letzten Gedichte kritisch mit dem eigenen Werk auseinandersetzen und der Zeichen entsagen, um, mit äußerstem Lakonismus, die Abstraktion an ihre Stelle zu setzen. Der Abstand und die intellektuelle Kühle, die sich in ihnen bemerkbar machen, verstärken eine Tendenz, die schon in den früheren Bänden Kennzeichen seiner gelungensten Gedichte war. - Soweit die Hinweise; es wäre nun zu hoffen, daß es dieser Untersuchung gelänge, Material für eine intensivere Beschäftigung mit Huchel zu liefern, damit sein Werk im Kräftespiel der modernen Lyrik den Platz findet, der ihm gebührt.

1) In einem Gespräch auf dem genannten Workshop "Poetry International" vom Juni 1972 in Rotterdam.

LITERATURVERZEICHNISI Quellen (jeweils Erstveröffentlichung)

Huchel, Peter:

1. Gedichtbände

- Gedichte. Berlin 1948.
- Gedichte. Karlsruhe 1949.
- Chausseen Chausseen. Frankfurt/M. 1963.
- Die Sternenreue. München 1967.

2. Einzelveröffentlichungen

a. Prosa

- Europa neunzehnhunderttraurig. (Autobiographische Skizze) In: Die literarische Welt 7, 1931, Nr. 1, S. 3-4.
- Desdemona. Eine Novelle. In: DLW 7, 1931, Nr. 18, S. 3-4.
- Im Jahre 1930. In: DLW 7, 1931, Nr. 45, S. 4.
- Frau. In: DLW 7, 1931, Nr. 51/52, S. 5-6.
- Von den armen Kindern im Weihnachtsschnee. (Erzählung) In: DLW 7, 1931, Nr. 52/52, Weihnachtsbeilage, S. 2.
- Antwort auf den offenen Brief eines westdeutschen Schriftstellers. In: Neue Deutsche Literatur 1, 1953, Nr. 9, S. 89-91.
- Winterpsalm. (Selbstinterpretation) In: Hilde Domin (Hrsg.): Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Frankfurt/M., Bonn 1967, S. 96-97.
- Dankrede zur Verleihung des österreichischen Staatspreises für europäische Literatur. Literatur und Kritik 63, April 1972, S. 130-31.

b. Gedichte

- Das Gesetz. In: Sinn und Form 2, 1950, Nr. 4, S. 127-136.

- Bericht aus Malaya. In: Neue Deutsche Literatur 4, 1956, S. 65-74.
- Chronik des Dorfes Wendisch-Luch. In: Sinn und Form 3, 1951, Nr. 4, S. 137-39.
- Mittag in Succhivo. In: Das 80. Jahr. Almanach des S. Fischer Verlags. Frankfurt/M. 1966, S. 77.
- Antwort. In: Neue Deutsche Hefte 1968, Nr. 117, S. 29.
- Ophelia. *ibid.* S. 29-30.
- Gezählte Tage. *ibid.* S. 30.
- Die Engel. *ibid.* S. 31.
- Exil. *ibid.* S. 27.
- Aristetas. In: Die Neue Rundschau 81, 1969, Nr. 211, S. 233.
- Schnee. *ibid.* S. 234-35.
- Alkaios. *ibid.* S. 235.
- Gehölz. *ibid.* S. 236.
- Die Gaukler sind fort. *ibid.* S. 236-37.
- Delphine. *ibid.* S. 237.
- Ankunft. In: Ensemble. Sonderband des Jahrbuchs "Gestalt und Gedanke" der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München 1969, S. 188.
- Unterm Sternbild des Hercules. *ibid.* S. 189.
- Hahnenkämme. Manuskript der Sendung: Peter Huchel liest neue Gedichte, Sender Freies Berlin, vom 11. 1. 1972.
- Ölbaum und Weide. *ibid.*
- Unter der blanken Hacke des MONDS. In: Merkur 26, 1972, H. 1, S. 13.
- An der Lachswasserbucht. *ibid.* S. 13-14.
- Bei Wildenbruch. *ibid.* S. 14.
- Pe-Lo-Thien. *ibid.* S. 15.
- Abschied von den Hirten. Manuskript der Lesung im Workshop "Poetry International" der Rotterdamer Kunststichting, Goethe Institut Rotterdam, Juni 1972.

3. Sonstiges

- Gegen den Strom, Gespräch mit Hansjakob Stehle. In: Die Zeit, 27. Jahrgang, Nr. 22, Juni 1972, S. 13-14.

II. Literatur zu Peter Huchel

- Best, Otto F. (Hrsg.): Hommage für Peter Huchel. München 1968.
- Brandt, Sabine: Huchels frühe Gedichte. In: Der Monat 19, 1967, Nr. 227, S. 65-68.
- Bräutigam, Kurt: Peter Huchel: "Letzte Fahrt". "Bericht des Pfarrers vom Untergang seiner Gemeinde". Zwei Interpretationen. In: Moderne deutsche Balladen. Versuche zu ihrer Deutung. Frankfurt/M. 1968, S. 57-64.
- Doederlein, Johann Ludwig: Peter Huchel. In: Das Einhorn. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg 1957, S. 168-72.
- Flores, John: Peter Huchel: The Disenchanted Idyll. In: Poetry in East Germany; Adjustments, Visions, and Provocations 1945-1970. New Haven and London 1971, S. 119-204.
- Fuchs, Walter R.: Zu Peter Huchel: Elegie. In: Lyrik unserer Jahrhundertmitte. München 1965, S. 63-64.
- Haas, Willy: Ansprache bei der Verleihung der Plakette (der Freien Akademie der Künste, Hamburg) an Peter Huchel am 7.11.1959. In: Das Einhorn. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg 1960, S. 11-15.
- Hamm, Peter: Vermächtnis des Schweigens. Der Lyriker Peter Huchel. In: Merkur 18, 1964, Nr. 195, S. 480-88.
- Heise, Hans-Jürgen: Peter Huchels neue Wege. In: Neue Deutsche Hefte 10, 1964, Nr. 99, S. 104-111.
- Hutchinson, Peter: "Der Garten des Theophrast" - An Epitaph for Peter Huchel? In: German Life and Letters 24, 1971, S. 125-135.
- Jens, Walter: Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1961, S. 105 f.
- Wo die Dunkelheit endet. Zu den Gedichten von Peter Huchel. In: Die Zeit, 18. Jahrgang, Nr. 49, November 1963, S. 17.
- Kantorowicz, Alfred: Das beredte Schweigen des Dichters Peter Huchel. In: Das Einhorn. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg 1968, S. 156-182.
- Karasek, Hellmuth: Peter Huchel. In: Deutsche Literatur. 53 Porträts. Hrsg. von Klaus Nonnemann, Olten und Freiburg im Breisgau 1963, S. 162-167.
- Kopplin, Wolfgang: Zu Peter Huchels Gedicht "Unter der Wurzel der Distel". In: Beispiele. Deutsche Lyrik '60 - '70. Texte, Interpretationshilfen. Paderborn 1969, S. 57-61.

- Korlén, Gustav: Huldigung für Peter Huchel. In: Moderna Språk 63, 1969, S. 26-29.
- Laschen, Gregor: Sprache und Zeichen in der Dichtung Peter Huchels. In: Lyrik in der DDR. Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts. Frankfurt/M. 1971, S. 38-45.
- Lehmann, Wilhelm: Maß des Lobes: Zur Kritik der Gedichte von Peter Huchel. In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 8. Februar 1964, S. 17.
- Lüdtke, Robert: (Zu dem Gedicht "Der Garten des Theophrast") Über neuere mitteldeutsche Lyrik im Deutschunterricht der Oberstufe. In: Der Deutschunterricht 20, 1968, S. 49-51.
- Mayer, Hans: Zu Gedichten von Peter Huchel. In: Zur deutschen Literatur der Zeit. Hamburg 1967, S. 178-187.
- "Winterpsalm" (Interpretation) In: Hilde Domin (Hrsg.): Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Frankfurt/M., Bonn 1967. S. 98-100.
- Pongs, Hermann: (Über das Gedicht "Letzte Fahrt") In: Das Bild in der Dichtung, Band III, Marburg 1969, S. 167-170.
- Sanders, Rino: Peter Huchel - Chausseen Chausseen. In: Die Neue Rundschau 75, 1964, S. 324-29.
- Schonauer, Franz: Peter Huchels Gegenposition. In: Akzente 12, 1965, S. 404-14.
- Seidler, Ingo: Peter Huchel und sein lyrisches Werk. In: Neue Deutsche Hefte 14, 1968, Nr. 117, S. 11-28.
- Times Literary Supplement. 28. September 1967, S. 912.
- Trommler, Frank: Peter Huchel. In: Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Hermann Kunisch, München 1969².
- Wilk, Werner: Peter Huchel. In: Neue Deutsche Hefte 8, 1962, Nr. 90, S. 81-96.
- Zak, Eduard: Der Dichter Peter Huchel. Versuch einer Darstellung seines lyrischen Werkes. In: Neue Deutsche Literatur 1, 1953, Nr. 4, S. 164-183.

III. Allgemeine Literatur

- Aler, Jan: Mythical Consciousness in Modern German Poetry. In: Reality and Creative Vision in German Lyrical Poetry. Hrsg. von A. Closs, London 1963, S. 183-97.
- Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Hrsg. von Karl Meuli, Basel 1948³.
- Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Hrsg. von Ernst Howald, Basel 1954³.
- Bachmann, Ingeborg: Anrufung des Großen Bären. München 1956.
- Die gestundete Zeit. München 1957.
- Baden, Hans-Jürgen: Der verschwiegene Gott; Literatur und Glaube. München 1963.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal. Hrsg. von Antoine Adam, Paris, 1961.
- Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung. 3 Bde. Bern 1960 - 65.
- Bender, Hans (Hrsg.): Mein Gedicht ist mein Messer. München 1969.
- Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. von D. Wellershoff. Wiesbaden 1962.
- Bobrowski, Johannes: Sarmatische Zeit. Stuttgart 1961.
- Schattenland Ströme. Stuttgart 1962.
- Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin 1967.
- Bodkin, Maud: Archetypal Patterns in Poetry; psychological studies of imagination. Oxford 1934.
- de Boor, Helmut (Hrsg.): Mittelalter, Texte und Zeugnisse. 2 Bde. München 1965.
- Buber, Martin: Werke. 2 Bde. München 1962-63.
- Büchner, Georg: Sämtliche Werke. Hrsg. von Paul Stapf. Berlin 1963.
- Burger, Heinz Otto; Grimm, Reinhold: Evokation und Montage. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik. Göttingen 1961.
- Campbell, Joseph: Occidental Mythology, London 1965.
- Camus, Albert: Le mythe de Sisyphe. Paris 1943.
- L'homme révolté. Paris 1961.
- Celan, Paul: Mohn und Gedächtnis. Stuttgart 1952.
- Von Schwelle zu Schwelle. Stuttgart 1955.

- Celan, Paul: Sprachgitter. Frankfurt/M. 1959.
- Die Niemandsrose. Frankfurt/M. 1973.
- Eich, Günter: Botschaften des Regens. Frankfurt/M. 1955.
- Zu den Akten. Frankfurt/M. 1964.
- Emrich, Wilhelm: Symbolinterpretation und Mythenforschung.
In: Euphorion 47, 1953, S. 38-67.
- Epikur: Von der Überwindung der Furcht. Hrsg. von Olof
Gigon, Zürich 1949.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.
Stuttgart 1966².
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Ham-
burg 1966³.
- Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme
der Mythenrezeption. München 1971.
- Grassi, Ernesto: Kunst und Mythos. Hamburg 1957.
- Guthke, Karl S.: Die Mythologie der entgötterten Welt.
Göttingen 1971.
- Herd, Eric W.: Myth and Modern German Literature. In:
Myth and the Modern Imagination. Six lectures edited
by Margaret Dalziel. Dunedin (Neuseeland) 1967, S.
51-76.
- Herodot: Historien. Hrsg. von Josef Feix. 2 Bde. Mün-
chen 1963.
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne. Düssel-
dorf 1962².
- Hesiod: Sämtliche Werke. Hrsg. von Günther Schmidt,
Bremen 1965³.
- Heydebrand, Renate von: Engagierte Esoterik. Die Gedich-
te Johannes Bobrowskis. In: Wissenschaft als Dialog.
Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundert-
wende. Hrsg. von Renate von Heydebrand und Klaus Gün-
ter Just. Stuttgart 1969, S. 386-450.
- Höck, Wilhelm: Formen heutiger Lyrik. Verse am Rande des
Verstummens. München 1969.
- Hof, Walter: Stufen des Nihilismus: Nihilistische Strö-
mungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang
bis zur Gegenwart. In: Germanisch-Romanische Monats-
schrift, Neue Folge 13, 1963, S. 397-423.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Fried-
rich Beissner. Große Stuttgarter Hölderlin Ausgabe,
Stuttgart 1946- .
- Homer: Ilias/Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voss,
Anmerkungen, Nachwort von Wolf-Hartmut Friedrich, Mün-
chen 1965.

- Jens, Walter: Die Götter sind sterblich, Pfullingen 1959.
- Jung, C.G.: Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte, Zürich 1951.
- Von den Wurzeln des Bewußtseins, Zürich 1954.
- Kahn, Ludwig: Literatur und Glaubenskrise. Stuttgart 1964.
- Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes, Göttingen 1964⁴.
- Über Georg Trakl. Göttingen 1967³.
 - Mythologie und Lyrik. In: Die Neue Rundschau 80, 1969, S. 694-721.
- Krispyn, Egbert: Günter Eich and the Birds. In: German Quarterly 37, 1964, S. 246-56.
- Krolow, Karl: Gesammelte Gedichte. Frankfurt/M. 1965.
- Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. Gütersloh 1961².
- Kunisch, Hermann: Die deutsche Gegenwartsdichtung, Kräfte und Formen. München 1968.
- Langgässer, Elisabeth: Gedichte. Hamburg 1959.
- Lehmann, Wilhelm: Sämtliche Werke in drei Bänden. Gütersloh 1962.
- Lersch, Heinrich: Mensch im Eisen. Berlin und Leipzig 1925.
- Maier, Rudolf Nikolaus: Das moderne Gedicht. Düsseldorf 1963³.
- Müller, Hartmut: Formen moderner deutscher Lyrik. Paderborn 1970.
- Neumann, Erich: Über den Mond und das matriarchalische Bewußtsein. In: Eranos Jahrbuch 18, 1950, S. 323-376.
- Die Große Mutter. Zürich 1956.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta, München 1960².
- Novalis: Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960- .
- Oppens, Kurt: Gesang und Magie im Zeitalter des Steins. Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. In: Merkur 17, 1963, S. 175-93.
- Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Marburg, Band I 1960², Band II 1967³, Band III 1969.

- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie, Quellen und Deutung. 2 Bände, Hamburg 1968⁵.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1967.
- Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Hamburg 1955.
- Soergel, Albert; Hohoff, Curt: Dichtung und Dichter der Zeit. 2 Bände, Düsseldorf 1964.
- Steiner, George: The Death of Tragedy. London 1961.
- Strich, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur. 2 Bände, Bern, München 1970, Nachdruck der 1. Auflage, Halle an der Saale 1910.
- Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener, 2 Bände, Salzburg 1969.

IV Nachschlagewerke

- Bächtold-Stäubli, H.: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, Leipzig 1930-31.
- Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden 1966 - .
- Funk & Wagnall: Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. New York 1950.
- Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edinburgh 1908-1921.
- New Catholic Encyclopaedia, Washington 1967.

Anhang

Das Gesetz

Aber noch dreht sich,
Sterne und Steine schleudernd,
das alte Schöpfrad der Nacht,
fließende Feuer,
Wasser, Metalle
aus der verdünnten
Finsternis hebend,
wirbelnde Nebel
aus dem gekrümmten
fliehenden Raum.

Schöpfrad der Nacht,
hebst du nicht Feuer
aus unseren Herzen,
all die Wasser
verborgener Brunnen,
felsenumklammerte
Quellen des Lichts?

Brunnen,
grimmig gemauert
und von stürzenden
Stimmen durchhallt!
Immer wieder gebohrt
ins sandige Nichts:
wer
mißt eure strömende Tiefe
und die Wasser,
die sich dort sammeln?

Quellen, Quellen,
rauschende Wurzeln
im Felsen der Nacht!
Welche junge pulsende Ader
schlägt einen Spalt
ins harte Gestein?

Da der Einzelne
tastet am Abgrund hin,
im nackten Geröll
noch Wasser zu finden,
verschwemmte Spuren
einsamen Golds,
und hadernd geht
das Vergangene um
auf modernden Füßen -
o des Volks vergessenes Leben!
Hielt es nicht immer bereit
die Schlüssel zum Tor der Tiefe?

In seinem Gedächtnis
 ein helles Wort,
 wie Feuer und Anfang,
 von einem Geschlecht
 gebracht auf das andre,
 wußte von euch,
 verborgene Brunnen.

Doch das durstige Schicksal
 fand euch verschüttet.

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 -

während in heller Sonne
 das Dröhnen des Todes weiterzog.

Nicht mehr hörend
 den fremden Hufschlag
 auf fremder Straße,
 aber im Ohr Geläut der Herde,
 den alten Hirtengang
 des schlafenden Dorfs,
 der näher kam durch Disteln und Tau -
 was wohl wußte, von Stimmen verlassen
 und hockend am kalten Meilenstein,
 die Greisin vom wahren Tag?

Auf den Knien
 die Truhe der Nacht,
 in der sie Wiesen und Flüsse
 der Heimat schleppte,

hielt sie umklammert
den letzten Besitz,
das weiße Garn,
mit dem sie immer noch nähte.

Wie wochenlanger Regen
hing die Trauer in ihren Kleidern.
Und das Garn entfiel der Hand
und wehte zerrissen über die Felder.

Herbstprunk der Pappeln
in öden Dörfern
mit aufgesperrten Scheunentoren,
knarrend im Wind nach Erntekorn.

Dörfer
hinter der Mauer
aus Hundegeheul;
das Gold verborgen
im rostigen Eisentopf;
die Riegel eingekeilt,
wenn eine hungerzerrüttete Hand
pochte am Torweg.

Und spät das letzte Gehöft.
Zerschossen trieb die Kettenfähre
den Fluß hinab.

Hier sah ich das Kind -
wie in den kältesten Winkel
des Alls gebettet; gestoßen
aus der Höhle des Bluts
ans harte Licht zersplitterter Fenster -
aber das Kind,
in nasse Flicker des Nebels gehüllt,
nahe war es dem Tag!

Draußen das Wasserloch
ein Klumpen Eis.
Und Männer rissen mit Bajonetten
Stücke Fleisch
aus schneeverkrustetem Vieh,
schleudernd den Abfall
gegen die graubemörtelte
Mauer des Friedhofs.

Das Kind sah nicht
die gräberhohle Erde.
Und nicht den Mond,
der eine Garbe weißen Strohs
auf Eis und Steine warf.

Es kam die Nacht
im krähentreibenden Nebel.
Hart ans Gehöft
auf Krücken kahler Pappeln
kam die Nacht -
mit Wasser in den Knien,
mit grauem Hungergesicht
kauend das kleiige Brot.

Aber das Kind war nahe dem Tag.

O bittere Stunde vor Tag,
stickig über den Löchern des Tods -
doch unter der hallenden Öde
des Lands zog näher das Heer,
das Mauern aus kaltem Dunkel sprengte,
räumend hinweg die Sperren des Elends.
Es brachen die morschen Bretter der Lüge,
über den Sumpf der Fäulnis gelegt.
Die Mörder flohen. Aushandelnd
das Schicksal des Volks
wie Schlächter das Vieh,
rissen sie um den Grund der Worte
und ließen das Grauen zurück.

O Morgenröte,
noch immer wehte über dein Auge
der Schatten der Nacht,
wie fahle Distelwolle
im Sinken des Todes treibend.
Wenige sahen dein Licht
in diesen heißen Tagen des Mai,
da aasiger Hauch aus Flieder wehte
und neben den Bündeln des Hungers
das Volk an der Straße lag.
Aber sie fanden im Acker,
der ausgehagert und knochig war
und wie von Blitzen verdorrt,
hartglänzende Saat.

Und sie rissen die Hungernden mit.

O Gesetz,
mit dem Pflug in den Acker geschrieben,
mit dem Beil in die Bäume gekerbt!
Gesetz, das das Siegel der Herren zerbrochen,
zerrissen ihr Testament!

O erste Stunde des ersten Tags,
der die Tore der Finsternis sprengt!
O Licht, das den Halm aus der Wurzel treibt!
O Feuer ohne Rauch!
Zwischen Acker und Stern,
o Volk, die ganze Tiefe ist dein!

Dein ist mit schwarzen Kiemen die Erde,
wenn sie in rauher Furche liegt,
tief gelockert und atmend im Schnee.
Nicht Maul mehr,
Fleisch von den Knochen zu zerren,
nicht länger auf Wucher ausgeliehen,
nicht Distelbrache,
nicht Hungeracker der Armen.

So leg den neuen Grund!
 Volk der Chausseen,
 zertrümmerter Trecks!
 Reiß um den Grenzstein des Guts!

Deine Pfähle schlag ein,
 ackersuchendes Volk!
 Geh auf die Tenne, die deine Väter
 als Knechte mit Tierblut gehärtet.
 Fege zusammen das magere Korn,
 beize es für die Saat!

Treibe das Vieh durchs Koppeltor.
 Altmelkende Kühe mit rissigem Euter,
 Stiere mit wunden
 knochigen Flanken,
 sie fressen sich satt.
 Kannen und Eimer warten auf Milch.

In den Maschinenhof geh.
 Hier, wo die Nässe
 aus kahler Krippe
 sparriger Äste fraß,
 im Vorwerk, von Ratten und Rost behaust,
 wartet der Amboß auf dich,
 die erste Hacke zu schmieden
 aus stumpfer Mähmesserklinge!

Der Dampfpflug wartet auf Öl.
 Und alles Gerät, Walze und Ackerschleife,
 hungert nach Erde!
 Bereite dich vor:
 nähme das brüchige Brustblattgeschirr,
 nimm von der Wand
 Streubrille und Tuch,
 um vor dem letzten Eggenstrich
 Kalk auf die Krume zu streuen.

Erschöpftes Volk,
 beweg den erschöpften Acker!
 Wenn auch das Zugseil
 die Schulter zerschneidet -
 wecke sie auf, die aschige Erde,
 mit schälendem Pflug,
 ehe das Jahr
 sein windiges Scheunentor schließt
 und der Nebel sich staut an den Sternen.

Nicht mehr ein Sommer
 schwarz im Halm
 und dürr und rüdig wie ein Hund,
 der an der Kette blieb, als alles floh -
 das Licht liegt auf den Schultern
 der Pflügenden,
 es flirrt im harten Sensenblatt
 und tüncht die graue Mauer des Dorfs,
 die noch den Ruß der Brände trägt
 und pockennarbig die Spur der Schüsse.

Es bröckelt aber das Alte. Stählern
 schneidet die Sichel die Nessel fort.
 Dreschtrummeln schütteln das Korn.
 Es stürzt die Garbe auf die Tenne
 mit raschelndem Gewicht.
 Im Winkel der Scheune, wo mittags
 die Sparren flimmern
 und spinnenbeinig das Dunkel hockt,
 liegt das gepreßte Stroh
 hoch aufgeschichtet
 wie Barren Goldes.
 Der Iltis jagt,
 wo Mäuse nagend die Ähre enthülsen.

Septemberabend.
 Milchkanne waschen
 und Futterstampfen.
 Der Schleifstein wird gesetzt.
 Am Messerbalken
 der Mähmaschine
 das Schartige geschärft.
 Aus grauem Brunnen quillt Dämmerung.
 Ein Arm schwenkt langsam die Stallaterne,
 im steigenden Staub die Herde zu leiten,
 die feueräugig in die Nacht der Ställe zieht.

Septemberabend.
 Die Ackerwege
 sind weiß und eben
 vom Ortscheit des Mondes geschleppt.
 Der Fischer stellt den Pfahl,
 die Reuse senkend in den Fluß,
 wo Fische flossenstark sich stemmen,
 drückt blank die Strömung an das Schilf.

Wie Augen der Eulen
 glosen im Nebel die Flößerlampen.
 Und Holzrauch weht vom Wasser her.

Und die Liebenden,
 unter dem schwarzen
 Flieder der Nacht
 den Gräseratem
 der Erde trinkend,
 wenn sie sich trennen
 im Grillengewetz und eilen
 den großen Fahrweg hin,
 da in den Kämmen der Hähne
 das Frührot leuchtet,
 der Käfer hängt in tauiger Morgenstarre -
 sie sehen nicht mehr den Tod,
 das weiße Garn der Greisin,
 das brüchig über die Stoppel weht.

O Sterne, Gedanken,
Anzündung des Morschen,
Blinkfeuer der Nacht,
groß sinkend und still
über der letzten Fläche
des Sturms - doch euer Licht,
das Steine und Knochen durchweht,
bahnt wie mit Beilen den Weg
durchs harte Gestrüpp der Zeit.

Der Wald nimmt den Wind
in seinen Atem,
daß seine Wurzeln
spalten das tiefe Erz,
wo Feuer und Finsternis
ein Wesen sind.

Dezemberrissiger Acker,
auftauende Erde im März,
Mühsal und Gnade trägt der Mensch.

(Sinn und Form, 2. Jahrgang, 1950,
4. Heft, S. 127-136)