

Der Engel als Selbstbild, Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur

Engel in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts.

Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant

und Nelly Sachs

Dissertation

zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Congshan ZHOU

aus

Dongying, China

Berlin, August 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Almut Hille

Tag der Disputation: 15. Februar 2021

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Name: Congshan ZHOU

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Dissertationsarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe; alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Berlin, 30. August 2020

Congshan ZHOU

Unterschrift

I EINFÜHRUNG	4
1. VORWORT	4
2. FORSCHUNGSGEGENSTAND	5
2.1 Die Engel und die Poesie	6
2.1.1 Die poetologische Eigenschaft der „Engelssprache“	6
2.1.2 Der Dichter als Engel	7
2.1.3 Der Engel als Motiv in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert	10
2.2 Die Engel und die Moderne	13
2.2.1 Die Krisenerfahrungen des „Fin de Siècle“	12
2.2.2 Die ästhetische Moderne	16
2.2.3 Der Engel als Motiv in der Lyrik des 20. Jahrhunderts	16
2.3 Die Auswahl der Autorinnen und Autoren	21
II STEFAN GEORGE: ENGEL ALS ERHÖHTES SELBSTBILD UND ERLÖSUNGSFIGUR .. 33	
1. EINFÜHRUNG	33
2. DER ENGEL VOR DEM <i>TEPPICH DES LEBENS</i>	35
2.1 Der Engel mit christlichen Bezügen	35
2.2 Der Engel als Verführer und Symbol der Dichterseele	41
2.3 Der Engel mit dem „lieben und heiligen“ Leib	46
3. DER ENGEL IM <i>TEPPICH DES LEBENS</i>	49
3.1 <i>Der Teppich des Lebens</i> als Mittelstück und Wendepunkt	49
3.2 Der Engel des <i>Vorspiels</i>	51
3.2.1 Dramatische Gedichte	51
3.2.2 Der Engel als Alter Ego	54
3.2.3 Die Eigenschaften des <i>Vorspiel</i> -Engels und die Bedeutung für den Dichter	59
4. DER ENGEL NACH DEM <i>TEPPICH DES LEBENS</i>	87
4.1 Der Engel im <i>Siebenten Ring</i>	87
4.1.1 Der Engel im „Dante und das Zeitgedicht“	87
4.1.2 Der Engel im <i>Maximin</i> -Zyklus	90
4.2 Ein Vergleich der Engelsfigur vor und nach dem <i>Teppich des Lebens</i>	93
5. ZUSAMMENFASSUNG	93
5.1 Transformation der Engelsdarstellung auf dem Titelbild des Gedichtbandes	93
5.2 Georges Synkretismus und Privatreligion	95
5.3 Engel als erhöhtes Selbstbild und Erlösungsfigur	96
III GEORG TRAKL: ENGEL ALS SELBSTBILD UND HELFER DER SELBSTERKENNTNIS	
..... 99	
1. EINFÜHRUNG	99
2. DER KRISTALLENE ENGEL – ENGEL ALS SELBSTBILD UND HELFER DER SELBSTERLÖSUNG	103
2.1 Der Kristall-Begriff in Trakls Gedichten	102
2.2 „De profundis“ – die Erscheinung der „kristallinen Engel“	106
2.3 „Verwandlung des Bösen“ – der „klopfende“ Engel mit „kristallnem Finger“	118
2.4 „Offenbarung und Untergang“ – der „verdammte Engel“ mit „kristallinen Tränen“	141
3. DER GEFALLENE UND BESCHMUTZTE ENGEL – ENGEL ALS DAS VERFALLENE SELBST	149
3.1 „An Luzifer“ – der gefallene Engel	149

3.2 „Psalm“ – der beschmutzte Engel.....	155
4. DER SCHWERTTRAGENDE UND ROSIGE ENGEL – ENGEL ALS DAS HÖHERE SELBST.....	159
4.1 „Abendland“ – der schwerttragende Engel.....	160
4.2 „Sebastian im Traum“ – der rosige Engel.....	165
5. ZUSAMMENFASSUNG.....	172
5.1 Der ungnädige Gott und der ohnmächtige Christus.....	172
5.2 Engel als Selbstbild und Helfer der Selbsterkenntnis.....	175
IV CHRISTINE LAVANT: ENGEL ALS PUFFER ZWISCHEN GOTT UND SELBST.....	177
1. EINFÜHRUNG.....	177
2. DER VERSCHOLLENE ENGEL UND DIE ERSCHAFFUNG DER ENGEL.....	180
2.1 Die Suche nach dem verschollenen Engel.....	180
2.2 Mit dem selbsterschaffenen Engel zu Gott.....	183
3. DAS ICH-ENGEL-DUO GEGEN GOTT.....	187
3.1 Schutzengel als Helfer, sich vor Gott zu verkleiden.....	187
3.2 Engel als Helfer gegen Furcht vor Gott.....	196
3.3 Das lyrische Ich als Helfer des Engels.....	202
4. „NIMM DEN SCHATTEN MEINES ENGELS FORT“ – OHNE ENGEL ZUR GOTTESWAHRHEIT.....	208
5. ZUSAMMENFASSUNG.....	214
5.1 Der unlösbare Widerspruch einer „Lästerbeterin“. Lavants Gottesvorstellung und die Furcht vor Gott.....	214
5.2 Der Engel als Puffer zwischen Gott und Selbst.....	216
V NELLY SACHS: ENGEL ALS IDENTITÄTSFIGUR UND SCHICKSALSTRÄGER DES JÜDISCHEN VOLKS.....	220
1. EINLEITUNG.....	220
2. ENGEL DER RÜCKKEHR UND DES NEUANFANGS.....	223
2.1 Engel der Rückkehr.....	223
2.1.1 „Engel auf den Urgefilden“.....	223
2.1.2 Engel der Rückkehr.....	230
2.2 Engel des Neuanfangs.....	234
2.2.1 „Engel der Bittenden“.....	234
2.2.2 Das Sand-Motiv und der Engel des Neuanfangs.....	239
3. ENGEL ALS SAMMLER UND SCHWELLENFIGUR.....	245
3.1 Engel als Sammler.....	246
3.2 Der Engel als Schwellenfigur.....	250
4. CHERUBIM: ENGEL DER WACHSAMKEIT.....	256
5. ZUSAMMENFASSUNG.....	264
5.1 Die Engel des jüdischen Schicksals und andere Engel bei Sachs.....	264
5.2 Der verborgene Gott und die offenbarten Engel.....	266
5.3 Die neue Religiosität als Selbsterlösung: Engel als Identitätsfigur und Schicksalsträger des jüdischen Volks.....	269
VI. FAZIT.....	274
1. ENGEL ALS SELBSTBILD, ERKENNTNISHELFER UND ERLÖSUNGSFIGUR. DIE ENGEL BEI GEORGE, TRAKL, LAVANT UND SACHS.....	274

2. DIE NEUEN ENGEL	279
2.1 Zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis: Engel als „Übergangsobjekt“	279
2.2 Zwischen Leiblichkeit und Geistlichkeit: Engel als Selbstbild.....	282
2.3 Zwischen Synkretismus und Privatreligion: Engel als Erlösungsfigur	285
3. AUSBLICK: DIE ENGEL IM POSTMODERNEN KONTEXT.....	288
LITERATUR	291
DANKSAGUNG	303
ABSTRACT	304

I Einführung

1. Vorwort

Die Engelsdarstellung erlebt eine regelrechte Renaissance in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts – in der bildenden Kunst, im Film, in der Werbung und in der Literatur, besonders in der Lyrik.¹ „Es gab kaum einen Dichter des 20. Jahrhunderts, der nicht über Engel geschrieben hat.“² So schrieb der Sturmius M. Wittschier in seiner Monografie „Mein Engel halte mich wach. Das Engelbild in der zeitgenössischen Literatur“ über die Beliebtheit des Engelsmotivs in der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Offenbar erlebt die Engelsdarstellung trotz der starken Säkularisierung im 20. Jahrhundert eine neue Blütezeit in der Literatur.³ Der Theologe und Kulturwissenschaftler Uwe Wolff hat in seiner Forschungsarbeit „Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie“ die These begründet, dass „die Engel nach ihrem Verschwinden aus der Theologie und der Predigt des 20. Jahrhunderts in der Literatur ihre eigentliche Heimatstatt gefunden haben“.⁴ Nach ihm hat es fast den Anschein, als führte der Weg zu einer anerkannten Autorenexistenz zwangsläufig über den Engel. Neben unterschiedlichen Engels-Anthologien gibt es über hundert deutschsprachige Dichter, die Gedichte über Engel verfasst haben.⁵ Die Engel waren in jeder literarischen Strömung des 20. Jahrhunderts aktive Figuren. Im Vergleich dazu sind Prosatexte, in denen Engeln eine zentrale Rolle zukommt, relativ überschaubar. Sie

¹ Vgl. Carina Böttcher: Engel in Literatur, Film und Werbung. Diss., Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2006. S. 4. In dieser Arbeit werden die verschiedenen Engelsdarstellungen in Anlehnung und Abgrenzung an den christlichen Engelstypus in Literatur, Film und Werbungen mit jeweils zwei Beispielen präsentiert. Das Fantasy-Drama *Der Himmel über Berlin* (1987) von Wim Wenders wird von ihr als exemplarischer Film über Engel des 20. Jahrhunderts von ihr eingehend betrachtet. Wenders Arbeit bietet eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem christlichen Schutzengel-Sujet. „Der Engel ist in diesem Film zu einem handlungsunfähigen Wesen geworden, das sich nach der Alltäglichkeit sehnt. Dadurch, dass der verliebte Engel letztendlich den Engelsturz wagt, wird die Sehnsucht nach Menschwerdung zu einer Spiegelung des irdischen Glücks. Es wird ein Erwachen der Sinne erzählt, wodurch eine Erhöhung des menschlichen Seins vorgenommen wird. Zudem wird die Wertschätzung der menschlichen Geschichte auch in ihrer Begrenztheit thematisiert. Dem menschlichen Dasein wird durch die Engeldarstellung ein transzendenter Sinn zugesprochen und durch die Verewigung des Augenblicks in der Kunst eine Unsterblichkeit gegeben.“ (vgl. ebd., S. 71) Im Gegensatz dazu wird im Hollywood-Film *It's a Wonderful Life* (1946) von Frank Capra ein klassischer Schutz- und Botenengel im christlichen Sinne dargestellt.

² Sturmius M. Wittschier: *Mein Engel halte mich wach. Das Engelbild in der zeitgenössischen Literatur*. Würzburg: Echter 1991. S. 20.

³ Vgl. Uwe Wolff: *Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtung und Theologie*. Hrsg. von der Evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen. Stuttgart: EZW-Impulse 1991. S. 5.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Meine Arbeit über die Engelsgedichte basiert auf den folgenden Anthologien: Josephine Müller (Hrsg.): *Die Poesie des Himmels. Eine literarische Reise durch die Welt der Engel*. Freiburg im Breisgau: Herder 2008; Andrea Wüstner (Hrsg.): *Engel. Gedichte aus allen Sphären*. Stuttgart: Reclam 2001; *Himmlische Boten. Gedichte und Geschichten von Engeln*. Stuttgart: Reclam 2005.

gehören hauptsächlich zur Exil- und Nachkriegsliteratur.⁶ Wie werden Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts dargestellt? Welche Funktionen nehmen sie in den umfangreichen dichterischen Werken ein? Wie unterscheidet sich die Engelsdarstellung in den Gedichten dieser Zeitepoche im Vergleich zu den vorangegangenen? Gibt es spezifische Gründe für den Aufschwung der Engelsdarstellung im Genre der Poesie? Die vorliegende Forschung setzt sich mit diesen Fragen auseinander.

2. Forschungsgegenstand

Zunächst werden zwei grundlegende Abgrenzungsprobleme gelöst: Warum hat die

⁶ Die Engelserscheinungen im Roman und Drama des 20. Jahrhunderts werden zwar durch ihre vielfältigen Darstellungen geprägt, sind aber meistens Zeichen für eine andere Wirklichkeit und Helfer der Menschen bei der Bewältigung ihres schweren Schicksals. Es werden hier sechs repräsentative Autoren benannt, die Engel in ihren Werken als Hauptrolle dargestellt haben. 1. Der Science-Fiction-Roman *Stern der Ungeborenen* von Franz Werfel (1890-1945), in dem der Protagonist eine Zeitreise in die 10.000 Jahre entfernte Zukunft macht. Die Engel treten im Weltraum auf, als der Protagonist mit einer lebensgefährlichen Situation konfrontiert wird, und retten ihm das Leben. Dieser Roman wurde in seinem Exil während des Zweiten Weltkriegs geschrieben und 1946 veröffentlicht. 2. Der Roman *Der Engel schwieg* von Heinrich Böll (1917-1985), der zwischen 1949 und 1950 geschrieben wurde und posthum erschien. Erzählt wird in diesem Zeitroman von dem Protagonisten Hans Schnitzler, der in seiner durch Luftangriffe zerbombten Heimatstadt in einer beschädigten Hotelruine eine versteinerte Engelsstatue findet. Auf dem Plastikantlitz dieses Engels liegt ein schmerzliches Lächeln. Diese Engelsfigur könnte als Symbol für die verwüstete Heimat, die zerbrochene Weltordnung und die Existenznöte der Menschen nach dem Krieg betrachtet werden.

3. Kurzgeschichte *Engel in der Nacht* von Ilse Aichinger (1921-2016), einer bedeutenden Repräsentantin der Nachkriegsliteratur in Österreich. Das erzählerische Ich in dieser Erzählung verlangt für lange Zeit nach einem Zeichen des Engels, aber leider ist alles vergebens. Sie begegnet endlich einem „Engel“, als sie eines nachts aus dem Schlaf erwacht und am geöffneten Fenster eine Engelsgestalt sieht. Als sie ihre ältere Schwester wecken will, um ihr diese Erscheinung zu zeigen, findet sie das Bett ihrer Schwester leer vor. Sie wird ohne Lebenszeichen auf dem Boden im Hof gefunden, von Schnee bedeckt. Das erweckt den Eindruck, dass der Engel am Fenster eigentlich die Seele der sich aus dem Fenster gestürzten Schwester war. Wahrscheinlich kann die Erzählerin durch die Engelswerdung der Schwester mit deren Tod besser umgehen. Die Begegnung mit dem „Engel“, mit der transzendenten Wirklichkeit, macht die katastrophale Wende des Lebens erträglich. 4. Das Drama *Ein Engel kommt nach Babylon* von Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) aus dem Jahr 1953. Der Engel in diesem Drama wird als eine simple bis naive Figur ironisch dargestellt. Er hat sich in die Schönheit der irdischen Welt verliebt und kann den traurigen Lebenszustand der Menschheit nicht nachvollziehen. Da die göttliche Schöpfung für ihn gut und schön ist, entgeht ihm, welches menschliche Leid es auf der Erde gibt. Er als Vertreter Gottes kann nicht für Ordnung und Gerechtigkeit in einem scheinheiligen Menschenstaat stehen. 5. Der Roman *Stiller* von Max Frisch (1911-1991) aus dem Jahr 1954. Der Engel steht für die Selbsterfahrung und Selbstannahme des Protagonisten zur Verfügung. Dieser Engel hilft bei der Identitätssuche des Protagonisten, und bei der Konfrontation mit dem Engel erfährt dieser mehr von seiner eigenen Wirklichkeit und Selbstheit. Dieser Engel kann auch als persönlicher Schutzengel des Protagonisten betrachtet werden. Der Engel aus der Feder dieser beiden schweizerischen Autoren ist die reflektierende Figur der Gesellschafts- und Menschheitszustände der damaligen Zeit. 6. In den Werken eines der repräsentativsten Schriftsteller der Exilliteratur, Klaus Mann (1906-1949), wird das Engelsmotiv wiederholt behandelt. In den drei wichtigen Romanen *Symphonie Pathétique*, *Mephisto* und *Vulkan* werden die Engel als schlüsselhafte Figuren dargestellt. In *Symphonie Pathétique* ist einer der Engel finster und verführerisch, der andere ist nach der Verwandlung ein Todesengel geworden. In *Mephisto* aber kommt ein Engel vor, der vollkommen gut ist. In *Vulkan* geht es um einen Engel der Überlebenden, der ein verkommenes Leben hinter sich hat und sich dann dem Antifaschismus hingibt. In diesem Roman taucht auch ein „echter“ Engel auf, der das irdische Leben dokumentieren muss. Mann fordert durch die Engel am Schluss zum Aktivismus und Widerstand auf. Allgemein gesprochen wird Manns Engelskunde vor allen vom Christentum beeinflusst, außerdem ist der Einfluss von Rilke deutlich zu erkennen. Deshalb werden die Engel in seinen Werken meistens schön und schrecklich zugleich dargestellt.

Engelsdarstellung im Genre der Poesie eine besondere Attraktivität? Warum wurde in dieser Arbeit die Entscheidung für die Literaturepoche des 20. Jahrhunderts getroffen? In diesem Teil werden die Gründe für die Schlüsselfragen des Forschungsgegenstandes erklärt.

2.1 Die Engel und die Poesie

2.1.1 Die poetologische Eigenschaft der „Engelssprache“

Das enge Verhältnis zwischen Engeln und Poesie lässt sich bis zum Anfang der Angelologie (Lehre von den Engeln) zurückverfolgen. Schon im Mittelalter wird in der Engelslehre geforscht, wie Engel als Vermittler zwischen Gott und den Menschen kommunizieren. Dadurch entstand die Konzeption einer „Sprache“ der Engel. Als reine Geister, die dem „unsichtbaren Worte Gottes“⁷ näher seien, sollten die Engel eine perfekte Sprache sprechen. Die Vorstellung von der „Engelssprache“ entstammt für viele Angelologen aus der Engelsoffenbarung und Verkündigung der Propheten und Heiligen in der Bibel. *John Dee* (1527-1609) beschäftigte sich mit der Kommunikation der Engel. Ihm wurde angeblich nach mehreren spiritistischen Sitzungen die henochische Sprache von Engeln offenbart – eine Sprache, die nach der biblischen Gestalt „Henoah“ benannt wurde.⁸ Es gab damals – mit Foucaults Worten – eine „große Sehnsucht nach einer völlig transparenten Sprache, in der die Dinge selbst ohne Störung bezeichnet wären.“⁹ Nach der scholastischen Vorstellung wird die Engelskommunikation als Ausdruck eines ohne auf äußere Zeichen oder Begriffe zurückgreifenden Willensaktes und als Vorgang in der Raum- und Zeitlosigkeit charakterisiert.¹⁰ Sie ist intuitiv, fehlerfrei und luzid. *Thomas von Aquin* (1225-1274) spricht von einem „innerlichen Sprechen“ des Engels, eines immateriellen Wesens im Vergleich zum menschlichen Sprechen, das wegen der menschlichen Einschränkung auf die Stimme angewiesen bleibt und daher als „äußeres

⁷ Vgl. Jakob Böhme: *Theosophia revelata*, das ist: Alle göttliche Schriften des Gottseligen und Hoherleuchteten Deutschen Theosophi Jacob Böhmens. Band 4. München: Verlag der Literarisch-Artistischen Anhalt 1844. S. 216.

⁸ Henoah war eine biblische Gestalt, die großes Wissen aus göttlicher Quelle erlangte und in den Himmel entrückt wurde. Der Name Henoah war zur damaligen Zeit ein Symbol für großes okkultes Wissen. Henoah kommunizierte mit Engeln, ebenso wie auch der Magier John Dee, und so wurde die Henochische Sprache nach ihm benannt. Es gibt unterschiedliche Auffassungen und Meinungen, wie die Henochische Sprache korrekt ausgesprochen werden soll. Manche sind der Meinung, die Engelssprache sollte genauso ausgesprochen werden, wie sie geschrieben wird.

⁹ Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974. S. 161.

¹⁰ Vgl. Antje Ehmman: *Die Sprache der Engel. Zu angelologischen Quellen moderner Lyrik*. In: *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*. Hrsg. von Bettina Gruber. Opladen: Westdeutsche Verlag 1997. S. 136-156. Hier S. 137.

Sprechen“ bezeichnet wird.¹¹ Nach ihm tritt die Sprache der Engel als Ideal und Utopie des Menschen hervor.¹²

Im ästhetischen Rahmen wird die Konstruktion der „Engelssprache“ als höheres Modell der Menschensprache betrachtet als Norm und Ideal in der Literatur. Mit der Bestimmung der immateriellen „Engelssprache“ als ideale, vollständige Kommunikation durch die Kirchenväter und Scholastik wurde der Grundstein einer Idealisierung und Instrumentalisierung dieser spekulativen Position in Literatur und Poetologie gelegt. Jacques Lacan betrachtet diese Suche nach einer „Engelssprache“ durch literarische Praxis als eine „poetologische Verwendung“ der Engelssprachenkonzeption.¹³ Umberto Eco hat die *poetische* Sprache mit einer „Engelssprache“ verglichen, die sich deutlich von der Menschensprache als *prosaische* Sprache abgrenzt.¹⁴ Die Dichtungspraxis betrachtet er als eine Suche nach perfekter Sprache, in deren Prozess der Dichter eine „Selbsteinweihung“ verwirklichen kann. Ihm zufolge gibt es eine große Verwandtschaft zwischen Dichter- und „Engelssprache“.¹⁵

2.1.2 Der Dichter als Engel

Die Vorstellung von der „Engelssprache“ als *poetischer* Sprache und die Suche nach der *angelischen* Sprache durch poetologische Praxis könnte weiterhin die Identifikation des Dichters mit dem Engel hervorrufen. „Jeder echte Dichter vereinigt die Engel in sich.“¹⁶ So beschreibt Jean Cocteau die Intimität zwischen Engel und Dichter. Nach *Dante* (1265-1321) besitzt die Lyrik eine Eigenschaft der „Engelssprache“, die ein „sprachloses Verständigungsvermögen“ hat, durch die „jeder die Gedanken im Geiste Gottes lesen kann“. ¹⁷ Einige Dichter der Barock-Mystik, wie *Quirinus Kuhlmann* (1651-1689), versuchten in ihren poetischen Werken die göttliche Engelssprache so vollständig wie möglich zu erschaffen bzw. wiederherzustellen. Aber diese Identifikation ist nicht nur auf der literarischen Ebene geblieben. Die Dichter gewannen in diesem Suchprozess langsam die Selbstwahrnehmung, die Rolle der Engel zu spielen. Diese Selbstheiligung des Dichters

¹¹ Vgl. Thomas von Aquin: Summa Theologica. Vollständige deutsch-lateinische Ausgabe. Hrsg. von der Albertus-Magnus Akademie. Band 7. Salzburg: Pustet Verlag 1951. S. 204.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Übersetzt von Klaus Laermann. In: Ders.: J. Lacan: Schriften I. Hrsg. von Norbert Hass. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1975. S. 71-169. Hier S. 151.

¹⁴ Vgl. Umberto Eco: Die Suche nach der vollkommenen Sprache. München: Dtv. 1994. S. 50.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Jean Cocteau: Werkausgabe in zwölf Bänden. Hrsg. von Reinhard Schmidt. Frankfurt a. Main: Fischer 1988. Band 9. S. 44.

¹⁷ Vgl. Umberto Eco: Die Suche nach der vollkommenen Sprache. S. 51.

ist das Resultat einer Sakralisierung der Poesie und einer Selbstvergottung des Dichters während oder nach diesem Sakralisierungsprozess.¹⁸ Wegen der magischen Selbstvergottung in der Barock-Mystik und des Aufschwungs der geistlichen Poesie tritt in *Angelus Silesius'* (1624-1677) *Cherubinischer Wandersmann* eine Dichterfigur auf, die vom Engelscharakter geprägt ist und direkt mit Gott kommunizieren kann.¹⁹

Die nächste bemerkenswerte Zeitphase, in der Dichter sich häufig mit den Engeln identifizieren, ist die Aufklärung, besonders die Empfindsamkeit und der Sturm und Drang. Die Sakralisierungstendenz der Poesie in der Empfindsamkeit und die Ästhetisierung der Theologie, bei der auch die Bibel als Poesie angesehen wird, bringt eine narzisstisch genossene Sakralisierung der Dichter mit sich. Sie betrachten sich selbst vor allem als wichtigste Statthalter des Zeitgeistes. Die Dichter sehen ihre Rollen der „Dichterengel“ als heiliges Schicksal und lassen die Öffentlichkeit auch gern an diesem Schicksal teilnehmen. Für *Friedrich Gottlieb Klopstock* (1724-1803) bspw. stand die religiöse Dichtung im Zentrum seines Wirkens, und er konnte sie als Lebensaufgabe wahrnehmen. Das Epos „Messias“ war seine poetische Mission. Bei der Genieästhetik im Sturm und Drang verstanden sich die Dichter als göttliche Autoren, die mit ihrer Dichtung die Offenbarung fortsetzten. *Johann Georg Hamann* (1730-1788) versteht Gott in seiner *Aesthetica in nuce* als absoluten Autor und Poeten, der seine Wahrheit den ersten Menschen in einer ihnen verständlichen bilderreichen Sprache vermittelt. In diesem Sinne ist Poesie „die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ und „Reden ist Übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschensprache“.²⁰ Auch für *Johann Gottfried Herder* (1744-1803) spielen die Anregungen aus Hamanns geistlicher Poetik eine unersetzliche Rolle. Er betrachtet den biblischen Schöpfungsbericht als vorbildliche Naturpoesie und sich selbst mit seinen Gedichten nur als „Übersetzer“ des Werkes Gottes – als ein Engel.²¹ Die Höhepunkte der Selbstsakralisierung in Bezug auf die Dichterrolle sieht man im Dichterwerk von *Goethe* (1749-1832). Die Gestaltung der „rebellierenden Engel“ (des Prometheus, des Luzifers usw.) und die Suche nach einer Selbsterlösung zeigen schon die Inspiration aus den frühneuzeitlichen Säkularisierungsgedanken.

Der Dichter der Romantik soll wie ein Engel fungieren, die zerbrochene Brücke zwischen Menschen- und Gotteswelt wiederaufbauen:

¹⁸ Vgl. Hans-Georg Kemper: Geschichte der deutschen Lyrik. Band 2: Von der Reformation bis zum Sturm und Drang. Stuttgart: Reclam 2004. S. 35-36.

¹⁹ Vgl. Angelus Silesius: Cherubinischer Wandersmann. Zürich: Manesse Verlag 1986. S. 32.

²⁰ Johann Georg Hamann: Aesthetica in nuce. In: J.G.H. Sokratische Denkwürdigkeiten. Mit einem Kommentar. Hrsg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1993. S. 76-147. Hier S. 81.

²¹ Vgl. Hans-Georg Kemper: Geschichte der deutschen Lyrik. Band 2: Von der Reformation bis zum Sturm und Drang. S. 163.

Wenn ihr vom Himmel auf die Erde nieder / Die Heiligkeiten, bildlich deutend, führt. / Schon regt in euch Begeisterung ihr Gefieder, / Vernehmt denn, wie sich jegliches gebührt, / Daß ihr, vom Unberschwenglichen verwirret, / Nicht bei den ungewohnten Flügen irret.²²

Wie *A. W. Schlegel* (1767-1845) in seinem Gedicht schreibt, soll der Dichter selbst wie ein Engel werden und mit den „Flügeln der Begeisterung“ ein Neues und Unbekanntes, ein Ungesehenes erkunden. Die Poesie soll der Wahrnehmungsapparat für etwas Unsichtbares und Unsagbares, etwas Transzendentes sein. Als Außenseiter der Literatur seiner Zeit ist der Dichter *Friedrich Hölderlin* (1770-1843) zu nennen. Für ihn ist der Dichter-Engel-Verbund noch enger. In seinen lyrischen Werken fungieren die Engel als Begleiter des Dichters, als „Engel der Heimkehr“, die den Dichter zurück in seine geistige Heimat, die göttliche Welt, bringen.²³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Engel-Identität des Dichters oder der Topos der „Dichterengel“ in der Literaturgeschichte *vor der Moderne* ein dauerhaftes Phänomen ist. Die Funktion des Engels in unterschiedlichen Literaturepochen ist zwar je nach Anforderung des Dichters different, seine religiöse und mächtige Rolle als Gottes Vermittler und Menschenhelfer bleibt jedoch unverändert. Die Selbstidentifikation der Dichter mit den Engeln in der vormodernen Zeit zeigt zuallererst ihren Glauben an Gnade und Erlösung durch Gott, da sie mit der Selbstidentität eine Selbstermächtigung realisieren möchten. Durch diese Identifikation werden die Suche nach Gottesnähe und die Wünsche von einer unmittelbaren Kommunikation mit Gott der Dichter widergespiegelt. Diese Identifikation könnte auch als eine Selbstanforderung des Dichters betrachtet werden, der durch sein poetisches Werk seine *individuelle* Gotteserkenntnis darstellen möchte. Die Personifikation des Engels als Dichter oder die Selbstsakralisierung des Dichters als Engel basiert in diesem Sinne auf der Anwesenheit und Zugänglichkeit Gottes. Obwohl die Engel-Dichter-Verknüpfung in der Lyrik des 20. Jahrhunderts weiter existiert, verändert sich die Voraussetzung der Engel als Identifikationsfigur aufgrund der gewandelten Gotteserkenntnis und Gotteserfahrung. Im Hauptteil dieser Dissertation wird die neue Engelfunktion in der Lyrik des 20. Jahrhunderts hinsichtlich des Engel-Dichter-Verhältnisses dargestellt.

²² August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Eduard Böcking. Band 2. Leipzig: Hildesheim 1958. S. 158.

²³ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Heimkunft*. Aus: *Gedichte 1800-1804*. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Michael Knaupp. Band 3. München: Carl Hanser Verlag 1992. S. 210.

2.1.3 Der Engel als Motiv in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert

Der Engel war ein sehr beliebtes Motiv in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert. Die Engelsdarstellung lassen sich auf den Anfang der deutschsprachigen Gedichte zurückführen.²⁴ Es ist zwar in diesem Punkt unmöglich, eine ausführliche Motivgeschichte vorzustellen, es ist aber notwendig, die Eigenschaften dieser Engel mit einigen Gedichtbeispielen darzustellen, um die Vergleichsgrundlage für die Engel im 20. Jahrhundert zu legen.

Die Engel in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert treten zunächst als Gottesboten auf, die den Menschen Gottes Wahrheit verkünden und ihnen Gottes Gnade bringen. Die heiligen Engel erscheinen häufig als glänzende und mächtige Figuren und senden den Gläubigen oder Betern Gottes Kraft und Geborgenheit. Z. B. treten die Engel im Gedicht „Gottes Segen“ von Eichendorff mit göttlicher Heiterkeit hervor und bringen den Menschen Segen und Glück.²⁵ An den Schutzengel hat Heinrich Heine in seiner letzten Lebensphase für seine geliebte Frau gebetet, damit sie nach seinem Tod von Engeln behütet werden kann.²⁶ Die zweithäufigste Engelgestalt in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert ist der Todesengel – ein Engel, der Menschen den Tod bringt, der Verstorbene ins Jenseits begleitet oder sie dort empfängt und eventuell richtet. Z. B. erscheint der Engel als Grabhüter bei Kleist in seiner Verszählung *Der Engel am Grabe des Herrn*.²⁷ Novalis hat in seinen *Hymnen an die Nacht* einen Todesengel dargestellt, der die Seelen der Verstorbenen zu dem ewigen Leben bringt.²⁸

²⁴ Im Mittelalter treten die Engel häufig im Loblied auf. *Hildegard von Bingen* (1098-1179) hat zahlreiche Gedichte über Engel verfasst (z. B. der Lobgesang „Fürsten der Ehre, lebendiges Licht“ und „Preis euch, heilige Engel“) und eine Engellehre entwickelt, in der sowohl eine systematische Engelhierarchie als auch ein dualistisches Engel-Mensch-Verhältnis erläutert werden. In der Barockzeit erlebte die Engelsdarstellung eine Blütezeit. Die Engel werden oft als Boten der Gottesliebe und Schutzkraft der Menschenwelt dargestellt – einer Welt der Toleranz, des Friedens und diesseitigen Glücks. *Andreas Gryphius* (1616-1664) z. B. hat im Sonett „Über die Geburt des Herren Jesu“ die Vereinigung der Engel mit den Menschen beschrieben.

²⁵ Vgl. Joseph von Eichendorff: Werke. Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch. München: Hanser 1962. S. 258. „Das Kind ruht aus vom Spielen, / Am Fenster rauscht die Nacht, / Die Engel Gottes im Kühlen / Getreulich halten Wacht. // Am Bettlein still sie stehen, / Der Morgen graut noch kaum, / Sie küssens, eh sie gehen, / Das Kindlein lacht im Traum.“

²⁶ Heinrich Heine: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Bernd Kortländer. Reclam 1997. S. 600. „Ihr Engel in den Himmelshöhn, / Vernehmt mein Schluchzen und mein Flehn; / Beschützt, wenn ich im öden Grab, / Das Weib, das ich geliebt hab; / Seid Schild und Vögte Eurem Ebenbilde; / Beschützt, beschirmt mein armes Kind, Mathilde.“

²⁷ Heinrich von Kleist: Gedichte und Fabeln. Ahrensburg: tradition 2012. S. 56. „Und auf dem Rande saß, das Flügelpaar noch regend, / Ein Engel, wie der Blitz erscheint, / Und sein Gewand so weiß wie junger Schnee.“

²⁸ Novalis: Gedichte. S. 300. „Engel [...] erwacht in neuer Götterherrlichkeit erstieg er die Höhe der neugebornen Welt – begrub mit eigener Hand der Alten Leichnam in der verlassenen Höhle, und legte mit allmächtiger Hand den Stein, den keine Macht erhebt, darauf. // Noch weinen deine Lieben [...] an deinem Grabe – sehn dich [...] auferstehn. Lange Zeiten entfloßen seitdem, und in immer höherm Glanze regte deine neue Schöpfung sich – und tausende zogen aus Schmerzen und Qualen, voll Glauben und Sehnsucht und Treue dir nach - wallen mit dir und der himmlischen Jungfrau im Reiche der Liebe - deinen im Tempel des himmlischen Todes und sind in Ewigkeit dein.“

Die dritte Engelkategorie in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert ist der gefallene Engel, der in Gedichten auch „Luzifer“ oder „Satan“ genannt wird. Der gefallene Engel als Vertreter des Bösen wird meistens als Gegenbild Jesus oder als Verführer der Menschen bezeichnet. Von Satans Übermacht ist sehr oft in den Gedichten zu lesen: Wilhelm Müller beschreibt in seinen Gedichten das Leiden darunter,²⁹ und in „Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christ“ von Goethe hat Satan versucht, sogar Gott selbst zu verführen und zu töten, wenn er in Menschengestalt auf die Erde kommt.³⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Engel in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert fest im religiösen, besonders christlichen Fundament wurzeln. Sie erscheinen fast immer im Kontext von „Gott“ oder „Jesus“, d. h., sie haben eine ähnliche Funktion wie Jesus als Gottes Vermittler inne und sind Stellvertreter seiner Allmacht. Sie lassen sich auf eine religiöse Schrift zurückführen, bspw. die Bibel oder die Texte der Engellehre. Viele lyrische Engel tragen ihren Namen aus den Heiligen Schriften, z. B. „Seraphim“, „Cherubim“, „Erzengel“ wie in der Bibel oder „Harut und Marut“ aus dem Koran. Das Auftreten der Engel wirkt modellhaft und erfüllt konventionelle, klare Aufgaben: Der Verkündigungs- oder Schutzengel tritt häufig als schöne Lichtgestalt auf, der Todesengel begleitet den Sterbenden in die Totenwelt, und der gefallene Engel verführt den Menschen bei oftmals unästhetischem Erscheinungsbild. Die Engelsvorstellungen der Dichter vor dem 20. Jahrhundert weichen generell nicht wesentlich von der christlich-kirchlichen Prägung ab. Obwohl die Engel gebeten werden, die persönlichen Wünsche der Dichter zu erfüllen, sind trotzdem gemeinsame, gottbezügliche Eigenschaften daraus zu ersehen.³¹ Doch die

²⁹ Wilhelm Müller: Gedichte von Wilhelm Müller. Gesamtausgabe. Hrsg. von Curt Müller. Leipzig: Reclam 1894. S. 327. „Und als wir ausgestritten / Der Freiheit letzte Schlacht, / Da hab ich viel gelitten/Von Satans Übermacht. // Wohl habe ich schnell zerbrochen / Sein eisenfestes Band, / Doch hat sich schwer gerochen / An mir die Gotteshand.“

³⁰ Goethe: Gesammelte Werke. Die Gedichte. München: Anaconda Verlag 2015. S. 5. „Gott ward ein Mensch. Er kam auf Erden. / „Auch dieser soll mein Opfer werden“, / Sprach Satanas und freute sich. / Er suchte Christum zu verderben, / Der Welten Schöpfer sollte sterben. / Doch weh dir, Satan, ewiglich!“

³¹ Es gibt selbstverständlich Engelgestalten, die ihren individuellen Charakter zeigen, die anders als die christlichen Tradition dargestellt werden. Z. B. die Gestalt des Satans bei Klopstock. In seinem religiösen Epos *Messias* (1773) wird ein ohnmächtiger, unreflektierter Satan mit falscher Selbsteinschätzung dargestellt. Er versteht die Heilgeschichte nicht, und Gott hat für ihn keine Erlösung geplant. Generell tritt Klopstocks Satan als Verkörperung der Unvernunft in der Aufklärung auf. Vgl. Ernst Osterkamp: *Messias*. In: *Lucifer. Stationen eines Motivs*. Berlin/New York: De Gruyter 1979. S. 131-179. Der Satan, so nach der Analyse von Osterkamp, ist aus der Feder von Klopstock erinnerungslos, borniert und nicht lernfähig. Seine Rebellion ist unmotiviert. Seine Gestalt ist statisch, eindimensional, ohne psychologische Tiefe, der Entwicklung nicht fähig. Als Vertreter der Unvernunft und des Bösen wird eine Erlösung nicht für ihn geplant. Der andere Teufel, Abbadona, gilt aber als Gegengestalt des Satans. Er hat eine Erinnerung an die Vergangenheit und die Erkenntnis von Unvollkommenheit. Als eine reuige und einsichtige Figur hat Abbadona durch seine Tugenden – die Vernunft, die Beharrlichkeit, die Selbstbemühung und das Vertrauen in Gottesliebe – eine Selbsterlösung erreicht. Durch die gegensätzlichen Darstellungen dieser zwei Teufelsfiguren wollte Klopstock seinen Anspruch auf eine bürgerliche Aufklärung stellen – Vernunft statt Irrationalität, Erkenntnis statt Unwissenheit, Entwicklung statt Statik.

konventionellen Engelkategorien und ihre traditionellen Eigenschaften verändern sich in der Lyrik des 20. Jahrhunderts stark. Der Wandel der Satan-Gestalt um die Jahrhundertwende 1900 vom Vertreter des Bösen bis zum Selbstbild des Menschengestes deutet diese Veränderung an.³² Diese Darstellungsveränderung erscheint nicht nur bei dem gefallenen Engel, sondern auch bei den anderen Engelstypen ab der Jahrhundertwende. Der nächste Punkt bietet dazu eine Vorschau.

2.2 Die Engel und die Moderne

Die Engelsdarstellung in der Lyrik vor dem 20. Jahrhundert zeigt, dass die Engel ihre sakrale Herkunft nie wirklich verlassen haben. Wenn man einen Blick in das Inhaltsverzeichnis einer Engel-Anthologie wirft, werden folgende neue Engelstypen des 20. Jahrhunderts ersichtlich: die verlorenen Engel, die angeklagten Engel und die leidenden Engel.³³ Unumstritten zeigen die Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts neue Angesichte. Die Existenz der Engel ist nicht mehr selbstverständlich. Sie können auch verloren gegangen sein und werden gesucht. Die einstmals göttlich-schönen Lichtgestalten werden in der Lyrik des 20. Jahrhunderts häufig als leidende Figuren dargestellt. Sie klagen über ihre Qual und ihr Unglück. Diese veränderten Engelsfiguren deuten zumindest die veränderte Gotteswahrnehmung der Dichter an. Die verlorenen Engel könnten ein Ergebnis der Abwesenheit Gottes sein, an der die Menschen leiden. Die leidenden Engel könnten als Bildnis dieser Menschen angesehen werden. Die Gründe für die neuen Engelsfiguren liegen in der Krisenerfahrungen um 1900 – das *Fin de Siècle* und die ästhetische Moderne des 20. Jahrhunderts, die im Folgenden erklärt werden.

2.2.1 Die Krisenerfahrungen des „Fin de Siècle“

Die Jahrhundertwende 1900 wird stark von der Krisenerfahrung des Individuums geprägt, die mit dem Epochenbegriff „*Fin de Siècle*“ bezeichnet wird. Die Ursache für die Krise ist

³²Die neue Luzifer-Darstellung erscheint, wie von Osterkampf dargelegt wird, im Wilhelminischen Zeitalter um 1900. Osterkampf analysiert Lucifertexte von Wilhelm Rudow, Ludwig Fahrenkrog, Rudolf Steiner, Franz Bachmann, Richard Dehmel u. a. Trotz zahlreicher Auftritte bei unterschiedlichen Dichtern teilen diese Luzifergestalten aber gemeinsame Eigenschaften: Sie werden als Verkörperung des Veränderungswillens der Menschheit bezeichnet und sind eng mit den menschlichen Schicksalen verbunden. Die Veränderung Luzifers vom Vertreter der Unvernunft und des Bösen in der Aufklärung zum Selbstbild des Menschengestes um die Jahrhundertwende setzt das Zeichen für eine andere Darstellungsentention der Dichter. Vgl. Osterkamp: Lucifergestalten der wilhelminischen Ära. In: Lucifer. Stationen eines Motivs. S. 213-248.

³³ Vgl. Andrea Wüstner (Hrsg.): Engel: Gedichte aus allen Sphären. S. 10-12; und Himmlische Boten. Gedichte und Geschichten von Engeln. S. 5-13.

der fortschreitende Modernisierungsprozess.³⁴ Die moderne Gesellschaft lässt sich durch die „funktionale Differenzierung“ kennzeichnen, die sich aus der „stratifikatorischen“ Differenzierung der bis weit in das 18. Jahrhundert dominierenden Ständegesellschaft gewandelt hat.³⁵ Diese Veränderung der Gesellschaft hat auch die umwälzende Veränderung in der Arbeitswelt und in den Familien hervorgerufen. Arbeitnehmer können ihre Individualität nicht mehr in der Arbeitswelt finden. Sie werden aufgrund der Maschinenproduktion von Großbetrieben, die die Handarbeit ersetzt, durch ihre Funktion beim Arbeitsablauf definiert und können durch andere bei Funktionsgleichheit ausgetauscht werden.³⁶ Die Frau fand ihre Individualität früher durch die Identifikation mit der Zugehörigkeit zur Familie. Ab 1900 erhielt sie durch die besseren Bildungs- und Berufsmöglichkeiten, die durch die Frauenbewegung unterstützt wurden, eine neue Stellung in der Familie. Die Geschlechterrolle wurde in der Gesellschaft pluralisiert. Die Emanzipation der Frau und die Jugendbewegung formten auch ein neues Familienverhältnis. Die patriarchalische Stellung des Vaters geriet ins Wanken. Neue Lebensformen tauchten als Alternative zur bürgerlichen Familie, zur durch die Sexualmoral als heilig und naturgemäß verstandenen Ehe auf.³⁷

Weil Arbeitsleben, Familie und Ehe Reservate von Inklusionsindividualität waren, verschärfte der Wandel in diesen Bereichen die Schwierigkeiten bei der Identitätssuche. Die Suche des modernen Menschen nach Individualität und Identität außerhalb dieser Funktionssysteme und die neue Rolle in der veränderten Gesellschaft führten zu einer Selbstkrise. Horst Thomé spricht von einem „Krisenbewusstsein“ des modernen Subjekts.³⁸ Die Krise des modernen Ichs wurde zu einem zentralen Thema der Literatur um 1900. Autoren wie Arthur Schnitzler, Gottfried Benn und Ernst Toller haben in ihrer

³⁴ Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht: Modern, Modernität, Moderne. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache. Band 4. Hrsg. von Reinhart Koselleck, Werner Conze und Otto Brunner. Stuttgart: Klett-Cotta 1978. S. 93-131.

³⁵ Vgl. Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenschaftssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 3. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993. S. 149-258. Der Soziologe Luhmann erklärt das grundlegende Kennzeichen einer modernen Gesellschaft, nämlich die funktionale Differenzierung, die die vorherige – von der mittelalterlichen Ständegesellschaft bis ins 18. Jahrhundert - stratifikatorische Gliederung der Gesellschaft abgelöst hat. Die immer stärkere Ausdifferenzierung der Funktionssysteme (Recht, Wirtschaft, Wissenschaft, Bildung, Gesundheit, Kunst usw.), die jeweils eigene oberste Werte haben, um ihren Zweck möglichst gut erfüllen zu können, führte zu einer Gesellschaft, die immer weniger gemeinsame Ziele, Werte und Praktiken besaß. Für die Individualität eines Menschen bedeutete dies, dass sie nicht mehr wie früher durch Inklusion (in einen Stand), sondern durch Exklusion bestimmt wurde.

³⁶ Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. Nihilismus-Fin de Siècle-Expressionismus. Berlin: Akademie Verlag 2009. S. 14.

³⁷ Vgl. ebd., S. 13.

³⁸ Vgl. Horst Thomé: Autonomes Ich und ‚inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer 1993. S. 59.

Dichtung ein neues Selbstbild eines in die Krise geratenen modernen Ichs dargestellt. Der Ich-Entwurf in der Literatur um die Jahrhundertwende von 1900 war auch stark beeinflusst von der Bewusstseinspsychologie, Tiefenpsychologie und Psychoanalyse, die zu einer neuen Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung der Autoren geführt haben.³⁹

Ein anderer sozialer Wandel der modernen Gesellschaft ist die Säkularisierung.⁴⁰ Mit der Abschaffung der Staatsreligion und des Machtverlustes der religiösen Institutionen, vor allem der Kirchen, kam es zu einer „Privatisierung der Religion“, so Thomas Luckmann.⁴¹ Die Wahl der Religion wurde um 1900 immer mehr zu einer individuellen Entscheidung. In außerkirchlichen Kreisen konnte man aus einer Vielzahl von Religionsangeboten wählen und aus heterogenen Elementen die eigene Privatreligion erschaffen. Thomas Nipperdey nannte das „vagierende Religiosität“.⁴² Zu diesem Phänomen zählen die Renaissance der Mystik und Entstehung der Kunstreligion. Auch die religiöse Überhöhung des Lebensbegriffs oder die Forderung der Völkischen nach einer „arteigenen“ deutschen Religion fallen darunter.⁴³ Mit dieser neuen Religiosität entstand die Religionskritik, die sich mit der traditionellen Gottesvorstellung auseinandersetzte. Nietzsche als Kritiker des Christentums lehnte nicht nur die christliche Gotteswahrheit ab, sondern reagierte auf den „Tod Gottes“ mit der heroischen Bejahung des schaffenden Lebens. Die neue Gotteserkenntnis führte zur Reflexion über das gegenwärtige Verhältnis zu Gott. Dies wirkte sich auch auf eine neue Selbsterkenntnis aus. Die Umwertung der christlichen Prinzipien und die neue Betrachtung über das Gott-Mensch-Verhältnis in dem Säkularisierungsprozess zog eine Glaubenskrise nach sich.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 brachte für die meisten Deutschen eine umfassende Lebensveränderung mit sich. Diese „Ur-Katastrophe“ des 20. Jahrhunderts,

³⁹ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁰ Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. S. 71. Hier wird der Begriff „Säkularisierung“ nach dem Verständnis des amerikanischen Philosophen und Historikers Larry Shiner verwendet. Shiner unterscheidet insgesamt sechs Typen von Säkularisierungskonzepten. 1. Niedergang der Religion, Prestige und Einflussverlust erstmals akzeptierter Symbole, Doktrinen und Institutionen; 2. Tendenz zur Konformität mit der „diesseitigen“ Welt, die Verlagerung der religiösen Gruppen oder Individuen, ihre Interessen zunehmend von übernatürlichen zu weltlichen Aspekten; 3. Abkoppelung der Gesellschaft von der Religion, nämlich die Befreiung der Gesellschaft von religiösen Ideen und Vorgaben und Verweis der Religion in die Privatsphäre; 4. Transformation von religiös fundierten Wissensbeständen, Verhaltensmustern und institutionellen Regelungen; 5. „Anthropologisierung“ der Religion in einer Gesellschaft, Umdefinition der vormals Religion zukommenden Aufgaben in diesseitig erfüllbare Funktionen - nach Weber die „Entzauberung der Welt“. Vgl. Larry Shiner: The meaning of secularization. In: Internationales Jahrbuch für Religionssoziologie 3 (1967). S. 51-62.

⁴¹ Vgl. Thomas Luckmann: Die unsichtbare Religion. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1991. S. 178-183.

⁴² Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Band 1: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: C. H. Beck 1998. S. 521-528.

⁴³ Vgl. Uwe Spörl: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 1997. S. 135.

wie sie der Historiker Georg F. Kennan genannt hat,⁴⁴ hat mit ihrer unbeschreiblichen Zerstörungskraft eine apokalyptische Stimmung unter den vom Krieg Betroffenen erzeugt. Die Suche nach Trost, Schutz und Hilfe unter den katastrophalen körperlichen und mentalen Bedingungen wurde zum Dauerzustand der Kriegsleidenden.

Im literarischen Bereich wurde die Krisenerfahrung des modernen Individuums von der Sprachskepsis geprägt. Ein Grund dafür ist die Entwicklung der modernen Medien im 20. Jahrhundert, der vernachlässigte Sprachgebrauch in den sich immer weiter verbreitenden Zeitungen und der Werbung. Ein anderer Grund ist vielleicht darin zu suchen, dass die neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften nicht nur sprachlich, sondern eher in Formeln ausgedrückt wurden.⁴⁵ Mit der gängigen Sprache war offenbar nicht alles Existierende beschreibbar. Diese neuen Ausdrucksformen bei den Massenmedien und der Naturwissenschaft wendeten sich gegen eine erzählerische oder poetische Literatursprache. Zusätzlich standen die Dichter dieser Zeit vor einem großen Problem: Die Literatursprache schien abgenutzt und schablonenhaft zu sein. Viele Autoren wurden von dem Gefühl übermannt, dass mit der traditionellen Sprache die Wahrheit der Welt nicht dargestellt werden konnte.⁴⁶ Über diese Undarstellbarkeit hinausgehend wurde eine neue Sprache gesucht, um einen Ausweg aus der Sprachkrise zu finden. Der Suchprozess nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit begann in der Lyrik, die in Abgrenzung zur Prosa das Problem des Undarstellbaren für sich reserviert hatte. Dichter wie Stefan George und Rainer Maria Rilke behaupteten, dass allein durch eine poetische Sprache eine „höhere Wahrheit“ ausgedrückt werden könnte.⁴⁷ Die Lyrik wurde bei diesen Dichtern das Medium, die Unsagbarkeit zum Ausdruck zu bringen.

Die Ich-Krise, die Glaubenskrise, die Kriegskrise und die Sprachkrise bilden zusammen die

⁴⁴ Vgl. George F. Kennan: Bismarcks europäisches System in der Auflösung. Die französische Annäherung 1875 bis 1890. Frankfurt a. Main/Berlin/Wien: Propyläen Verlag 1981. S. 12.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 148.

⁴⁶ Arno Holz (1863-1929) zeigte dies anhand von Reimworten: „Der Erste, der [...] auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste [...] ein Kretin“ (Revolution der Lyrik Berlin). Dass Holz an einen natürlichen Ausdruckswert der Worte glaubte zeigt deutlich, dass man die konventionelle Literatursprache um 1900 als Problem empfand. Das Problem der Sprache lässt sich weiterhin bei vielen Autoren und Dichtern des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts sehen, besonders des Jungen Wien. Viele Autoren zweifelten daran, dass die Wirklichkeit und Wahrheit mithilfe der Sprache darstellbar sei, d. h., die traditionelle Aufgabe der Sprache war für sie zuerst mal fragwürdig geworden. Sie konstatierten einen Bruch zwischen der Sprache und der Realität. Beispielsweise hat das Unbehagen an der Sprache das Denken und Schreiben von Robert Musil (1880-1942) geprägt. Der Protagonist des Romans *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* wird vom Versagen der Worte angesichts seiner „anderen Zustände“ gequält: „Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam.“ In Arthur Schnitzlers (1862-1931) Einakter-Zyklus *Anatol* kann die gleichnamige Hauptfigur die entscheidende Frage nach der Treue seiner Freundin nicht formulieren. Der junge Kafka (1883-1924) schrieb so ins Album seiner Freundin: „Worte sind schlechte Bergsteiger und schlechte Bergmänner. Sie holen nicht die Schätze von den Bergeshöhen und nicht die von den Bergestiefen!“

⁴⁷ Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. S. 160.

Krisenerfahrungen des „Fin de Siècle“, die in der zeitgenössischen Literatur reflektiert wird. Sie treibt den Prozess der ästhetischen Moderne voran.

2.2.2 Die ästhetische Moderne

Die Literatur des „Fin de Siècle“, z. B. der Symbolismus und das Junge Wien, war Bestandteil der ästhetischen Moderne, die kritisch den gesellschaftlichen Modernisierungsprozess reflektierte. Die Literatur um 1900 hat in dieser Modernisierung mehr an ästhetischer Autonomie gewonnen und wurde immer unabhängiger von Werten und Ansprüchen anderer Gesellschaftsbereiche. Ein gutes Beispiel dafür ist die „Décadance“, die in den damaligen Schriften schon eng mit dem Begriff „Fin de Siècle“ verbunden war. Der Begriff „Décadance“ stand zuerst unter dem Verständnis vom Niedergang der Künste und des Geschmacks für eine negative Epochennennung. Die „Degeneration“ – ein medizinischer Terminus für den Verfall des Körpers, den der Begriff „Décadance“ ursprünglich beschreibt – wurde zu dieser Zeit in der Literatur als eine Krankheit dargestellt. Sie konnte zu exzeptioneller Kreativität und künstlerischer Wahrnehmungsfähigkeit führen, besonders bei den Dichtern des Ästhetizismus. Nach der ästhetizistischen Dichtungsauffassung wurde dem Hässlichen und Kranken sowie dem Wahnsinn auch ein poetisch-ästhetischer Wert geschenkt.⁴⁸ Dichtung soll eine „Kunst für die Kunst“ sein und bewusst von allen Zweckbezügen abgelöst werden. Dieses Prinzip trieb den Dichter um 1900 zu einer neuen Betrachtung der Umwelt und poetischer Selbstreflexion an.

Die ästhetische Autonomie der literarischen Moderne hat das Engelmotiv um die Jahrhundertwende 1900 und des 20. Jahrhunderts markant beeinflusst, die zusammen mit den Krisenerfahrungen des „Fin de Siècle“ die Vielfalt und Neuheit in der Engelsdarstellung in der Lyrik des 20. Jahrhunderts zur Folge haben sollten.

2.2.3 Der Engel als Motiv in der Lyrik des 20. Jahrhunderts

Die Krisenerfahrungen des „Fin de Siècle“ – die Ich-Krise, die Glaubenskrise und die Kriegskrise – drängten die zeitgenössischen Autoren, einen Ausweg zu finden. Den neuen Engeln wurde von den modernen Dichtern die Aufgabe übertragen, dem modernen Ich in diesem Krisenzustand zu helfen. Bei den Dichtern der ästhetischen Moderne werden die Ästhetik der Hässlichkeit und die Selbstwahrnehmung nach dem neuen ästhetischen Prinzip häufig dargestellt. Die hässlichen und leidenden Engel ohne Göttlichkeit könnten vor diesem Hintergrund als Selbstbild der Dichter fungieren. Die Sprachkrise und die

⁴⁸ Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. S. 182.

Suche nach den neuen Ausdruckformen könnte auch die Ursache für die Darstellung der Engel als Symbol der Sprache und Schreibstütze in der modernen Lyrik sein. Dazu wird ein Blick auf das Engelmotiv in der Lyrik des 20. Jahrhunderts geworfen, um die exemplarischen neuen Engel zu zeigen.

Ein neues Engelmotiv in der Lyrik des 20. Jahrhunderts ist der Engel als eine vergängliche und instabile Figur, z. B. im Gedicht „Der Engel“ von *Christian Morgenstern* (1871-1914):

Wo bist du hin? Noch eben warst du da – / Was wandtest du dich wieder abwärts, wehe, / nach jenem Leben, das ich nicht verstehe, / und warst du mir jüngst doch noch so innig nah.⁴⁹

Verglichen mit den Engeln vor dem 20. Jahrhundert sollte ihre Existenz und ihr Dasein in der Darstellung der modernen Lyrik keine Selbstverständlichkeit sein. Die Entfremdung der Engel sollte ein Ergebnis der veränderten Gottesvorstellung und Gotteswahrnehmung des modernen Ichs in der Glaubenskrisis sein – die Gottesverborgenheit und Gottesverlassenheit in der Säkularisierung. Bei *Christine Lavant* (1915-1973) z. B. erlebt das lyrische Ich eine Engelsverlassenheit, weil Gott abwesend ist:

Nun wirst du andre Herzen mieten, / wirst sie bewohnen wie ein Haus! / Mir zieht mein letzter Engel aus, / weil ihm kein Herr mehr kann gebieten.⁵⁰

Die Gottesabwesenheit und Gottesverlassenheit sollte zur Suche nach einer Selbsterlösung statt einer Gotteserlösung führen. Dem Engel, der früher als Gottesvermittler die Erlösung Gottes dem Menschen bringt, wird daher eine neue Funktion gegeben, nämlich als Helfer bei der Selbsterlösung.

Die Privatisierung der Religion des 20. Jahrhunderts aufgrund der Säkularisierung kann auch eine Privatisierung der Engel in der Darstellung hervorrufen. In der Lyrik wird der Engel oft als *mein* Engel dargestellt, z. B. bei *Rilke* („Ich ließ meinen Engel lange nicht los“), *Paul Celan* („Eile, mein Engel“), *Günter Grass* („Mein Schutzengel“) und *Mascha Kaléko* („An meinen Schutzengel“). Die Bestimmtheit der Engelsgestalt in der vormodernen Zeit wird in der Lyrik des 20. Jahrhunderts aufgelöst. Die Engel sind immer mehr von privaten Eigenschaften geprägt, weil sie unterschiedliche Bedürfnisse der Individuen erfüllen mussten.

Außer der Privatisierung der Engel in der vertieften Säkularisierung des 20. Jahrhunderts treten die Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht nur als göttliche Lichtgestalt auf. Die Engel verlieren bei manchen Autoren ihr traditionelles engelisches Signum des Heilig-

⁴⁹ Christian Morgenstern: *Wir fanden einen Pfad*. München: R. Piper & Co. Verlag 1914. S. 64.
Hrsg. von H. O. Proskauer. Basel: Zbinden 1973. S. 55.

⁵⁰ Ebd., S. 28.

Schönen. Beispielsweise tritt der Engel beim expressionistischen Dichter *Georg Trakl* (1887-1914) als hässliche, beschmutzte Figur auf der Erde auf:

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. / Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.⁵¹

Die Entzauberung der Engel dehnt sich über die Lyrik des gesamten 20. Jahrhunderts aus. Die Engel werden meistens als von Dunkelheit, Krankheit oder Unglück überschattet bezeichnet. Den befleckten Engel bei Trakl beispielsweise, der seine göttliche Schönheit verloren hat, findet man auch bei *Peter Huchel* (1903-1981) und *Sarah Kirsch* (1935-2013).

Über die eisigen Augen / der Engel, / die niederfahren hinter der dünnen Dämmerung, / mit rußigen Schwingen zu den Töchtern Kains.⁵²

So beschreibt Huchel einen eisigen schwarzen Engel, der genau im Gegensatz zu der warmen, hellen Traditionsgestalt steht. Bei Kirsch erscheint ein geschlagener und schmutziger Engel im „Erdreich“:

Ein versprengter Engel dem gelben Kanister / Über die stockfleckigen Flügel geschnallt / Der himmlische Daumen im Gummihandschuh / senkt das Ventil und es riecht / Für Stunden nach bitteren Mandeln.⁵³

Der Engel verliert bei einem Dichter wie Trakl, der unter den Kriegserlebnissen litt und lebenslang nach einer Sühne suchte, seine heiligen Attribute. Dies deutet an, dass der Engel als Selbstbild des Dichters gestaltet wurde. Das neue Engelsangesicht kann als eine anschauliche Repräsentanz für den Krisenzustand des modernen Subjekts um 1900 angesehen werden. Bei Kirsch und Huchel kann der hässliche, beschmutzte Engel ein Selbstbild der Dichter im Krisenzustand in der inneren Emigration gelten.

All diese entzauberten und säkularisierten Engel bei den oben genannten Dichtern fordern die Reflexion über den Zeitgeist der jeweiligen Geschichtsphase. Die Engel bei den DDR-Dichtern werden z. B. häufig als Symbole der Freiheit und der Gesellschaftsutopie dargestellt. Und fast alle diese Engel zeigen einen unglücklichen, leidenden oder erkrankten Zustand. *Heiner Müller* (1929-1995) schildert in seinem „Glückloser Engel“ einen „verschüttet[en]“ Engel“, der „in der Versteinerung von Flug auf Geschichte wartend“, beschrieben wird.⁵⁴ Diese Engelsgestalt erinnert an „Angelus Novus“, die von Paul Klee gezeichnet wurde und durch Walter Benjamins Interpretation von „Engel der

⁵¹ Georg Trakl: Psalm. Zweite Fassung. Das dichterische Werk. S. 192.

⁵² Peter Huchel: Gezählte Tage. Gedichte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1972. S. 63.

⁵³ Sarah Kirsch: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Franz-Heinrich Hackel. Band 1: Gedichte 1. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 73.

⁵⁴ Heiner Müller: Die Gedichte. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998. S. 53.

Geschichte“ bekannt geworden ist.⁵⁵ Dieser verschüttete Engel von Müller könnte auch, wie der „Angelus Novus“ für Benjamin, als ein Sinnbild für den geschichtsphilosophischen Gedanken des Dichters angesehen werden. Sein versteinertes Zustand kann das Ende der Geschichtsentwicklung im Auge des depressiven Dichters symbolisieren, eine Diskontinuität des Geschichtsverlaufes. Nach der lädierten Utopie der Gesellschaft im Jahre 1991 hat Müller diese Engelsgestaltung fortgesetzt. Er schreibt „Glückloser Engel 2“, in dem der Engel wieder fliegen kann, aber mit unbekannter Identität erscheint:

Zwischen Stadt und Stadt / nach der Mauer der Abgrund / Wind an den Schultern die Fremde/Hand
am einsamen Fleisch / Der Engel ich höre noch / Aber er hat kein Gesicht mehr als / Deines das ich
nicht kenne.⁵⁶

Zwei Jahre nach dem Mauerfall war Müller, wie viele andere DDR-Intellektuelle, verunsichert. Nach dem Zusammenbruch des realsozialistischen Gesellschaftssystems war die Utopie aufgelöst. Die Blüte des Kapitalismus erschien ihm jedoch dekadent und aussichtslos. Die endlich fliegende, aber verfremdete Engelsfigur stellt „das Dilemma seines Geistzustandes“ dar.⁵⁷ Der Geschichtspessimismus bei Müller lässt sich auch bei *Erich Arendt* (1903-1984) betrachten. In seinem Gedicht „Im Museum“ wird ein Engel gestaltet, mit einem nahezu wörtlichen Zurückgreifen auf Benjamins „Engel der Geschichte“:

Hautlos ins Unfassbar / zurück... // die Helme nur / dicht bei dicht / hohl / äugendes Spähen, / sie
weisen die Mordlust Geschichte, / ganz. // Futurhin / Abergluck / verheißend ihr /
weitausschreitender / Engel. / Rückgewandten Blicks / er sah / Trümmer allein.⁵⁸

Der zurückblickende Engel schaut auf die Trümmer der „Mordlust-Geschichte“, und die Zukunft wird von dieser Geschichte katastrophal und illusionslos überschattet. Die Engel bei Müller und Arendt sind generell Symbole ihres Geschichtsbewusstseins.

In der Anthologie *Glückloser Engel. Dichtungen zu Walter Benjamin* werden die Gedichte über Engel, die einen eingeschränkten Literatúrausdruck und Geschichtspessimismus in der DDR darstellen, zusammengebracht. Ein Engel-Topos wird dann daraus gezogen: Die Engel bei den DDR-Autoren werden als exzeptionelle Darstellung zu Benjamins „Engel der

⁵⁵ Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. XI. These. In: Gesammelte Schriften. Band I. 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980. S. 697.

⁵⁶ Ebd., S. 236.

⁵⁷ Vgl. Jutta Schlich: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998. Hrsg. von Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse. Amsterdam: Atlanta 2000. S. 323-346. Hier S. 330.

⁵⁸ Erich Arendts: Zeitsaum. Leipzig: Insel Verlag 1978. S. 46.

Geschichte“ betrachtet und mit einer Formel „Glückloser Engel“ genannt.⁵⁹

Die Sprachkrise um 1900 treibt den Dichter an, eine neue Sprache für den Ausdruck zu finden. Die beliebte Verknüpfung von Engelsprache und Dichterrede in der Angelologie seit dem Mittelalter setzten die Dichter des 20. Jahrhunderts fort. Die Engel nehmen auch die Brückenrolle zwischen der transzendenten Gotteswahrheit und der empirisch basierten Menschenerkenntnis ein. Daher ist es kein Wunder, dass die Engel häufig als Motiv in der modernen Poesie erscheinen, in der sich die Dichter mit dem Sprachproblem und neuer Ausdrucksmöglichkeit auseinandersetzen. Der Engel kann bei den modernen Dichtern als Schreibhilfe funktionieren. *Rose Ausländer* (1901-1988) charakterisiert die Engel als „Hüter des Schweigens“ und „Wächter der Rede“:

Während ich Atem hole erfriert / in meinen Nerven eine Gestalt / ich höre den Umriß eines / Engels
verklingen.⁶⁰

Die Engelsfigur wird von ihr in den Kontext von Sprechen bzw. Ausdruck gesetzt und ist in einer akustischen Form anwesend, sobald gesprochen oder geschrieben wird. Dieser Sachverhalt wird in einem anderen Gedicht „Der nächste April“ erhellet:

Der antike Traum im Blut / blieb intakt / Eden Engel du. // Wird der nächste April / unversehrt sein?
/ Darf ich dich wiederseh'n / von Asche frei / unter Versen?⁶¹

„Mit geschlossenen Lippen / einen Engel sprechen.“⁶² Mit diesem Bestreben des Dichters wird die Engelsfunktion zwischen dem Unvermögen der menschlichen Sprache und der Unaussprechlichkeit der Gotteswahrheit dargestellt. Das Problem des Undarstellbaren oder des Unsagbaren wird bei Dichtern wie Ausländer über die Verwendung des ausdrücklich in den Kontext poetologischer Reflexion gesetzten Engelsmotivs in die Gedichte integriert. Bei *Ernst Meister* (1911-1979) wird die gescheiterte, alternde Sprache mit dem Leichnam eines Engels verglichen:

O ein hochgeführtes Wünschen stieß / an eines Engels Leichnam, / fiel auf Schnee „die winternde
Sprache.“⁶³

Die Engel sind bei ihm auch diejenigen, die Worte und sogar die Dichter selbst halten: „Wesen, wo seid ihr, die die Worte halten und uns?“⁶⁴ Diese Funktion der Engel findet man

⁵⁹ Vgl. Glückloser Engel. Dichtungen zu Walter Benjamin. Zusammengestellt von Erdmut Wizisla und Michael Opitz. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel Verlag 1992.

⁶⁰ Rose Ausländer: Wieder ein Tag aus Glut und Wind: Gedicht 1980-1982. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1986. S. 75.

⁶¹ Ebd., S. 84.

⁶² Ebd., S. 50.

⁶³ Ernst Meister: Gedichte 1932-64. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964. S. 40.

⁶⁴ Ebd., S. 29.

auch bei *Ernst Jandl* (1925-2000):

Es fällt mir ein paar worte ein / zwischen dem wimmern und dem schreien / die will ich festhalten /
bis zum wortlosen [...] / an den ich nicht herankann / halten aufrecht die starken engel.⁶⁵

Die Engel werden so dargestellt, dass sie bei dem Ausdrucksproblem helfen. Die Selbstidentifikation der Dichter mit dem „Engel der Sprache“ zeigt, dass sie diese Schwierigkeiten endlich überwinden möchten. Meister hält daran fest, dass er mit „den ältesten Engeln verwandet“ sei. Im Gedicht „Ankunft“⁶⁶ werden die Engel von ihm „meine stärkeren“ und „fast antlitzlosen“ Brüder genannt. Der „Engel der Sprache“ vereinigt sich auch bei *Hilde Domin* (1909-2006) mit dem Dichter:

Er bringt das Wort Ich / er breitet die Arme aus / er sagt das Wort Ich / mit diesem trennenden Wort
/ eben saht ihr euch an / ist er nicht mehr // geht in dir weiter.⁶⁷

In den oben zitierten Gedichten ist zu ersehen, dass die Engel häufig als Symbol der Sprache und Ausdruckshelfer der Dichter des 20. Jahrhunderts dargestellt werden.

Die Engel in der Lyrik des „Fin de Siècle“ und im 20. Jahrhundert werden von gottbezüglichen Gestalten in der vormodernen Zeit zu ichbezogenen Figuren verwandelt. Im Vergleich zu ihren göttlich-mächtigen Erscheinungen werden sie in der Lyrik des 20. Jahrhunderts mit vielfältigen Gesichtern versehen, die großenteils von Entzauberung geprägt werden. Mit der Erscheinung des eigenen Schutzengels und individuellen Helfers des Dichters aus der Krise wurde die Funktion der Engel privatisiert. Die Engel als Sinnbild für Sprache oder Zeitgeist sind auch mit der Krisenerfahrung des Dichters verknüpft.

Aus der Beobachtung über die neuen Engel wird die folgende These aufgestellt: Die Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts können als Selbstbild des Dichters betrachtet werden. Sie helfen bei der Selbsterkenntnis, damit der Dichter zu einer Selbsterlösung im Krisenzustand gelangen kann. Im Hauptteil dieser Dissertation wird versucht, diese These mit ausführlichen Textanalysen für die ausgewählten Gedichte zu begründen.

2.3 Die Auswahl der Autorinnen und Autoren

Die kaum überschaubare Breite des Themas verlangt eine angemessene Textauswahl, um die gedichtanalytischen Untersuchungen konzentriert und zielorientiert vorzunehmen. Nach der Vorarbeit an den Gedichten über Engel von über hundert deutschsprachigen

⁶⁵ Ernst Jandl: Poetische Werke. Hrsg. Von Klaus Siblewski. Band 8: Der Gelbe Hund & Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1997. S. 201.

⁶⁶ Ernst Meister: Gedichte 1932-64. S. 233.

⁶⁷ Hilde Domin: Gedichte. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1964. S. 36.

Dichtern des 20. Jahrhunderts ist ein Resultat nicht zu übersehen: Die meisten Dichter präsentieren mit einem Gedicht bis drei Gedichten einen traditionellen, religiösen Engel im christlichen Kontext, der in ihrer gesamten Dichtung auch keine bedeutende Rolle spielt. Da diese Forschungsarbeit auf die neuen Engelgestalten zielt, wurden die Gedichte über Engel ausgewählt, welche die Merkmale des neuen Zeitraums repräsentativ reflektieren konnten. Diese Engelsgedichte sollten *einzigartige* Figuren bei dem jeweiligen Dichter präsentieren, die in den vormodernen Gedichten und bei ihren Zeitgenossen nicht zu sehen sind. Um das Verhältnis zwischen dem Dichter und dem von ihm (oder ihr) favorisierten Engelstypus zu analysieren und dabei besonders die Entstehung und Entwicklung dieser Engelsfigur zu betrachten, sollte der Engel auch nicht nur ein kurz auftauchendes Motiv eines Autors sein. Er sollte eine Schlüsselfigur in seinem dichterischen Schaffen darstellen. Der Dichter sollte sich in seinem Dichterleben mit dieser Figur auseinandergesetzt, und der Engel sollte das Formen einer veränderten Welt- oder Selbstvorstellung beeinflusst haben. Diese Engel findet man normalerweise bei einem Dichter, der viele Gedichte über Engel verfasst hat, in denen eine Entwicklung der Engel zu erkennen ist. Anschließend wird an ausgewählten Gedichten erklärt, welche Dichter **nicht** ausgewählt wurden, obwohl ihre Gedichte über Engel nicht selten in der Forschungsliteratur diskutiert werden.

Die erste Dichtergruppe, auf die verzichtet wurde, beinhaltet Dichter, die mit sehr wenigen – meistens ein bis drei – Gedichten über Engel eine konventionelle, vormoderne Engelsgestalt präsentiert haben: den Schutzengel, den Todesengel, den gefallenen Engel im christlichen Sinne oder den Engel als eigenen Liebhaber. Diese Gedichte über Engel können Lobeslieder, Gebetgedichte oder Liebesgedichte sein. Das Gedicht „An den Engel“ von *Werner Bergengruen* (1892-1964) ist ein gutes Beispiel für ein Loblied auf den Engel:

Wenn mich alle Liebe lässt, / Engel, halte du mich fest. // [...] Immer habe ich dich gespürt, / auch wo,
deine Hand zu fassen, / meine Hand zu kraftlos war. // [...] Nimm von meiner Brust den Stein, / Lass
mich, Engel, nicht allein.⁶⁸

Paul Celan (1920-1970) hat in seinen frühen Schaffensphasen auch ein volksliedhaftes Gedicht über Engel verfasst, in dem der Engel sich wie der Geliebte verhält:

Den Abend mir spannt um die Hände, / ins Haar die Rosen mir streut. / mich seltsam beschwingt im
Gelände, / mir flüsternd die Tänze gebeut ... // Eile, mein Engel, eile / dass nimmer ein Herz es
erfährt.⁶⁹

⁶⁸ Werner Bergengruen: *Figur und Schatten. Gedichte*. Zürich: Arche 1958. S. 58.

⁶⁹ Paul Celan: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*. Berlin: Suhrkamp 2018. S. 230.

Der Todesengel erscheint bei *Ricarda Huch* (1864-1947):

Ein Todesengel, göttlich und schön, // Trägst du den Himmel mächtig meine Seele. // Durch alle Nacht hindurch, wie Stürme wehn, // Fühlst du den Weg, den ich allein verfehle.⁷⁰

Am häufigsten zu sehen bei vielen Dichtern ist der Schutzengel, der Begleitung und Beistand bietet, z. B. im Gedicht „An meinen Schutzengel“ von *Mascha Kaléko* (1907-1975):

Den Namen weiß ich nicht. Doch du bist einer / Der Engel aus dem himmlischen Quartett, / Das einstmals, als ich kleiner war und reiner / Allnächtlich Wache hielt an meinem Bett. // [...] Gib du dem kleinen Träumer das Geleit. / Hilf ihm vor Gott und vor der Welt bestehen.⁷¹

Diese traditionellen Engelsfiguren, die auch in Gedichten des 20. Jahrhunderts vielfach auftreten, wurden als wenig ergiebig für eine Gedichtanalyse betrachtet.

Die Dichter in der zweiten Autorengruppe, die nicht gewählt wurden, haben zwar viele Gedichte über Engel verfasst, aber sie wurden in einer bestimmten Lebensphase geschrieben. Die Engel gehören auch zu der traditionellen Engelsgestalt, mit anderen Worten, es fehlt in diesen Engelsdarstellungen die Dynamik des dichterischen Schaffens eines Dichters. Typische Beispiele dafür sind Gedichte von *Christian Morgenstern*, *Rose Ausländer* und *Else Lasker-Schüler* (1869-1945).

In dem letzten Gedichtband *Wir fanden einen Pfad* (1914) von Morgenstern, der im Schatten des Ersten Weltkrieges verfasst wurde, treten die Engel häufig auf. Er hat im Gedicht „Von zwei Rosen“ über das göttliche Leben der Seraphin geschrieben. Das Gedicht „Der Engel fragt den Menschen“ handelt von einem Engel, der versucht, das Menschenleben zu erleben und zu verstehen:

Wo bist du hin? Noch eben warst du da - / Was wandtest du dich wieder abwärts, wehe, / nach jenem Leben, das ich nicht verstehe, / und warst mir jüngst doch noch so innig nah. // Ich soll hinab mit dir in deine Welt. / aus der die Schauer der Verwesung hauchen, / ins Reich des Todes soll ich mit dir tauchen, / das wie ein Leichnam fort und fort zerfällt?⁷²

Mit diesem Gedicht wird der Wunsch eines irdisch Leidenden, der von einem Engel verstanden und dem damit geholfen wird, geäußert. Den Wunsch des Dichters nach einer Engelsnähe sieht man auch im Gedicht „Der Engel“, in dem er wieder einen Engel sprechen lässt:

O wüsstest du, wie sehr dein Antlitz sich / verändert, wenn du mitten in dem Blick, / dem stillen reinen,

⁷⁰ Ricarda Huch: *Neue Gedichte*. Berlin: Insel Verlag 1907. S. 8.

⁷¹ Mascha Kaléko: *In meinen Träumen läutet es Sturm*. Gedichte und Epigramme aus dem Nachlass. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981. S. 45.

⁷² Christian Morgenstern: *Wir fanden einen Pfad*. Gedichte. Basel: Zbinden 1973. S. 55.

der dich mir vereint, / dich innerlich verlierst und von mir kehrst!⁷³

Der Gestalt Luzifer hat Morgenstern ein Loblied gewidmet, mit einer Selbstoffenbarung dieses rebellischen Engels:

Ich will mein Licht vor eurem Licht verschließen, / Ich will euch nicht, ihr sollt mich nicht genießen, / bevor ich nicht ein Eigenlicht geworden. // So bring ich wohl das Böse zur Erscheinung, / als Geist der Sonderheit und der Verneinung, / doch neue Welt erschafft mein Geisterorden.⁷⁴

Morgensterns Leidenschaft für eine neue Weltordnung durch Zerstörung der alten Welt ist hier spürbar und entspricht wahrscheinlich auch dem Geist von 1914. Die jüdische Dichterin Else Lasker-Schüler hat mit ihren Gedichten über Engel ihre Verzweiflung und ihr Warten auf eine Erlösung im Zweiten Weltkrieg ausgedrückt. Ein häufiges Motiv bei ihr ist die Sehnsucht nach der Gottesstadt, wo der Mensch gesegnet leben kann, z. B. im Gedicht „Gebet“:

Ich suche allerlanden eine Stadt, / Die einen Engel vor der Pforte hat.⁷⁵

Der Engel an der Tür des Gottesreiches tritt ebenfalls im Gedicht „mein blaues Klavier“ auf:

Ach liebe Engel öffnet mir / -Ich aß vom bitteren Brote- / Mir lebend schon die Himmelstür / Auch wider dem Verbote.⁷⁶

Die Engel bei ihr werden auch als Boten der Liebe oder Verkörperungen der Verstorbenen bezeichnet, z. B. im Gedicht „Ruth“:

Am Brunnen meiner Heimat / Steht ein Engel, / Der singt das Leid meiner Liebe, / Der singt das Lied Ruths.⁷⁷

und im Gedicht „Meine Mutter“:

War sie der große Engel / Der neben mir ging? // Oder liegt meine Mutter begraben / Unter dem Himmel von Rauch- // [...] Ich werde jetzt immer ganz allein sein / Wie der große Engel, / Der neben mir ging.⁷⁸

Natürlich ist für eine jüdische Dichterin, deren Schicksal mit dem Holocaust verbunden war, der Todesengel nicht abwesend:

Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön ... / Es kam ein Engel mir mein Totenkleid zu nähen

⁷³ Christian Morgenstern: Mensch Wanderer. Gedichte aus den Jahren 1887-1914. Basel: Zbinden 1976. S. 301.

⁷⁴ Christian Morgenstern: Wir fanden einen Pfad. S. 53.

⁷⁵ Else Lasker-Schüler: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Band 1.1: Gedichte. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag. 1996. S. 190.

⁷⁶ Ebd., S. 162.

⁷⁷ Ebd., S. 78.

⁷⁸ Ebd., S. 131.

- / Denn ich muss andere Welten weiter tragen.⁷⁹

So beschreibt sie im Gedicht „Herbst“ diese Engelsfigur. Die Engelsdarstellung bei Lasker-Schüler wird von dem Grundton geprägt, dass diese Engel mit ihrer göttlichen Macht dem Menschen Schutz und Trost anbieten. Ähnliche Engelsgestalten sind bei Ausländer auch zu sehen. Im Gedicht „Gipfel“⁸⁰ spricht sie über ihren Schutzengel. Im Gedicht „Die Aufgestandenen“⁸¹ wird ein Todesengel dargestellt, und im Gedicht „Der Engel in Dir“⁸² trägt auf den „Flügeln des Engels“ „rauschende Liebesworte“. Die Engel in den Gedichten von Dichtern wie Morgenstern, Lasker-Schüler und Ausländer haben ihr göttliches Aussehen und ihre vormodernen Funktionen nicht aufgegeben. Diese Autoren gelten daher nicht als ideal für die Gedichtinterpretation.

Die dritte Gruppe von Dichtern, die nicht berücksichtigt wurde, hat Gedichte über Engel verfasst, bei denen die Engel zwar eine neue Funktion einnehmen, ihre metaphorischen Eigenschaften jedoch durchschaubar sind. Z. B. im Punkt 2.2.3 wurde erwähnt, dass die Engel als Verkörperung der perfekten Sprache bei Dichtern wie Hilde Domin, Ernst Meister und Ernst Jandl gelten. Eben dort wird dargestellt, dass die Engel als Symbol der Freiheit in der DDR mit Gedichten von Heiner Müller als Topos nach Benjamins „Geschichtsenkel“ funktionieren. Weitere erwähnenswerte Gedichte zu diesem „Geschichtsenkel“-Typus sind „Unterwegs nach Utopia“ von *Günter Kunert* (1929-2019):

Sieh da die schwunglosen Engel / Auch wir haben das System des Überflusses / vor allen. Dingen in Form von überflüssigen Dingen / welche die notwendigen ablösen / ohne sie zu ersetzen.⁸³

und „Engel der Geschichte“ von *Erich Fried* (1921-1988):

Es ist nicht wahr / daß Geschichte / gefälscht wird / Sie hat sich größtenteils / wirklich/ falsch / zugetragen / Ich kann das bezeugen: Ich war dabei. // Doch leicht begreiflich / daß jetzt / die verschiedenen Seiten / verbesserte / Fassungen / nachliefern / die das Geschehene / nicht / so sehr berichten / wie berichtigen wollen. // Weil sie erkennen: / Wir dürfen uns nie / und nimmer / entmutigen lassen / vom schlechten / Wirklichen.⁸⁴

Für Dichter wie Sarah Kirsch und Peter Huchel, die in der DDR-Zeit in den Westen gezogen waren, erschien der Engel im Gedicht erst nach der Auswanderung und kann als Selbstbezeichnung ihres Daseins während der Jahre der Isolation und der Überwachung beschrieben werden. Diese schwarzen oder befleckten Engel besitzen keine Einzigartigkeit

⁷⁹ Ebd., S. 150.

⁸⁰ Rose Ausländer: Gesammelte Werke in 7 Bänden. Hrsg. von Helmut Braun. Band 6. Gedichte 1977-1979. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1984. S. 49.

⁸¹ Ebd., S. 63.

⁸² Ebd., S. 306.

⁸³ Günter Kunert: *Unterwegs nach Utopia*. Gedichte. München: Carl Hanser Verlag 1977. S. 39.

⁸⁴ Erich Fried: Gesammelte Werke. Band 2. S. 491.

in der Engelsdarstellung des 20. Jahrhunderts, und ihre Konturen im jeweiligen Gedicht sind ohne gründliche Interpretationsarbeit durchschaubar. Aus diesen Gründen wurden die Gedichte dieser Dichter nicht ausgewählt.⁸⁵

Das letzte Wahlkriterium beschreibt einen Dichter, der besonders wegen seiner Engelsdarstellung große Aufmerksamkeit bei Zeitgenossen und in der Forschungsliteratur gefunden hat – Rainer Maria Rilke. Wenn man über die Engel im 20. Jahrhundert spricht, kann man an seinem „schrecklichen Engel“ aus den *Duineser Elegien* nicht vorbeikommen. Rilke hat in seinem Dichterleben über 140 Gedichten verfasst, in denen Engel erscheinen, vom ersten Band *Leben und Lieder* (1894) bis zu seinen spätesten Gedichten auf Französisch (1923-1926).⁸⁶ Kein anderer Dichter des 20. Jahrhunderts hatte so eine große Leidenschaft für dieses Thema wie er. Die Engel bei Rilke sind in jeder Hinsicht vielfältig und lebendig. Sie erscheinen als Verkündigungengel, Schutzengel oder Todesengel im christlichen Engel, als Liebhaber oder Seelenfreund. Seine bekanntesten Engel treten in den *Duineser Elegien* auf – die schrecklichen, die unzugänglichen und unberührbaren Engel. Diese einzigartige Engelsfigur spielt auch eine zentrale Rolle in seiner poetischen Ästhetik. Die Engel bei Rilke vor seinen *Duineser Elegien* zeigen noch christlichen Eigenschaften.⁸⁷ Jedoch streitet der Dichter in den *Elegien* die Herkunft der Engel aus dem christlichen

⁸⁵ Zwar funktionieren die Engel bei den Dichtern in der DDR und der inneren Emigration grundsätzlich als Symbol der Freiheit, des unterdrückten Geisteszustand des Ichs und Geschichtspessimismus, doch zeigen sie auch die interessante Vielfalt bei unterschiedlichen Dichtern. Besonders bemerkenswert sind die Gedichte, die nach Benjamins Interpretation für die Zeichnung „Angelus Novus“ verfasst wurden, wobei mit der Engelsdarstellung das Geschichtsbewusstsein ausgedrückt wurde. Außer den Gedichten der „Angelus Novus“-Variationen von Heiner Müller, Günther Kunert, Erich Arendt, Erich Fried gibt es auch 23 Schriften über „Geschichtselengel“ von Dichtern und Schriftstellern in der Publikationsserie „Engel der Geschichte“ zwischen 1964 bis 1981, die von Hap Grieshaber nach seiner geistigen Initialzündung durch Klee und Benjamin herausgegeben wurde. Unter den Autoren dieser Schriften sind Heinrich Böll, Sarah Kirsch, Volker Braun, Franz Fühmann, Walter Jens, Margarete Hannsmann usw. Leider können die Analysen über die „Geschichtselengel“ dieser spannenden Zeitphase wegen des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht eingeschlossen werden.

⁸⁶ Ingeborg Manegold und Eckart Rüter haben alle diese Gedichte zusammengebracht. Vgl. Manegold/Rüter: *Der Träume Wirklichkeit. Engel träumen mit Rainer Maria Rilke.* Bochum/München/Dülmen: Europäischer Universitätsverlag 2009.

⁸⁷ Im Gedicht „Die Engel“ aus dem Gedichtband *Buch der Bilder* (1906) stellt Rilke die durch Putten und Friedhofsfiguren verniedlichten Vorstellungen ein Engelbild gegenüber, das der ursprünglich in der Bibel gemeinten Wirklichkeit der Engel als Mitwirkende bei Gottes lichten und dunklen Schöpfungsakten näherkommt: Fast gleichen sie einander alle; / in Gottes Gärten schweigen sie, / wie viele, viele Intervalle / in seiner Macht und Melodie. // Nur wenn sie ihr Flügel breiten, / sind sie die Wecker eines Windes; / als ginge Gott mit seinen / weiten/Bildhauerhänden durch die Seiten / im dunklen Buch des Anbeginns.“ (Vgl. Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe* in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel. Frankfurt a. Main: Insel 1996. S. 264.) In den letzten Strophen des Gedichtes „Der Schauende“ rekapitulierte Rilke die alttestamentarische Erzählung, in der Jakob mit dem Engel als Verkörperung Gottes kämpft und vertieft das Bild des Engels. Er ist der göttliche Herausforderer des Menschen als der „Tiefbesiegte(n) von immer Größerem“: „Das ist der Engel, der den Ringen / des Alten Testaments erschien: / wenn seiner Widersacher Sehnen / im Kampfe sich metallisch dehnen, / fühlt er sie unter seinen Fingern / wie Saiten tiefer Melodien. // Wenn dieser Engel überwand, / welcher so oft auf Kampf verzichtet, / der geht gerecht und aufgerichtet / und groß aus jener harten Hand, / die sich, sie formend, an ihn schmiegte. / Die Siege laden ihn nicht ein. / Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer größerem zu sein.“ (Vgl. ebd., S. 332.)

Vorstellungsbereich leidenschaftlich ab. Die *Elegien* wurden von 1912 bis 1922 verfasst und vom Dichter selbst als „die großen Engels-Gedichte“ bezeichnet.⁸⁸ In diesen *Elegien* werden die Engel mit einer umwälzenden Veränderung im Vergleich zu denen in vorherigen Gedichten dargestellt. Diese Engel mit Riesengestalten befinden sich in den Engelsgebirgen, den „morgenrötlichen Graten“,⁸⁹ einer heiligen Sphäre, die nur ihnen gehört und für die Menschen unzugänglich ist. Sie besitzen eine „schreckliche“ Schönheit, die für die Menschen unerträglich ist. Diese Engel, die als Türhüter der anderen unbekanntem Welt funktionieren, werden als Verkörperung der Welt der Transzendenz angesehen, deren Wahrheit für die Menschen schwer zu erkennen ist. Diese „ungeheuren“ Engel können nicht nur die „namenlose Angst“ des Dichters, sondern auch die neue Todeswahrnehmung erwecken. Als Engel der „Zeitlosigkeit“ lassen sie sich mit dem Sinnbild für die große Einheit von Leben und Tod assoziieren. Mit dieser Engelsgestalt wird die Vorstellung des Dichters von einer Überwindung des Diesseits-Jenseits-Dualismus dargestellt. Der Mensch als ein Dasein des Diesseits kann die Existenz der schrecklichen Engel nur bewundern. Im Gegensatz zu den christlichen Engeln, die als Bote Gottes funktionieren und deren Schönheit eine Reflexion der Göttlichkeit sind, sind die *Elegien*-Engel eigenständigen Figuren.⁹⁰ Sie sind „in sich geschlossene, vollkommene Wesen“⁹¹ und haben sich von ihrer Funktion in der christlichen Religion als Bote Gottes und Menschenhelfer gelöst. Es steht außer Zweifel, dass Rilke mit diesen außergewöhnlichen Engelsgestalten seine eigenen Gottesvorstellungen und religiösen Erfahrungen jenseits der christlichen Dogmatik zum Ausdruck gebracht hat.⁹² Die *Elegien*-

⁸⁸ Vgl. Rainer Maria Rilke: Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Wiesbaden: Insel Verlag 1953. S. 150.

⁸⁹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. S. 689.

⁹⁰ Das eigenständige Dasein des Engels wird z. B. am Beginn der zweiten *Elegien* dargestellt: „Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung, / Höhenzüge, morgenrötliche Grate / aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit [...] / Spiegel, die die entströmte eigenen Schönheit wiederschöpfen zurück ins eigene Antlitz.“ (Vgl. Rilke. S. 689.)

⁹¹ Vgl. Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1975. S. 419.

⁹² Dass die Engel als Symbol einer autonomen und neuen Religiosität des Dichters gelten, wird auch als These von vielen Forschern aufgestellt und begründet. Anton Bucher hat in seiner Monografie „Die religiöse Entwicklung des Dichters Rainer Maria Rilke“ (Fribourg: Berichte zur Erziehungswissenschaft aus dem pädagogischen Institut der Universität Fribourg 52 (1986)) den religiösen Werdegang des Dichters ausgeführt. Nach ihm wird die eigenständige, neue Religiosität Rilkes in der Engelsdarstellung verankert, nämlich die Überwindung von Transzendenz und Immanenz, Sein und Dasein, Leben und Tod. Durch diese neue Religiosität erhält der Dichter eine neue Gotterkenntnis und Selbstidentität. Anja Hallacker hat in ihrem Aufsatz „Die Zeit der Engel. Ein Blick auf Rilkes *Duineser Elegien*“ in „Poetik der Krise“ (Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 140-151.) die Rolle der *Elegien*-Engel bei der Bildung einer „neuen Wertung des Religiösen“ ebenfalls bestätigt. Es wurde dort ausgeführt, dass die Engel eine „Rettung aus der Krise“ für den Dichter angeboten haben. (Vgl. S. 149 f.) Rilkes „eigenständige Religiosität“ durch die Engel der *Elegien* wird auch von Hermann-Josef Wagener in seiner Forschungsarbeit „Konstruktionen der Religiosität von Rainer Maria Rilke“ (In: Archiv für Religionspsychologie 28 (2006). S. 307-337.) erwähnt. Nach ihm sind die Engel Helfer zu einer neuen religiösen Wahrnehmung des Dichters und werden als ein Symbol des Selbstkonzepts betrachtet. Mit den Engeln wird die neue Gottes- und Selbstvorstellung dargestellt, und „er distanziert sich damit von herkömmlichen Glaubensformen, schafft sich seine eigene

Engel haben dem Dichter auch dabei geholfen, eine neue Selbstidentität zu formen und eine Erlösung aus der Selbstkrise zu erlangen.

Ein anderer Grund für die Eignung von Rilkes Engelsgedichten für eine ausführliche Gedichtanalyse ist die „Dynamik“ der Engelsgestalt in seinem Gesamtwerk, besonders in den *Elegien*. Sowohl die Engel selbst als auch die Engel-Mensch-Beziehungen verändern sich in seinen unterschiedlichen Schaffensphasen. Die Engel vor den *Elegien* haben nie eine zentrale Rolle in einem Gedichtband gespielt, und sie sind nach dem Auftritt in den *Elegien* weiterhin unauffällig geblieben. Sogar in den *Elegien* sieht man die Annäherung des lyrischen Ichs an die Engel und die endliche Abkehr von ihnen.⁹³ Nachdem die Engel ihre Aufgabe erledigt haben, werden sie von dem Dichter verabschiedet. Diese „Annäherung und Abkehr“ der *Elegien*-Engel könnte als Beweis für die Gestaltung der Engel als Selbstzweck des Dichters zur Ausbildung einer eigenständigen Religiosität angesehen werden. Angesichts der großen Zahl seiner Engelsgedichte, der „Dynamik“ der Engelsfiguren und der Einzigartigkeit seiner *Elegien*-Engel sollte Rilke eigentlich als repräsentativer Dichter für diese vorliegende Arbeit ausgewählt werden. Jedoch wegen der Menge und Tiefe der vorhandenen Forschungsliteratur, die sich mit Rilkes Engeln aus allen Perspektiven auseinandersetzt, würde diese Arbeit wenig Neues hinzufügen können. Die ausgewählten Dichter sollten auch aus unterschiedlichen Literaturepochen stammen. Da es in dieser Arbeit um die „deutschsprachige Lyrik“ geht, sollten die österreichischen und schweizerischen Dichter nicht ausgeschlossen werden. Nach allen diesen Auswahlkriterien wurden vier Dichter ausgewählt, deren Gedichte über die Engel als ideale Materialien zu betrachten sind. Diese sind: Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant und Nelly Sachs.

Die Engel von *Stefan George* (1868-1933) dürften als unverzichtbar gelten, da sie chronologisch als die ersten neuen Engel in der Lyrik (neben den Engeln Rilkes) des 20. Jahrhunderts auftreten, die sich wesentlich von denen aus vergangenen Epochen

Religiosität und beruft sich dabei auf eigene Erfahrungen sowohl Nähe als auch die Ferne Gottes.“ (Vgl. S. 332.) Günther Shiwys hat in seiner Monografie „Rilke und die Religion“ (Frankfurt a. Main: Insel Verlag 2006. S. 101-106.) skizzenhaft die Verwandlung der Engelbilder in seiner Dichtung beschrieben. Er kam ebenfalls zu der Schlussfolgerung, dass alle Engelsdarstellungen bei Rilke ein Beweis für seine Suche nach Überlebenswahrheiten für sich und die Menschheit, nach „Gott“, seien. Damit habe er versucht, das Rettende und Unsagbare in seine Dichtungen zu übersetzen. Die Engel in den *Elegien* seien auch ein Beispiel für die Darstellung des Darstellbaren. (Vgl. S. 101.)

⁹³ Eduard Lachmann spricht von dem „Progress und Regress in den *Elegien*“ nach dem Aufbau dieser Gedichtsammlung: „Die ersten fünf *Elegien* stellen einen Progress auf die transzendente Welt dar, in dem sie das Irdische entwerten und damit das ganze Gewicht auf die Engelwelt legen. Die folgenden fünf *Elegien* verfahren umgekehrt. Der Dichter gibt die Werbung um den Engel auf und wendet sich wieder der Erde zu.“ (Vgl. Der Engel in Rilkes Duineser *Elegien*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27 (1953). S. 413-430. Hier S. 425.

unterscheiden. Außerdem werden die Engel als eine Schlüsselfigur von George für die Wende seines Dichterlebens bezeichnet: Im Gedichtband *Der Teppich des Lebens* markiert er mit der Ankunft des Engels die Abkehr vom Ästhetizismus als vorhergehende Phase und den Anspruch auf eine Rolle als Seher mit einer Gefolgschaft.⁹⁴ Dieser wichtigste Engel wird in einem aus 24 Gedichten bestehenden *Vorspiel*-Zyklus geschildert, in dem er ein vertrautes Gespräch mit dem lyrischen Ich hat. Während der Entwicklung einer intimen Beziehung mit dem Engel wird das lyrische Ich zu einem neuen Leben geführt. Die besondere Funktion dieses Engels des *Vorspiels* in Georges Dichterleben wurde schon häufig in der Rezeption innerhalb des George-Kreises erwähnt. In der Forschungsliteratur wird häufig die entscheidende Rolle der *Vorspiel*-Engel bei der Entstehung von Georges Privatreligion diskutiert. Außer dieser Erscheinung des *Vorspiel*-Engels als Höhepunkt und als einer der Zentralbegriffe seines Dichterlebens hat George schon davor und danach Engel in der Lyrik angeführt. Die Engel in den Gedichten vor *Der Teppich des Lebens* zeigen schon einen Teilcharakter des *Vorspiel*-Engels, und die Engel danach werden von den Eigenschaften des *Vorspiel*-Engels geprägt. In der Erläuterung über Georges Engel werden durch die Darstellung der anderen Engelsfiguren die Entstehung des *Vorspiel*-Engels und seine Wirkung aufgezeigt, das heißt, wie der Dichter zu seinem Lebensführer kam und wie dieser Engel nach seiner Mission weiter in seinen Gedichten präsentiert wird.

Der zweite Autor ist der stark vom Expressionismus beeinflusste österreichische Dichter *Georg Trakl* (1887-1914). Seine dichterischen Werke sind von seiner psychischen Störung und seinen Kriegserlebnissen gekennzeichnet.⁹⁵ Die Engel sind eines der Hauptmotive seiner Dichtung.⁹⁶ Nicht nur die Anzahl der Gedichte über Engel hat das Forschungsinteresse geweckt, sondern auch die ungewöhnlichen Engelstypen in seinen lyrischen Werken, die bei anderen Dichtern kaum zu finden sind. So z. B. der einzigartige „kristallene“ Engel, der nicht selten in der Forschungsliteratur erwähnt wird. Viele Trakl-Forscher haben versucht, daraus einen bestimmten Engel-Topos zu resümieren. Die zweite auffällige Engelsingestalt bei Trakl ist der „beschmutzte“ Engel. Bspw. der Engel mit kotbefleckten Flügeln und von Würmern bedeckten Augen, der bei den vorherigen Dichtern kaum zu sehen ist. Außer diesen zwei merkwürdigen Engelskategorien bei Trakl gibt es auch viele Gedichte, in denen farbige Engel auftreten. Die Engel sind bleich, rosa

⁹⁴ Vgl. Jürgen Egyptien: Stefan George. Dichter und Prophet. Darmstadt: Theiss 2018. S. 185.

⁹⁵ Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 15.

⁹⁶ Nach dem Häufigkeitwörterbuch von Wolfgang Klein und Harald Zimmermann liegt das Wort „Engel“ auf dem zehnten Platz der häufigsten benutzten Substantive bei Trakl und besetzt nach „Gott“ und „Mensch“ die dritte Stelle in der Häufigkeitsliste der Gestalten. Vgl. Index zu Georg Trakls Dichtungen. Frankfurt a. Main: Athenäum Verlag 1971.

oder schwarz geworden. Diese drei Hauptengelstypen befinden sich manchmal in einem gleichen Text und können transformieren, besonders in einem Prosagedicht. Die hermetische Eigenschaft von Trakls Gedichten macht seine Engelsgestalt esoterisch und zieht einen Interpretationsversuch an. In der vorhandenen Forschungsliteratur über Trakl jedoch fehlt generell die Untersuchung all dieser merkwürdigen Engel, die auf einer textanalytischen Gedichtinterpretation basiert.⁹⁷ In dieser Dissertation wird versucht, diese Forschungslücke zu füllen. Die Funktionen dieser einzigartigen Engel bei Trakl, der seine Gedichte als eine „unvollkommene Sühne“⁹⁸ betrachtete, werden in dieser Arbeit erforscht.

Die dritte ausgewählte Person ist die Österreicherin *Christine Lavant* (1915-1973), die in vieler Hinsicht eine Ausnahme-Dichterin war: Sie hat keine abgeschlossene Schulausbildung – das sieht man an den vielen Buchstaben- und Grammatikfehlern in ihren Schriften -, und ihre Dichtung distanziert sich stark von der Außenwelt. Obwohl Lavant den Zweiten Weltkrieg und viele politische Unruhen erlebte, findet man kaum Spuren der politischen Ereignisse in ihren Werken.⁹⁹ Der Grund dafür mag sein, dass sie ihr ganzes Dichterleben in einem kleinen Dorf namens „Lavanttal“ verbrachte, nach dem sie sich später benannt hat. Es scheint, dass die Engel aus der Feder von Lavant eine starke Anziehungskraft haben, da sie unter anderen das komplizierte Verhältnis zwischen Gottes- und Selbstverständnis der Dichterin reflektieren sollten. Lebenslang von Krankheit und Armut gequält, suchte Lavant ihr Leben lang nach Gotteshilfe und wünschte sich Erlösung. Die Engel sind immer anwesend in ihrem lyrischen Schaffen und lassen sich deutlich von denen anderer Dichter unterscheiden. Der Engel als Lichtverleiher z. B., der dem lyrischen Ich hilft, sich vor Gott zu verkleiden, um ein besseres Selbstbild vor Gott zu präsentieren und Gottes Segen zu bekommen. Daher lohnt es sich, aus dieser Fülle von Lavants Gedichten Engelswahrnehmungen aufzudecken. Im Gegensatz zu den anderen drei ausgewählten Dichtern, über die es bereits umfangreiche Forschungsliteratur gibt, hat die

⁹⁷ Die beliebteste Forschungsmethode für Trakls Dichtung ist die psychoanalytische Gedichtanalyse, z. B. „Katabasis: eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtung Georg Trakls“ von Heinrich Goldmann (Otto Müller Verlag 1957) und „Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie“ von Gunther Kleefeld (Niemeyer 1985). Diese Forschungsliteraturen gelten für mich als wichtige Referenz in Bezug auf meine textbasierte Gedichtinterpretation.

⁹⁸ Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Leben. München: Dtv 1972. S. 255.

⁹⁹ Vgl. Klaus Amann: Nachwort. In: Christine Lavant. Erzählungen aus dem Nachlass. Mit ausgewählten autobiographischen Dokumenten. Hrsg. von Klaus Amann und Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2018. „Im Zusammenhang mit den auch in Kärnten exzessiv betriebenen ‚Euthanasie‘-Aktionen der Nationalsozialisten hatte sie mit großer Wahrscheinlichkeit ein klares Bewusstsein ihrer eigenen Gefährdung. So viel wir heute wissen, vernichtet sie die bis dahin entstandene Manuskripte, hörte mit dem Schreiben auf, zog sich zurück und lebte vom Stricken. Während des zweiten Weltkriegs sei sie, wie sie selbst schrieb, zu einer ‚völligen innerlichen Stummheit verurteilt‘ gewesen.“ S. 820.

Forschung über Lavant eine relativ kurze Geschichte.¹⁰⁰ Wegen der mangelnden Forschungsliteratur ist die Auseinandersetzung mit Lavants Gedichten eine Herausforderung. Die dunkle und mystische Qualität ihres Schreibstils macht die Interpretationsarbeit noch schwieriger. Wegen der spannenden und einzigartigen Engelsgestalten bei Lavant wurde in dieser Dissertation der Versuch gewagt, einige ihrer Gedichte trotz der Unzugänglichkeit zu entschlüsseln.

Die vierte und letzte ausgewählte Dichterin ist die deutsche Schriftstellerin jüdischer Herkunft *Nelly Sachs* (1891-1970). Der Grund für diese Auswahl liegt größtenteils an dem lückenhaften Forschungsgegenstand, der entweder die große Mengen von Gedichten über Engel, die unmittelbar die Identifikation und das Schicksal des jüdischen Volks darstellen, übersehen hat, oder von apodiktischer Festlegung ohne tief gehender Gedichtinterpretation geprägt ist.¹⁰¹ Die Aufmerksamkeit auf die Engelsgestalt von Sachs wird fast ausschließlich auf den Typ des so genannten „Schutzengels“ oder „klagenden Engels“ gelegt, und zwar nur bei einigen in Engel-Anthologien aufgenommenen Gedichten.¹⁰² Der Forscher Jürgen P. Wallmann hat „unwiderlegbare“ Formulierungen über die Engel von Sachs geliefert, in denen die Engel als eine aus der heiligen Schrift bestätigte Figur erscheinen, die häufig als Grundlage für nachkommende Forschungen gilt.¹⁰³ Es ist nicht zu leugnen, dass die dauerhafte Präsenz der Motive aus der Bibel, der Symbole aus der Kabbala und der Formulierungen des Chassidismus den Eindruck der Engelsfigur als Diener des heiligen Judentums hinterlassen haben. Aber es ist auch bemerkenswert, dass die Engel von Sachs immer eine autonome Bedeutung gewinnen. Sie erscheinen nie allein in einem Gedicht, sondern befinden sich in einer bestimmten Motiv-Konstellation, bspw. als „Kind“, „Sehnsucht“, „Sand“, „Nacht“ oder „Cherubim“. Ohne eine ausführliche Gedichtinterpretation unter Einbeziehung dieser Motive wird eine angemessene Annäherung an die Engelsgestalt bei Sachs nicht möglich. Der lückenhafte

¹⁰⁰ Das Gesamtwerk von Lavant wurde erst von 2014 bis 2018 in vier Bänden vom Wallstein Verlag herausgegeben. Die Sekundärliteratur über Lavant ist relativ überschaubar mit weniger als dreißig Aufsätzen und ausschließlich fünf Monografien, die eine wichtige Forschungsgrundlage für meine Gedichtinterpretation anbieten.

¹⁰¹ Z.B. die Festlegung von Jürgen Hallmann. Vgl. Fußnote 103.

¹⁰² Die häufig in einer Engel-Anthologie aufgenommenen Gedichte von Sachs sind: „Chor der Tröster“, „Alle landmessenden Finger“, „Geheimnis brach aus dem Geheimnis“, „Der versteinerte Engel“, die jeweils von dem Herausgeber zum „Tröstenden Engel“, „Erzengel“, „Schöpfungengel“ und „Leidenden Engel“ kategorisiert werden. Vgl. „Gedichte aus allen Sphären“. Hrsg. von Andrea Wünster und „Die Poesie des Himmels“ Hrsg. von Josefine Müllers.

¹⁰³ Vgl. Jürgen Wallmann: Engel mit blutenden Schwingen. In: Nelly Sachs zu Ehren. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966. S. 93-105. Hier S. 94. „Wenn in den Gedichten der Nelly Sachs vom Engel die Rede ist, dann ist das Wort nicht, wie bei vielen anderen Dichtern, metaphorische Umschreibung, nicht autonome poetische Setzung. Wo Nelly Sachs von Engeln spricht, da meint sie dieselben Wesen, von dem die heiligen Schriften Israels berichten.“

Forschungsstand bot die Motivation für diese Arbeit, nicht nur einen Panoramablick auf alle Engelsgedichte von Sachs zu werfen, sondern eine gedichtinterpretatorische Auseinandersetzung mit ihnen zu führen. Als Nobelpreisträgerin, die „mit ihren hervorragenden lyrischen und dramatischen Werken das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretiert hat“,¹⁰⁴ könnte die Engelsfigur in ihren Gedichten eine gute Betrachtungsperspektive bieten, wie sich eine jüdische Autorin lebenslang mit großer Mühe mit ihrer Herkunft, Nation und ihrem Glauben auseinandergesetzt hat. Wie diese Engel bei Sachs einen geistigen Ausweg für ihre Selbstkrise geboten haben, wird im Nelly-Sachs-Kapitel dargelegt.

Nur mit Engelsgedichten dieser vier Dichtern ist zwar kein vollständiges Bild der lyrischen Engelsfigur des 20. Jahrhunderts abschließend zu präsentieren, aber sie sind repräsentativ für die ungewöhnlichen Engelsdarstellungen in der modernen Lyrik im Vergleich zu denen vor dem 20. Jahrhundert. Allein die Engel dieser vier ausgewählten Dichter unterscheiden sich wesentlich voneinander. Im Hauptteil werden die Engelsdarstellungen der vier Autoren miteinander verglichen, um der Eigenständigkeit der jeweiligen Engelsfigur Nachdruck zu verleihen und gleichzeitig ihre gemeinsame und thesenhafte Funktionalität – als Selbstbild und als Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur aus der Selbstkrise, trotz der wesentlichen Differenz bei der Darstellung, hervorzuheben.

¹⁰⁴ Vgl. Der Nobelpreis für Literatur 1966. <https://nobelprize.org/prizes/literature/1966/summary/>

II Stefan George: Engel als erhöhtes Selbstbild und Erlösungsfigur

1. Einführung

Wenn man über überragende Engelsfiguren in den deutschsprachigen Gedichten des 20. Jahrhunderts spricht, müssen die Engel von Stefan George als Erste genannt werden. Georges Lyrik ist um die Jahrhundertwende einzuordnen, die von Merkmalen der literarischen Moderne geprägt wurde: die ästhetische Autonomie, die neue Religiosität, die Sprachkrise der Dichter und die Suche nach neuen Ausdrucksformen.¹⁰⁵ George wandte sich nach der Jahrhundertwende vom reinen Ästhetizismus der „Kunst für die Kunst“ ab, der zuvor in seiner Literaturzeitschrift „Blätter für die Kunst“ propagiert wurde. Während der Sprachskepsis vieler Autoren zur Jahrhundertwende behauptete George, dass allein durch eine poetische Sprache die „höhere Wahrheit“ ausgedrückt werden kann.¹⁰⁶ George löste sich auch früh in seinem Leben vom christlichen Glauben und einer kirchlich-traditionellen Gottesvorstellung, wählte aber als Gründer und Kernfigur des George-Kreises den Weg in die Privatreligion. Er suchte auf diesem Weg einen neuen Gott und praktizierte eine neue Weltanschauung.¹⁰⁷

Die Engel von George kommen als unbedeutende Figuren vor dem *Teppich des Lebens*, ein Gedichtband, der das Mittelstück seiner literarischen Laufbahn ist und gleichzeitig als Wendepunkt seines Dichterlebens betrachtet wird.¹⁰⁸ Sie werden insgesamt fünf Mal dargestellt, auf drei unterschiedliche Bände verteilt. Die einzigartige Engelsfigur bei George tritt im *Vorspiel*-Zyklus des Gedichtbandes *Der Teppich des Lebens* auf. Der gesamte Zyklus mit 24 Gedichten ist der Gestaltung des *Vorspiel*-Engels gewidmet. Im Vergleich zu den vorherigen Engelsdarstellungen, die innerhalb eines oder höchstens zwei Versen erledigt werden, ist die große Bedeutung dieses *Vorspiel*-Engels für den Dichter daher offensichtlich. Dieser Engel ist nicht nur ein oft erwähntes Objekt in der George-Rezeption innerhalb seines Kreises, sondern auch ein beliebter Forschungsgegenstand bei den George-Forschern.¹⁰⁹ „Der Engel des *Vorspiels* ist das dichterische Gedicht die Lösung, Erleuchtung und Ladung, [...] eine Zwiegestalt, menschlich und göttlich zugleich, bedingt und bedingend.“¹¹⁰ So schrieb Friedrich

¹⁰⁵ Vgl. Philip Ajouri: Literatur um 1900. Berlin: Akademie Verlag 2009. S. 25 f.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 149.

¹⁰⁷ Vgl. Martin Mosebach: Stefan Georges Religion. In: Stefan George und die Religion. Hrsg. von Wolfgang Braungart. Berlin: De Gruyter 2015. S. 241-253. Hier S. 250 f.

¹⁰⁸ Der Gedichtband *Der Teppich des Lebens* als Wendepunkt des Dichterlebens von George wird im Punkt 3.1 dieses Kapitels erläutert.

¹⁰⁹ Im Punkt 3.2.2 wird eine Zusammenfassung über die Rezeption des *Vorspiel*-Engels gegeben.

¹¹⁰ Friedrich Gundolf: George. Berlin: Bondi Verlag 1920. S. 135.

Gundolf, enger Freund und einer der zentralen Figuren des George-Kreises, in seinen George-Werkkommentaren über die Erlösungs-Funktion des Engels. So bestätigt Georges Biograf Kai Kauffmann den Engel als Erlöser der persönlichen Krise des Dichters:

Der Engel des schönen Lebens, der als „guter geist die rechte wage“ hält, erscheint als Lösung jenes psychologischen und poetologischen Problems im Frühwerk Georges, für das bereits die „Pilgerfahrten“ einen Ausweg suchten.¹¹¹

Nach der Darstellung im *Teppich des Lebens* ziehen sich die Engel als unauffällige Figuren zurück. Nur zwei weitere Male sind sie nach diesem Gedichtband aufgetaucht.

Der Teppich des Lebens erscheint wie ein Manifest des Dichters für sein neues Leben. Das „schöne Leben“, das in diesem Gedichtband verkündet wird, wirkt wie eine private Religion für den Dichter, und er hat auch seinen privaten Gott Maximin in dem kommenden Gedichtband *Der Siebente Ringe* gefunden. Da der *Vorspiel*-Engel in diesem Gedichtband erscheint, kann man sich die wichtige Funktion dieses Engels bei der Findung des neuen Lebensziels und dem Beginn der neuen Lebensphase des Dichters gut vorstellen. Eine These über die Rolle des *Vorspiel*-Engels könnte lauten, dass dieser Engel als Schlüsselfigur in der Lebenswende des Dichters ihm dabei geholfen hat, einen neuen Gott zu finden und eine private Religion zu gründen.

Außer der Begründung dieser These werden in dieser Dissertation auch zwei Forschungslücken in Bezug auf die Engelsfigur bei George gefüllt werden. Zwar gibt es zahlreiche Kritik, Kommentare und Anmerkungen über die Wesenszüge und Bedeutung des *Vorspiel*-Engels in der Forschungsliteratur, doch mangelt es an der textanalytischen Interpretation der Engelsfigur, zumal eine Interpretation im zyklischen Zusammenhang fehlt. Im Kapitel über *Der Teppich des Lebens* im George-Handbuch wird die Wichtigkeit dieser Interpretationsweise betont und ein Deutungsansatz angeboten.¹¹² In dem Forschungssammelband „Stefan George-Werkkommentar“ hat Ludwig Lehnen in seinem Beitrag über den *Vorspiel*-Zyklus die „Bestimmung des Engels“ erläutert. Nach der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Rezeptionen des *Vorspiel*-Engels schlussfolgert er die Komplexität dieser Figur und dass der Engel „letztlich das dichterische Symbol für die selbsterschaffenen Führer, Gott, Welt ist.“¹¹³ Zwei Interpretationen der *Vorspiel*-Gedichte XI und XII hat er mit Rücksicht auf den Zykluskontext ausgelegt, aber nicht tief gehend. In dieser Dissertation wird versucht, die

¹¹¹ Kai Kauffmann: Stefan George. Eine Biographie. Göttingen: Wallstein Verlag 2014. S. 102.

¹¹² Vgl. Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band 1. Hrsg. von Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart usw. Berlin/Boston: De Gruyter 2012. S. 168 f.

¹¹³ Vgl. Ludwig Lehnen: *Vorspiel*. In: Werkkommentar – Stefan George. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Boston: De Gruyter 2017. S. 258-279. Hier S. 263 f.

Eigenschaft des Vorspiel-Engels mit der textbasierten Gedichtanalyse im Grundkontext des gesamten Zyklus darzustellen, um die Forschungslücke mangelnder Gedichtinterpretation über den *Vorspiel*-Zyklus zu füllen. Damit wird auch erklärt, wie der *Vorspiel*-Engel Schritt für Schritt das lyrische Ich zum Weg in die Privatreligion geführt und seinen neuen Gott gefunden hat.

Eine andere Forschungslücke ist der Mangel an Darstellungen des Wandels der Engelsfiguren in der Gesamtdichtung von George, denn die bisherige Forschungsliteratur fokussiert sich ausschließlich auf den *Vorspiel*-Engel und vernachlässigt die Transformation dieser Figuren. Nach meiner Beobachtung besitzen die Engel vor dem *Teppich des Lebens* schon den Teilcharakter des *Vorspiel*-Engels, und von den Engeln nach dem *Teppich des Lebens* kann man die Spuren des *Vorspiel*-Engel erkennen. Eckhard Heftrich hat den engen Zusammenhang zwischen Engel, Maximin und dem neuen Gott „Herrn der Wende“¹¹⁴ betont, mit einer Betrachtungsspanne von dem *Teppich des Lebens* bis zum Stern des Bundes.¹¹⁵ Daher ist zu erkennen, dass der *Vorspiel*-Engel die Engelsdarstellung in späteren Gedichten von George beeinflusst hat. Bei der Darstellung der Engelswandlung im gesamten lyrischen Werk von George wird ein dynamisches Bild von Georges Engel präsentiert. Die Sonderrolle des *Vorspiel*-Engels und seine Wichtigkeit in Georges Dichterleben wird auch dadurch hervorgehoben.

2. Der Engel vor dem *Teppich des Lebens*

Bevor der wichtigste und einzigartige Engel im *Vorspiel*-Zyklus des Gedichtbandes *Der Teppich des Lebens* vorgestellt wird, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die anderen Engelsfiguren in den Gedichtbänden *Pilgerfahrten* (1891), *Das Buch der Sagen und Sänge* (1895) und *Das Jahr der Seele* (1897) zu werfen. Diese drei Gedichtbände gehören zu der frühen Schaffensphase Georges, und die Engel in diesen Werken werden innerhalb einiger Zeilen dargestellt, die keine wichtige Rolle in den Gedichten spielen. Aber einige dieser Engel besitzen schon den Teilcharakter des *Vorspiel*-Engels.

2.1 Der Engel mit christlichen Bezügen

Obwohl George in seiner Dichtung vor dem *Teppich des Lebens* Figuren mit engelhaften Ausprägungen geschildert hat, erscheint eine direkte Benennung mit „Engel“ erst in dem Gedicht „Gesichte I“ im Gedichtzyklus *Pilgerfahrten*, in dem der Dichter seinen Kampf zwischen dem seelischen Bedürfnis nach „frieden“ und der gegenläufigen „gier“ zum

¹¹⁴ Vgl. Stefan George: GSW VIII. S. 8.

¹¹⁵ Vgl. Eckhard Heftrich: Stefan George. Frankfurt a. Main: Klostermann Verlag 1968. S. 85.

Ausdruck gebracht hat: „Da langsam heisse gier nach ihr erstickte / Ich in entsagung frieden fast gewann“¹¹⁶. Die vom Pilger ersehnte Ruhe läge in dem Verzicht auf die Begierden, die seine Seele in Bewegungen halten. Doch fürchtet er, dass er ohne die Begierden zur Erstarrung der Seele, zur inneren Leere kommt. Maurizio Pirro schreibt so in seinem Kommentar über das Spannungsverhältnis zwischen Lust und Moral in diesem Gedichtzyklus:

In diesem Zyklus schwankt die Repräsentation der Lust schrankenlos zwischen dem bedingungslosen Erstreben der eigenen Wunschvorstellungen und deren strenger Unterordnung unter das Absolute eines moralischen Gesetzes, wobei auch Ersteres nie ohne plagende Schuldgefühle und Bekundungen von Unsicherheit auftritt.¹¹⁷

In den beiden Gedichten unter dem Titel „Gesichte“ wird das Spannungsfeld so präsentiert: Dem selbstbewussten Auftreten einer adligen, sich selbst auf prunkhafte Weise stilisierenden Frau, die ihren sinnlichen Neigungen bedenkenlos nachgibt („Gesichte I“), wird eine zweifelnde Figur entgegengesetzt, die den direkten Kontakt mit dem geliebten Objekt scheut und das Aufflammen von Erotik nicht mit ihren gewohnten Wertvorstellungen in Einklang bringen kann („Gesichte II“). Der Engel kommt im „Gesichte I“ vor:

Gesichte I

Wenn aus der gondel sie zur treppe stieg
So liess sie lässig die gewande wallen
Und wie nach grollend anerkanntem sieg
Des greisen Edlen stütze sich gefallen.

Kein sanfter ton verding in ihrem ohr ·
Bei festen sass sie eisig in den sälen ·
Nur an den decken brauner engel chor
Verstand es ihr von freuden zu erzählen.

In schweren sammet hat sie sich gebauscht ·
Den ersten hub aus unerhörten frachten
Und an dem reichen öle sich berauscht
Das neulings ihr die Inderschiffe brachten.

Nun hat sie in verhangenem gemach
Zu einem ruhmeslosen fant gesprochen:
Vermelde man am markte meine schmach ·
Ich liebe vor dir niedrig und gebrochen.¹¹⁸

¹¹⁶ Stefan George GSW II. S. 73.

¹¹⁷ Maurizio Pirro: Pilgerfahrten. In: Stefan George. Werkkommentare. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin: De Gruyter 2017. S. 43-59. Hier S. 54.

¹¹⁸ Stefan George: GSW II. S. 64.

Die erste Strophe dieses Gedichtes hat das Ankommen einer adligen Frau mit „prunkhaftem“ Kostüme in einer Meeresstadt, die mit höchster Wahrscheinlichkeit Venedig ist, dargestellt. In der zweiten Strophe dann werden ihre Aktivitäten in dieser Stadt mit glänzender Geschichte geschildert: In einem fürstlichen Saal, dessen Getäfel wie etwa zu Venedig in der Scuola di San Rocco geschnitzte Engelsfiguren verzierer, beherrscht alle andere Pracht eine stolze königliche Erscheinung. Wundervolle Stoffe umwallen sie, die sie mit vornehmer Lässigkeit trägt; der greise Nachkomme der edelsten Geschlechter ist eben nur edel genug, ihren Arm zu stützen.¹¹⁹ Trotz der Herkunft von hohem Stand, des verschwenderischen Materiallebens und der Gesellschaft der Oberklasse hat sich diese Dame in einer tiefen seelischen Einsamkeit verirrt. Ihre „Gewande“ „wallen“, wie „grollend“ nach dem Sieg, deswegen „verfing kein sanfter ton in ihrem ohr“. Der Chor des Engels ist für sie der einzige Klang der Freundlichkeit und Harmonie, die ihre Seele versteht und beruhigt. Der Engel erscheint in dieser Szene in der traditionellen Gestalt mit christlichen Bezügen, der dem lyrischen Ich seelischen Trost und Freudigkeit gebracht hat.

Eine andere Stelle, wo der Engel auch in seiner christlichen Gestalt erscheint, findet man im Gedicht „Irrende Schar“ aus dem Gedichtband *Das Buch der Sagen und Sänge*. Die Gedichte in diesem Band kreisen um die Themenwelt des höfischen Mittelalters, um Rittertum, Minnedienst und Marienverehrung.

George griff auf die Literaturgenres (Tagelied, Minneklage, Frauenstrophe) und Motive (Gralssuche, Waffenbruderschaft, „Verliegen“) des Mittelalters zurück, ohne deren Stil epigonal oder mimetisch nachzubilden. Damit wurde dieses Buch literaturgeschichtlich im „Historismus und literarische Moderne“ dem „simulierenden Historismus“ zugeordnet,¹²⁰ auch wenn der Dichter selbst sich in der Vorrede vom Historismus distanzierte.¹²¹ Unter elf Gedichten des *Buch der Sagen und Sänge* befindet sich „Irrende Schar“ an sechster Stelle, dem Mittelpunkt des Gedichtbandes:

Irrende Schar

Sie ziehen hin gefolgt von schelten ·
Vom bösen blick der grossen zahl.
Man sagt dass sie aus feenwelten

¹¹⁹ Vgl. Georg Simmel: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Band 1. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart: Klett-Cotta 1980. S. 16-27. Hier S. 18.

¹²⁰ Moritz Baßler u. a.: Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996. S. 29-31.

¹²¹ George hat in der Vorrede der „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte · der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten“ Folgendes erklärt: „Es steht wohl an vorauszuschicken dass in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen oder entwicklungsabschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat.“ Stefan George: GSW III. S. 7.

Nach der geburt ein adler stahl.

Ihr leben rinnt auf steten zügen
Als suchten sie von land zu land
Die erde mit den goldnen pflügen
Wo ihres glückes wiege stand.

Sie bluten willig im gefechte
An meeresküsten kahl und grau
Und geben freudig ihre rechte
Für eine blasse stolze frau.

Sie retten in den grossen nöten
Wenn engel mit dem giftespeil
Zur strafe unerbittlich töten –
Sie dulden zu der andren heil.

Wenn drob des lobes wolken qualmen
Das Volk für sie begeistert tost:
Hosannaruf und streu der palmen
Sind eines tags und falscher trost.

Da leite sie ein später abend
Zur burg worin das Höchste Licht
Mit mildem gruss die müden labend
Auf immer ihnen rast verspricht.

In sänge fliesst ihr erdenwallen
Bei festlich rauschendem getön ·
Sie werden selig unter hallen
Die unvergänglich neu und schön.¹²²

In diesem Gedicht mit sieben Quartetten geht es um den Lebensweg einer heldenhaften Männergruppe ähnlich der Tempelritter, die sich einer heiligen Mission gewidmet haben. Durch die gleichsam auktoriale Sprecherperspektive, das erzählerische Präsens und die Erzählformel „Man sagt dass“ wird der Sagenduktus des Gedichtes unterstrichen. In der ersten Strophe wird die mythische Herkunft dieser Gemeinschaft bezeichnet. Laut der Erzählung wurde diese Schar in den „feenwelten“ geboren und danach von „ein adler“ gestohlen. Die Feenwelten deuten an, dass sie aus einem heidnischen Ort des Zaubers kommen. Der Adler dagegen ist Sinnbild im christlichen Kontext der Allmacht und Allwissenheit des göttlichen Geistes.¹²³ Wenn diese Männergemeinschaft in einer Zauberwelt geboren und dann sofort von einem Adler wie ein Raubvogel

¹²² Stefan George: GSW III. S. 57-59.

¹²³ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 4. Auflage. München: Kösel Verlag 1990. S. 26-28.

„entführt“ wurde, kann dies darauf hinweisen, dass sie sich willkürlich zum Christentum bekehrt haben oder von Gott „erwählt“ wurden. Sie werden „gefolgt von schelten“ und „bösen blick der großen zahl“ – offensichtlich wird diese Gruppe nicht von den irdischen Massen verstanden und geschätzt. Die nächste Strophe bezieht sich auf den Weg der Suche dieser Schar. Sie ziehen von „Land zu Land“ und am Ende dieses Weges wird ein Ort mit „goldenen Pflügen“ erscheinen, das an das „Land der Verheißung erinnert“.¹²⁴ Wenn auf diesem fruchtbaren Land auch die „glückeswiege“ stand, deutet das an, dass dieser Weg der Schar auch der Heimweg ist.

Die dritte Strophe stellt das Rittertum dieser Gemeinschaft dar. Sie haben sich als Kämpfer bewährt, die durch Selbstopfer Frauendienst verrichten. Im vierten Quartett, der Mittelstrophe dieses Gedichtes, wird weiterhin das Kampfleben dieser Männergruppe beschrieben. Die Männer sind in dieser Strophe wie die „Miles christianus“ – die Soldaten Christi, und sie „retten in den grossen nöten“. Das deutet an, dass diese Schar dem leidenden irdischen Volk in Nöten helfe, beispielsweise in der folgenden Situation: „wenn engel mit dem giftespfeil zur strafe unerbittlich töten - / Sie dulden zu der anderen heil.“ Die Engel, die mit „giftespfeil“ „töten“, erinnern an die Würge- und Strafenengel in der Apokalypse.¹²⁵ Zu dieser Notzeit „dulden“ sie „zu der anderen heil“. Wenn ein christlicher Ritter für die Sünder leidet, um von Gott gerettet und gesegnet zu werden, lässt das ebenfalls die Assoziation an das Opfer Jesu zu.

Als diese Gemeinschaft das Volk auf der Erde rettet, wird sie endlich anerkannt. Ihre Leistungen haben das Volk „begeistert“ und werden von ihm leidenschaftlich gelobt. Sie begrüßen die Ritter mit „hosannaruf“ und „streu der palmen“, die an Jesus Einzug in Jerusalem erinnert.¹²⁶ Aber die Anerkennung durch das Volk wird von der Schar als trügerisch und ephemere angesehen: Das Lob ist wie die „qualmenden wolken“, wie Jesus nach dem Einzug in Jerusalem kurz vor seinem Leiden und Tod sah. Der Trost auf der Erde ist für diese kämpferische Schar „eines tags und falsch“.

In der sechsten Strophe wird die Ankunft dieser Gemeinschaft nach langem, kämpferischem Weg benannt und der echte Trost dieser Truppe charakterisiert. Das erste Wort dieser Strophe „Da“ erfordert eine Tonbeugung und markiert dadurch einen Ausbruch aus dem Kontinuum der sich wiederholenden Taten in den letzten zwei

¹²⁴ Vgl. Gen 13,14.

¹²⁵ Vgl. Offb 9, 15; 15,1-6; 16; 17.

¹²⁶ Vgl. Matthäus 21,8-9: „Viele Menschen breiteten ihre Kleider auf dem Weg aus, andere schnitten Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg. Die Leute aber, die vor ihm (Jesus) hergingen und die ihm nachfolgten, riefen: Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe!“ Ähnliche Formulierungen findet man in Markus 11,9-10 und Lukas 19,28.

Strophen. Sie werden zu einer „burg“ des „Höchsten Lichts“ geleitet und warm empfangen. Dort können sie sich ausruhen und von der Müdigkeit erholen. Diese Burg, wo das Höchste Licht Schutz und Rast bietet, erinnert an den erhabenen Ort in der Bibel, an die Burg und den Fels Gottes.¹²⁷ Die Zeit der Ankunft auf der Burg, der „späte Abend“, verweist auf das Lebensende.¹²⁸ Das entspricht der „ewigen Rast“, die ihr das „Höchste Licht“ bietet. Die Schlussstrophe erzählt, wie das Heldenleben dieser Schar erinnert wird: „In sänge fließt ihr erdenwallen / Bei festlich rauschendem getön. / Sie werden selig unter hallen / Die unvergänglich neu und schön.“ Das Heldenleben dieser leidenden Gruppe wird in diesem Gesang transformiert. Und nur in dieser Kunstform können ihre heldenhaften Taten verewigt werden. Die Apotheose der Helden im Medium des Gesangs, dass durch die dichterische Vergegenwärtigung die Helden unsterblich macht, zeigt das traditionell komplementäre Verhältnis zwischen Helden und Dichter.¹²⁹ Die irrende Schar könnte eine Beschreibung des Zustandes des Dichterlebens von George selbst sein. Die Engel im Gedicht „Irrende Schar“ können als Engel der Gerechtigkeit Gottes angesehen werden. Sie sind gnadenlos gegenüber den irdischen Sündern. Der Umzug der kleinen Schar taucht wieder im siebten Gedicht des *Vorspiel-Zyklus* im *Teppich des Lebens* auf: „Eine kleine schar zieht stille bahnen / stolz entfernt vom wirkenden getriebe.“¹³⁰ Diesmal ist diese Schar aber selbstbewusst und zielklar, weil sie einen Führer hat. Das Modell der Männergemeinschaft,¹³¹ in der die Mitglieder das Bewusstsein haben, zu einer Minderheit zu gehören, die nicht von der irdischen Gesellschaft anerkannt wird und ihre Heldentaten nur in der Kunst verewigt, wie in „Irrende Schar“ dargestellt wird, könnte als Vorstufe des George-Kreises betrachtet werden.

Die Engel in „Gesicht I“ der *Pilgerfahrten* und „Irrende Schar“ des *Buch der Sagen und Sänge* sind die Engel mit christlichen Zügen. Dadurch kann man sehen, dass in frühen Schaffensphasen Georges die Engel noch einen Bibelbezug und eine traditionelle christliche Form hatten.

¹²⁷ Vgl. Psalm 18,3: „HERR, mein Fels, meine Burg, mein Erretter; mein Gott, mein Hort, auf den ich traue, mein Schild und Horn meines Heils und mein Schutz!“ Ähnliche Formulierungen findet man auch in Psalm 31,2-3; 71,3 und 91,2.

¹²⁸ Die abendliche Ankunft der „Irrenden Schar“ entspricht den abendlichen Ankünften Parzivals in Wolframs Epos. Vgl. Stefan George: GSW III. S. 126 u. 129.

¹²⁹ Über das Verhältnis zwischen Helden und Dichter vgl. Friedrich Gundolf: *Dichter und Helden*. Norderstedt: Vero Verlag 2015. In diesem Werk von Gundolf werden die Dichter als Heroen inszeniert und in eine Heldengenealogie eingereiht, die auf George hinführt. Über das Helden-Konzept des George-Kreises hat Ann-Christin Boly in ihrer Monografie „Dichter und Helden: Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises“ (Würzburg Ergon-Verlag 2017) erläutert.

¹³⁰ Vgl. Stefan George: GSW V. S. 18.

¹³¹ Dirk von Petersdorff: *Fliehkräfte der Moderne*. Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. S. 90.

2.2 Der Engel als Verführer und Symbol der Dichterseele

Im Gegensatz zu dieser positiven Engelsfigur als Mittel der Beruhigung für die Seele und Vermittler der Freude im Gedicht „Gesicht I“, gibt es auch in diesem *Pilgerfahrten*-Zyklus eine Engelgestalt mit böser Eigenschaft. Dieser Engel erscheint auf dem Heimweg des lyrischen Ichs, dem einsamen Wanderer, der nach dem seelischen Konflikt endlich „heiter sich die Heimat“ entschieden hat:

Dass er auf fernem felsenpfade

Sich einsam in dem lichte bade ·
Dass er dem laub dem wasser lausche
Und dass der klage klang verrausche ·
Dass er in sturmes trieb sich stähle
Und heiter sich die heimat wähle!

Aber durch wessen verwünschung und welche
Tücke gelangt er bei nacht an ein moor?
Auf dem leise sich neigenden stengel
Ragt aus dem ried eine lilje hervor ·
Flügel wiegen im milchweissen kelche.
Böser engel · verführender engel!
(Deines armes bläulicher schein
Lädt er zum tod in der tiefe nicht ein!)

Der wandrer wankt im guten wege ·
Im schilfe ward ein raunen rege ·
Den langen schattenzug er rüstern
Verfolgt er jeder heilung bar ·
Sein auge flackert irr im düstern ·
Die winde wirren ihm das haar.¹³²

In der ersten Strophe wird dargestellt, dass ein Pilger viele Einsamkeit und Schwierigkeiten auf dem Pilgerweg erlebt und sich endlich entschieden hat, in die Heimat zurückzukehren. Aber auf dem Heimweg erscheint plötzlich ein böser Engel aus der Wasserlilie und versucht, ihn zu verführen und vom Heimatweg abzubringen. Durch unbekannte „verwünschung“ und „tücke“ kommt der Pilger in der Nacht am Moor an. Dann steigt ein Engel plötzlich aus der Wasserlilie empor - „auf dem leise sich neigenden stengel / ragt aus dem ried eine lilje hervor“, als ob er eine Inkarnation dieser Blume wäre. Wenn die Flügel dieses Engels im „milchweißen Kelche“ der Wasserlilie schwingen können, deutet das auf eine kleine Körpergröße des Engels hin. Daher besitzt er nur einen „armen bläulichen schein“. Trotzdem ist er fähig, den Pilger zur Todeswelt zu verführen.

¹³² Stefan George: GSW II. S. 74-75.

Das lyrische Ich bittet diesen „bösen“ Geist, das nicht zu machen: „Lädt er zum tod in der tiefe nicht ein!“

Der Engel aus der Wasserlilie lässt die Assoziation mit der Wassernymphe oder Wassernixen zu. Die Wasserlilie, auch Seerose genannt, ist in der Mythologie eine Pflanze, die die Wassernixen sehr lieben.¹³³ Es wird auch in der Überlieferung von Mythen und Sagen erzählt, dass Nixen als Verkörperung für unerwiderte Liebe den Menschen, besonders Männer, verführen und sie ins Tiefwasser ziehen.¹³⁴ Der Engel könnte in diesem Sinne auch als Verkörperung der Erotik und des Todes angesehen werden – „böser engel ·verführender engel!“ Die blaue Farbe des Engelscheins erinnert an die Kleidungsfarbe eines Kindes in dem vorletzten Gedicht in diesem Zyklus „Beträufelt an baum und zaun“¹³⁵ – „Wer naht sich dem namenlosen / Der fern von der menge sich härmt? / In mattblauen kleidern ein kind ... / So raschelt ein schüchterner wind / So duften sterbende rosen / Von scheidenden strahlen erwärmt“ – ein Sinnbild einer von brennenden Begierden und stürmischen Erregungen erlösten Gefühlswelt und Stillage der Dichtung.¹³⁶

Wenn die Verführungskunst des Engels einem Pilger gilt, lässt dies auch an die Versuchung Jesu durch Satan erinnern. Dieser Engel ist Vertreter der sinnlichen Verführung und übt seine Kraft auf den Geist des Pilgers aus, was das lyrische Ich verhindern möchte.

Ganz anders als dieser Engel der Verführung sind die Engel im Gedichtband *Jahr der Seele*. Diese Engel erscheinen in dem Subzyklus *Waller im Schnee*, dem Mittelteil der Jahreszeit-Trilogie (mit *Nach der Lese* und *Sieg des Sommers*), die den ersten Teil des Gedichtbandes bildet:

Ich trat vor dich mit einem segenspruche

Am abend wo für dich die kerzen brannten
Und reichte dir auf einem samtnen tuche
Die höchste meiner gaben: den demanten.

Du aber weisst nichts von dem opferbrauche ·
Von blanken leuchtern mit erhobnen ärmen ·
Von schalen die mit wolkenreinem rauche
Der strengen tempel finsternis erwärmen ·

¹³³ Vgl. Heidrun und Friedrich Jantzen: Pflanzen der Liebe. Stuttgart: Franckh-Kosmos 1996. S. 10.

¹³⁴ Vgl. Barbara Stamer (Hrsg.): Märchen von Nixen und Wasserfrauen. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987.

¹³⁵ Stefan George: GSW II. S. 80-82.

¹³⁶ Vgl. Kai Kaufmann: Stefan George. Eine Biographie. S. 38.

Von engeln die sich in den nischen sammeln
Und sich bespiegeln am kristallinen lüster ·
Von glühender und banger bitte stammeln
Von halben seufzern hingehaucht im düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
Des festlichen alters vernehmlich wimmern ..
Du fassst fragend kalt und unentschlossen
Den edelstein aus gluten tränen schimmern.¹³⁷

In der ersten Strophe erzählt das lyrische Ich einem „Du“, das ihm wahrscheinlich die wichtigste Persönlichkeit seines Lebens ist, von seiner großen Hingabe in dieser Beziehung. Es erhebt den Anspruch, seine Liebe nach dem Vorbild kirchlich-ritueller Handlungen zu gestalten. Der „Demant“, „die höchste meiner gaben“, den das lyrische Ich ihm übergibt, könnte ein Symbol für seine eigene Kunst sein, eine Kristallisation seiner reinen und schönen Seele. Aber dieses angesprochene Du versteht diese Liebesrituale nicht, weil es offensichtlich keine entsprechende Sozialisation mehr erfahren hat. Es fühlt sich überfordert und wird wegen seiner Unkenntnis gescholten: „Du aber weißt nichts von dem opferbrauche · [...] Und nichts von wünsche die auf untern sprossen / Des festlichen altars.“

Diesem „Du“ fehlt der Sinn für die sakrale Bedeutung der diamanten-poetischen Gabe des lyrischen Ichs, die sie nur skeptisch mit zögernder Zurückhaltung annimmt: „Du fasset fragend kalt und unentschlossen / Den edelstein aus gluten tränen schimmer.“ Die zutiefst Enttäuschung des lyrischen Ichs nach der Reaktion dieses „Dus“ ist nachvollziehbar.

Hier werden die Engel in einer kirchlich-rituellen Szene dargestellt, die zusammen mit anderen sakralen Objekten, wie „kerzen“ „tuche“ „rauche“ „tempel“ „nische“ und „alter“, und Frömmigkeitspraxen wie „segenspruche“ und „opferbrache“ erscheinen. Offensichtlich wird hier eine kultische Szene beschrieben. Die Engel, die „sich in den nischen sammeln“ und „sich am kristallinen lüster bespiegeln“, sind glänzende Gestalten, ihr glänzendes Aussehen steht im Einklang mit dem glänzenden „Edelstein“, der aus den glühenden Tränen des lyrischen Ichs besteht. Die letzten zwei Verse haben auch eine Intertextualität mit den Versen aus dem Gedicht „Daneben war der raum der blassen helle“ im Gedichtzyklus *Algabal*: „Da lag die kugel auch von murra-stein / Mit der in früher jugend er gespielt· / Des kaisers finger war am tage rein / Wo tränend er sie vor das auge hielt.“¹³⁸, in dem der Edelstein als Symbol für die reine Seele steht. Dieser

¹³⁷ Stefan George: GSW IV. S. 27-28.

¹³⁸ Vgl. Stefan George: GSW II. S. 95.

Parallelvergleich gilt auch als interpretatorische Hilfe für die Edelstein- und Engelsymbolik in diesem Gedicht. Daher könnten auch die sich am Kristallluster spiegelnden Engel, die zur Licht-Gruppe gehören, sinnbildliche Präsenz für die Reinheit der Dichterseele des lyrischen Ichs sein.

Der Licht-Dunkel-Kontrast in diesem Gedicht ist offensichtlich: Die „brennenden Kerzen“, die „Demanten“, der „blanke Leuchter“, der „kristallene Lüster“ und der „schimmernde Edelstein“ stehen im Gegensatz zu dem „Abend“, der „Tempel-Finsternis“ und dem „Düster“. Die Objekte des Lichts könnten als Symbol für die glänzend-dichterische Seele des lyrischen Ichs angesehen werden und die Dunkelheit als Symbol für den gegensätzlichen Seelenzustand seiner Liebhaberin „Du“. Dieses Gedicht macht den Eindruck, dass es darin um das Unverständnis in der Liebesbeziehung geht, wenn einer seine reine, ästhetische Seele hingibt, aber der andere das Verhalten nicht versteht. In der Forschungsliteratur wird diese Jahreszeit-Trilogie als Erlebnislyrik angesehen. Ihre Szenen greifen auf den biografischen Hintergrund des Dichters zurück.¹³⁹ Mario Zaunucchi spricht über diese Trilogie von der „Spiegelungspoetik“ in Bezug auf die „Seelenlandschaft“-Konzeption. Er meint, dass der erste Teil dieses Gedichtbandes mit der Landschafts- und Jahreszeitdarstellung eine symbolische Auffassung des seelischen Zustands des lyrischen Ichs sein sollte.¹⁴⁰ Nach ihm sollten diese drei Zyklen die entsprechenden Darstellungen für die drei unterschiedlichen seelischen Phasen des lyrischen Ichs auf der Suche nach dem idealen Gefährten sein:

Nach der Lese ist die Geschichte einer unauthentischen Liebe, die sich in einer herbstlichen Landschaft abspielt. Das lyrische Ich liebt die von ihm erwählte Begleiterin nicht und bleibt sich dessen stets bewusst. Es gelingt ihm, eine Zeitlang sich selbst und die Gefährtin über das latente Missverhältnis zu täuschen. [...] Im *Waller im Schnee* erwählt eine neue Gefährtin das lyrische Ich zu ihrem Begleiter. Der Dichter hat zum Trost seiner eigenen Traurigkeit eine Seele gefunden, die noch trauriger und melancholischer als die seine ist und vor der er wie vor einem „grossen schmerze bete[t]“ (GSW IV 32). Auch jetzt aber ist die emotionale Nähe zu seiner neuen Begleiterin

¹³⁹ Vgl. Joachim Jacob: Entstehung und Überlieferung des Werks „Das Jahr der Seele“. In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band 1. S. 137-140. Es wird von ihm geschrieben, dass Georges Konfrontation mit den Persönlichkeiten Hugo von Hofmannsthal, Ida Coblenz, Karl Wolfskehl, Clemens von Franckenstein und Richard Perls, die alle für Leben und Werk Stefan Georges in der Schaffensphase des „Jahr der Seele“ Spuren auf diesem Gedichtband hinterlassen haben.

¹⁴⁰ Vgl. Mario Zaunucchi: *Nach der Lese · Waller im Schnee · Sieg des Sommers*. In: Stefan George. Werkkommentar. Hrsg. von Jürgen Egyptian. Berlin: De Gruyter 2017. S. 173-206. Hier. S. 181. „Die tragende Konzeption des ersten Teils des *Jahr der Seele* ist die symbolische Auffassung der Landschaft [...] Sie geht auf Henri-Frédéric Amiel zurück und war bereits für Baudelaire von entscheidender Bedeutung. Nicht zufällig erntete Georges Gedichtband auch das Lob Mallarmés. Wiewohl die direkten Einflüsse des französischen Symbolismus im Jahr der Seele nachlassen, entspricht die Spiegelung von Seele und Natur noch der symbolistischen Poetik. Im Einklang mit dieser Spiegelungspoetik besitzt die Natur niemals einen autonomen Status, sondern fungiert stets als Reflektor des lyrischen Ich. Ihre Funktion besteht darin, als Neben-Akteurin im Rahmen einer symbolischen Parallelaktion das Seelengeschehen zu amplifizieren.“

nur vorgetäuscht. So muss er sich zwingen, unechte Trauer zu zeigen, um eine Wesensverwandtschaft mit dem bedrückten Partner zu simulieren. Wie die Herbst-Begleiterin die Verse des lyrischen Ich bloß mechanisch repetiert, ohne sie existenziell nachzuvollziehen, so besitzt auch die Winter-Gefährtin für seine Dichtung kein Sensorium. [...] Schließlich erzählt der *Sieg des Sommers* einer authentischen Liebe – und zwar bezeichnenderweise einer homoerotischen, die nicht mehr im Zeichen der Trauer, sondern der „freude“ steht (GSW IV 38). Das lyrische Ich findet an seiner Seite einen jugendlichen Freund, mit dem zusammen es das Leben in seiner Vergänglichkeit auszukosten und das Glück in seiner Flüchtigkeit zu genießen lernt. Im Unterschied zu den vorigen Begleiterinnen ist der männliche Gefährte jetzt selbst ein Dichter. Nicht nur ist er in der Lage, die dichterische Sendung des lyrischen Ich nachzuvollziehen, sondern er dichtet selber.¹⁴¹

Trotz der homoerotischen Dichterfreundschaft zwischen dem lyrischen Ich und dem jungen Gefährten ist der Wunsch des lyrischen Ichs nach einem idealen Seelenbegleiter noch nicht vollständig erfüllt. Während der Freund sich in unverhohlenem Schmerz vom lyrischen Ich verabschiedet – und somit implizit gegen das Ethos der „Freude“ verstößt, zu der sich beide verpflichtet hatten - lauscht das lyrische Ich in die Nacht, ob ein Vogelruf eine voll erfüllende Liebe verkündige:

Ruhm diesen wipfeln! dieser farbenflur

[...]

Schon weht das wimpel und es säumt nicht mehr ·

Aus scheidestunden werden tränen rinnen ..

Ob einer zweifelhaften wiederkehr

In offnem schmerze zogest du von hinnen.

Ich aber horche in die nahe nacht

Ob dort ein lezter vorgelruf vermelde

Den schlaf aus dem sie froh und schön erwacht –

Der liebe sachten schlaf im blumenfelde.¹⁴²

Die unerfüllte Liebe in einer heteroerotischen Beziehung, das Unverständnis der Liebhaberin für seine Hingabe der ästhetischen Seele und der Abschied des homosexuellen Kollegen, der endlich seine Dichterseele versteht, treiben das lyrische Ich an, einen neuen Seelengefährten zu finden. Er sollte ein Seelenfreund sein, der aber bei ihm bleibt. Dass ein solcher idealer Seelenbegleiter nicht von der Außenwelt zu ihm kommen kann, sondern in sich geboren werden sollte, kann man in der Erscheinung des *Vorspiel*-Engels im kommenden Gedichtband *Der Teppich des Lebens* sehen. Über diesen Engel wird im dritten Teil geschrieben.

Wenn man einen Rückblick auf die zwei Engelstypen, die gerade in diesem Punkt dargestellt wurden, wirft, ist zu sehen, dass der Engel im Gedicht „Dass er auf fernen

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 183-185.

¹⁴² Stefan George: GSW IV. S. 45.

felsenfaden“ eine verführerische Figur mit körperlicher Schönheit ist. Im Gegensatz dazu ist der Engel im Gedicht „Ich trat vor dich mit einem segenspruch“ Vertreter der reinen, ästhetischen Dichterseele. Diese zwei gegensätzlichen Eigenschaften der Engel vereinen sich jedoch in einer Engelgestalt im Gedicht „Tagelied“.

2.3 Der Engel mit dem „lieben und heiligen“ Leib

Der Engel mit dem Teilcharakter des *Vorspiel*-Engels befindet sich im Gedichtband *Buch der Sagen und Sänge*, im Gedicht „Tagelied“. Im Gattungsgefüge des mittelalterlichen Minnesangs ist das Tagelied jene Gattung, in der der morgendliche Abschied zweier Liebender nach einer glücklichen Liebesnacht besungen wird. George verwandelt die Eindeutigkeit der typischen Tagesliedsituation in ein changierendes Bild. Er gestaltet ein Wechselspiel zwischen Anziehung und Rücknahme, Sakralisierung und Körperlichkeit:

Tagelied

Da nacht den neuen morgen noch umschattet
Und dein gemacht
(Ein sichres dach)
Noch lange freuden uns gestattet:
Was soll dein leises weinen
Und dein weher blick?
- Des glückes stunden meinen
Für mich ein missgeschick.

Es tröste dich mein schwur
Dass du auch fürder keusch mir bist
Und ich zu deinen füßen
Ergeben dich als engel nur
Beschauen will und grüssen ·
Dein ganzer leib mir lieb und heilig ist ·
An jedem glied
Mein haupt mit inbrust hängt
Und mit gesenktem lid
So wie man Gott empfängt.

Und trenn ich mich für heut ·für ferne fahrt:
Ich trage auf der brust verwahrt
Das seidentuch worauf dein name steht
Der mich wie ein gebet
Eh spiel und schlacht beginnen
Bestärkt und sieg mir bringt.
- O möchten dann nur meine tränen rinnen

Wann uns des wächters horn zu scheiden zwingt.¹⁴³

In der ersten Strophe wird die Abschiedsszene eines Liebespaars im Morgengrauen dargestellt. Das lyrische Ich, der Ritter, spricht von seinen ambivalenten Gefühlen vor seiner Abreise – das Glück der körperlichen Vereinigung und der Schmerz der erzwungenen Trennung. Die angenehme Dunkelheit der Nacht vor dem Sonnenaufgang („Da nacht den neuen morgen noch umschattet“) und das Sicherheitsgefühl unter dem Dach („Ein sichres dach“) sollten die Abschiedstrauer des lyrischen Ichs lindern. Dann, wie in der zweiten Strophe beschrieben, tröstet das lyrische Ich seine Geliebte mit einem Schwur: Für ihn wird sie in der Zukunft weiterhin eine keusche Persönlichkeit sein. Ihr möchte sich das lyrische Ich nach dem Abschied völlig widmen und sie wird von ihm als „Engel“ angesehen, dessen Eigenschaft in der nächsten Zeile geschildert wird: „Dein ganzer leib mir lieb und heilig ist“. Sowohl die Sinnlichkeit als auch die Heiligkeit der Liebespartnerin werden von dem Ritter wahrgenommen. Dieser Engel kann als eine Verkörperung der erotischen Anziehungskraft und der religiösen Reinheit angesehen werden.

Die körperliche und seelische Schönheit vereint sich im Leib der Liebhaberin. Das lyrische Ich huldigt dem schönen und heiligen Leib seiner Liebhaberin und beschreibt seine körperliche Intimität mit ihr wie den Gottesempfang: „An jedem glied / mein haupt mit inbrunst hängt / Und mit gesenktem lid / So wie man Gott empfängt“. Schon in diesen Zeilen kann man Georges Vorstellung von einem leiblichen Gott erkennen. Der wahre Gott sollte eine Verkörperung des schönen Leibes sein.

Der Begriff des „Leibes“, der als ein „Schlüsselwort der ganzen Lehre Georges“¹⁴⁴ angesehen wird, wird von Wolfgang Braungart in seinem Aufsatz „Stefan Georges poetische Eucharistie“ folgendermaßen erklärt:

Der Begriff des „Leibes“ hat für George und den Kreis eine entscheidende und in der Entwicklung des Werkes zunehmende Bedeutung. Leib ist nicht Körper. Leib hat eine sinnliche, körperliche, erotische, aber nicht unbedingt eine sexuelle Komponente: „Umschlungen ohne lechzende begierde / Gefreundet ohne bangenden verdruss -“ („Das Kloster“, GSW V, 51). In „Leib“ verbirgt sich, wie im ‚Tagelied‘, anagrammatisch ‚Lieb‘. Zugleich hat ‚Leib‘ eine sakrale Bedeutung. Noch die nicht mehr ganz neue Einheitsübersetzung der Bibel gibt die Einsetzungsworte Christi „Hoc set

¹⁴³ Stefan George: GSW III. S. 53-55.

¹⁴⁴ Vgl. Claude David: Stefan George. Sein dichterisches Leben. München: Carl Hanser Verlag 1967. S. 321. David betont den platonisierenden, ganzheitlichen Aspekt des Leibes gegenüber dem Körper. Braungart hat die Häufigkeit der Verwendung dieses Wortes bei George in seinem Beitrag „Poetische Eucharistie“ erwähnt: „Claus Victor Bocks Wortkonkordanz verzeichnet für die ersten fünf Bände der Gesamt-Ausgabe insgesamt 21 Nennungen der Wörter *Leib*, *leibhaft*, *leiben*, *verleiben*, *einverleiben*, im Band VI/VII, der auch der *Maximin*-Zyklus enthält, allein 20 Nennungen.“ Vgl. Wolfgang Braungart: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen: Niemeyer Verlag 1997. S. 243.

corpus meum“ mit „Das ist mein Leib“ wieder (Mt 26,26). In der „Bibel in gerechter Sprache“ heißt es: „Nehmt, esst, so ist mein Leib.“¹⁴⁵

Braungart hat die Wichtigkeit des „Leib“-Begriffes für den Dichter und seinen Kreis bestätigt. Er hat auch den wesentlichen Unterschied zwischen „Leib“ und „Körper“ und die sakrale Bedeutung des „Leibes“ nach Georges Verständnis betont. Er geschrieben, dass das eigenartige „Leib“-Konzept von George damals schon dem Kreis-Mitglied Friedrich Gundolf Aufmerksamkeit gebracht hat: Gundolf meinte, dass der „Leib“ bei George „kein medizinischer Komplex, sondern eine metaphysische Wesenheit“ sei.¹⁴⁶ Die Seele kann abhängig von dem Leib der Geliebten sein. Z. B. in einem Gedicht im *Buch der hängenden Garten*, dem Zyklus nach *Den Bücher der Sagen und Sänge*, hängt der „Faden“ der Seele des lyrischen Ichs an dem Leib seiner Geliebten: „Wenn ich heut nicht deinen leib berühre / wird der faden meiner seele reissen / wie zu sehr gespannte sehne.“¹⁴⁷ In seinem letzten Gedichtband „Das neue Reich“ sind der Leib und die Seele nur die gleiche Wahrheit in unterschiedlicher Form: „Sprach nicht der weise: such der seele schönheit vor des leibes? [...] Leib-seele sind nur worte wechselnder wirklichkeit.“¹⁴⁸

Von der Heiligkeit des Leibes bis zur Abhängigkeit der Seele von dem Leib, dann zu dem Leib als Wahrheitswort, wie die Seele angesehen wird, ist die „zunehmende Bedeutung“ des „Leib“-Begriffs „in der Entwicklung des Werks“ Georges ersichtlich. Die Liebhaberin des lyrischen Ichs im Gedicht „Tagelied“ besitzt einen Leib, der mit einem „Engel“ verglichen wird. Dieser Engel mit dem „lieben und heiligen Leib“ ist eine Kombination von Eros und Göttlichkeit, den man mit dem Engel im *Vorspiel*-Zyklus aus dem Gedichtband *Der Teppich des Lebens* assoziieren kann. Im nächsten Teil wird eine Auseinandersetzung mit diesem *Vorspiel*-Engel geführt.

Der Engel im „Tagelied“ ist das Schönheitsideal, an dem sich George orientiert. Im Gedicht „Irrende Schar“ aus dem gleichen Gedichtband *Das Buch der Sagen und Sänge* wird die gewünschte Lebensform des Dichters dargestellt. Aber nur in dem „ästhetisierten Mittelalter“¹⁴⁹- „vorübergehend“ „in den anderen zeiten und örtlichkeiten“¹⁵⁰ – kann der

¹⁴⁵ Wolfgang Braungart: „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“. Stefan Georges poetische Eucharistie. In: *Literatur und Religion in der Moderne: Studie*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. S. 333-360. Hier S. 342.

¹⁴⁶ Vgl. Friedrich Gundolf: *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*. 26 Arbeiten aus den Jahren 1900-1931. Hrsg. von Victor A. Schmitz und Fritz Martini. Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. Band 54. Heidelberg: Lambert Schneider Verlag 1980. S. 160.

¹⁴⁷ Stefan George: GSW III. S. 106.

¹⁴⁸ Stefan George: GSW IX. S. 110.

¹⁴⁹ Ute Oelmann: *Das Mittelalter in der Dichtung Georges*. Ein Versuch. In: *Geschichtsbilder im George-Kreis*. Wege zur Wissenschaft. Hrsg. von Barbara Schlieben, Olaf Schneider, Kerstin Schulmeyer. Göttingen: Wallstein Verlag 2004. S. 133-145. Hier S. 135.

¹⁵⁰ Vgl. Stefan George: GSW III. S. 7.

Dichter sein Liebes- und Lebensideal finden. Aber der Engel des *Vorspiels* im Gedichtband *Der Teppich des Lebens* hilft dem Dichter, sein Liebes- und Lebensideal in dem gegenwärtigen, realen Leben zu finden und diesmal wird dieser ideale Zustand nicht flüchtig, sondern lange gehalten.

Der Engel erscheint insgesamt fünf Mal vor dem *Teppich des Lebens*. Im „Gesichte I“ gilt der Engel als Vermittler der Ruhe und Freude der Seele und besitzt noch christliche Bezüge. In „Irrende Schar“ erscheint der Engel wie der apokalyptische Töter, der ebenfalls von seiner christlichen Eigenschaft geprägt wird. In „Dass er auf fernen felsenpfade“ verführt der Engel einen Pilger auf dem Heimweg und kann als Sinnbild für brennende Begierde und Erregungen der Gefühlswelt betrachtet werden. Im Gegensatz dazu stehen die Engel im *Waller im Schnee*, die die Reinheit und Schönheit der Dichterseele symbolisieren. Im „Tagelied“ besitzt der Engel synthetischen Charakter. In diesem Engel sieht man alle Eigenschaften der vorherigen Engel, die sich in dem schönen „Leib“ des Engels vereinen. Dieser Engel mit dem „lieben und heiligen“ Leib verkörpert erotische Anziehungskraft und religiöse Reinheit, also Eros und Göttlichkeit.

Zusammenfassend lässt sich anhand dieser Engelsfiguren erkennen, dass die Beschreibung des Engels vor dem *Teppich des Lebens* in einigen Versen erledigt wird. Diesen Versen über Engel mangelt es an Darstellung von konkreter Äußerlichkeit und Eigenschaft dieser Figur, geschweige denn der Wechselwirkung und Kommunikation mit dem lyrischen Ich. Die Engel spielten keine zentralen Rollen in den Gedichten vor dem *Teppich des Lebens* und haben keinen großen Eindruck hinterlassen. Die Vielfalt der Engelsdarstellung ist ein Zeichen für die unklare Engelsvorstellung des Dichters vor dem Schaffen des *Teppich des Lebens*. Aber der Engel mit dem schönen „Leib“ im Gedicht „Tagelied“ zeigt schon den Teilcharakter vom Engel des *Vorspiels*.

3. Der Engel im *Teppich des Lebens*

3.1 *Der Teppich des Lebens* als Mittelstück und Wendepunkt

Mit dem Eintritt des Engels in Stefan Georges Dichtung veränderte sich Georges Werk ebenso wie der Kreis der Freunde.¹⁵¹ Die Erscheinung des *Vorspiel*-Engels im Gedichtband *Der Teppich des Lebens* wird als Kennzeichen des Wendepunktes der Dichtung von George bezeichnet. Die Funktion dieses Gedichtbandes als Mittelstück der gesamten Werke Georges wird nochmals von Ludwig Lehnen zutreffend erklärt:

¹⁵¹ Vgl. Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band 1. S. 157.

Das *Vorspiel* des Gedichtbands *Der Teppich des Lebens* stellt den entscheidenden Dreh- und Angelpunkt im Werk des Dichters dar. Es trennt das Früh- vom Spätwerk, indem es einerseits die bis zum *Jahr der Seele* vorherrschende Suggestionspoetik zugunsten lehrhafter Elemente zu überwinden scheint, andererseits die poetologische Grundlage für den im *Siebenten Ring* aufgestellten Maximin-Mythos bildet.¹⁵²

Dirk von Petersdorff betrachtet diesen Gedichtband als einen Übergang von Georges Dichtungphilosophie vom Selbstaussdruck zur Suche nach einem Gesellschaftsmuster mit „Kunstreligion“ als Glauben:

Als das Buch *Der Teppich des Lebens* und *Lieder vom Traum und Tod* erscheint, befindet sich George in einer Übergangsphase. Die Normen des Frühwerks gelten noch. Später hat George von der „fernluft“ dieses Frühwerks und seinem „tempeltone“ gesprochen (GSW VI/VII, 187). Diese beiden Merkmale, die Absetzbewegung von der Gegenwart und das Verhältnis von Kunst als Äquivalent der Religion, sind um 1900 weiterhin zu finden.¹⁵³

Der Dichter selbst sprach auch nach der Veröffentlichung des Gedichtbands *Jahr der Seele* über den Wendepunkt seines Lebens. In einem Brief an Ida Coblenz hat George Anfang September 1895 Folgendes mitgeteilt:

Ich stehe wieder an einem wendepunkt und blicke auf ein ganzes leben zurück das wie ich fühle von einem ganz anderen abgelöst wird. ich möchte es mit der herausgabe meiner bücher schliessen. Ich möchte *Hymnen Pilgerfahrten* und *Algabal* im ersten, *Hirtendichten Sagen und Sänge* und *Hängende Gärten* im zweiten und die letzten gedichte als Annum animae oder *Jahr der Seele* im dritten vereinigen.¹⁵⁴

Durch diesen Briefinhalt ist eindeutig, dass George sich von seinem Leben als reiner Dichter verabschieden und eine neue Lebensphase beginnen möchte. Kai Kauffmann interpretierte dieses „ganz andere“ Leben als eine Mission, derer sich George als berufener Dichter-Führer mit der Aura eines erhabenen Dichter-Sehers bewusst ist.¹⁵⁵ Georges Ablösung von dem alten Dichterleben und sein Missionsbewusstsein als Seher und Führer werden durch das Verhalten des lyrischen Ichs und sein Verhältnis mit dem Engel im *Vorspiel*-Zyklus dargestellt.

¹⁵² Ludwig Lehnen: *Vorspiel*. In: Stefan George. Werkkommentar. S. 257-279. Hier S. 257.

¹⁵³ Dirk von Petersdorff: Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. S. 100.

¹⁵⁴ Stefan George / Ida Coblenz: Briefwechsel. Hrsg. von Georg Peter Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg. Stuttgart: Klett-Cotta 1983. S. 59.

¹⁵⁵ Vgl. Kai Kauffmann: Stefan George. Eine Biographie. S. 99.

3.2 Der Engel des Vorspiels

3.2.1 Dramatische Gedichte

Anders als die Engelsfigur in den Gedichtbänden *Pilgerfahrten*, *Das Buch der Sagen und Sänge* und *Das Jahr der Seele*, die zu keiner direkten Kommunikation mit dem lyrischen Ich geführt hat, ist der Engel in dem *Vorspiel*-Zyklus durch sein intensives Gespräch mit dem lyrischen Ich gekennzeichnet. Zum ersten Mal wird der Engel in Georges Gedicht als ein Sprecher dargestellt. Durch die Entwicklung des Zwiegespräches zwischen Engel und dem lyrischen Ich in den 24 Gedichten des Zyklus offenbaren sich nach und nach die Eigenschaften des Engels. Durch den Dialog wird der ganze Gedichtzyklus „dramatisiert“. Der Dialog als Darstellungstechnik ist nicht nur in diesem Gedichtzyklus zu sehen, sondern zieht sich durch das gesamte dichterische Werk Georges. Jürgen Wertheimer hat in seiner Monografie „Dialogisches Sprechen im Werk Stefan Georges – Formen und Wandlungen“ diese Schilderungsästhetik mit Beispielanalyse erläutert. Nach ihm können die Dialoge in unterschiedlichen Schaffensphasen Georges durch ihre Form und ihren Stil in drei Darstellungsarten gegliedert werden: der Dialog in gemischter Form in seinen Jugenddichtungen, besonders in dem Kurzdrama seiner Schulzeit (*Prinz Indra*, *Legenden*, *Die Herrin betet* und *Manuel*); der Dialog als Artefakt und Entpersonalisierung der Sprache in der mittleren Dichtung (*Pilgerfahrten*, *Algabal*, *Die Drei Bücher* und *Die Aufnahme in den Orden*); und der Dialog als Appell, Polemik und Prophetie in den späteren Dichtungen (*Der siebente Ring*, *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich*).¹⁵⁶ Der *Vorspiel*-Zyklus im Gedichtband *Der Teppich des Lebens*, der durchaus auch in Dialogform präsentiert wird und chronologisch zu Georges mittleren Dichtungen (Schaffensjahre 1890-1900) gehört, wird von Wertheimer als „nicht analysenswertes Beispiel“ betrachtet, denn nach ihm werden in diesem Zyklus nur „Experimente“ der dialogischen Ausdrucksmittel in „verschiedenen Richtungen“ ausgeübt.¹⁵⁷ Trotzdem

¹⁵⁶ Vgl. Jürgen Wertheimer: *Dialogisches Sprechen im Werk Stefan Georges. Formen und Wandlungen*. München: Wilhelm Fink Verlag 1978. S. 105-133.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 61. „Nicht alle der hier angeführten Dichtungen („Hymnen“, „Pilgerfahrten“, „Algabal“, „Die Drei Bücher“, „Das Jahr der Seele“ und „Der Teppich des Lebens“) können Gegenstand dieser Untersuchung sein. Wenngleich auch nicht ausschließlich explizit dialogische Texte in die Betrachtung einbezogen werden sollen, so wird sich dennoch das Hauptaugenmerk vorzugsweise auf jene Gedichte zu richten haben, in denen der Sprechvorgang textkonstitutiv bestimmender Faktor ist. Gedichte dieser Art finden sich weniger in den beiden großen Zyklen der Jahre 1897 und 1900, als vielmehr in den Sammlungen der frühen Phase, als George intensiv um eine Erweiterung und Verfeinerung seines technischen Repertoires an Ausdrucksmitteln bemüht war. So gesehen lassen sich diese Texte als eine – mitunter heterogene – Folge von Experimenten verstehen, die von verschiedenen Richtungen her versuchen, eine definitive Ausdrucksform zu erarbeiten. Nicht um ihrer selbst willen sind die meisten dieser Gedichte von Belang, sondern in ihrer Funktion als Dokumente und Bindeglieder des Weges zu einem unverwechselbaren dichterischen Sprechstil.“

wird hier die Darstellungstechnik der Kommunikation zwischen dem Engel und dem lyrischen Ich als Füllung einer Forschungslücke gründlich dargelegt.

Da Wertheimers zu der Schlussfolgerung gekommen ist, dass die dialogische Darstellung in dem *Vorspiel*-Zyklus ein in viele Richtungen gehender Versuch war, ist es notwendig, die Konstellation der gemischten Dialogformen dieses Zyklus zu erklären. Nach unterschiedlichen Sprechersituationen können die 24 Gedichte in die folgenden vier Gruppen aufgeteilt werden:

- A. Das lyrische Ich als Sprecher – Das lyrische Ich spricht über sich selbst und über den Engel (Gedicht I, III, XXIII, XXIV);
- B. Der Dialog zwischen dem lyrischen Ich und dem Engel – Das lyrische Ich spricht direkt zu dem Engel (Gedicht II, IV, V, VIII, XI, XXII)
- C. Der Dialog zwischen dem lyrischen Ich und dem Engel – Der Engel spricht direkt zu dem lyrischen Ich als Gegenrede zu B. (Gedicht VI, VII, X, XII, XIII, XIV, XVIII, XIX, XXI)
- D. Eine neutrale dritte Person als Sprecher und Kommentator (Gedicht IX, XV, XVI, XVII, XX)

Mit dem wechselhaften Monolog (A), Dialog (B, C) und Narration (D) in diesem Zyklus ist das *Vorspiel*, wie sein Name ausdrückt, ein dem Bühnenwerk vorangestelltes kleines Spiel, das das neue Kapitel des Lebens für George – des „schönen Lebens“ - eingeleitet hat. Mit dramatischem Anspruch hat George das *Vorspiel* gedichtet, nicht um ein Engel-Drama zu schaffen, sondern um das Selbstgespräch des lyrischen Ichs besser darzustellen. Dass diese gemischte Darstellungsform der Entwicklung eines neuen Lebensbewusstseins dient, hat David Claude auch erkannt:

Schließlich ist die Kunst Georges in diesem Buch (*Der Teppich des Lebens*) an jenem Punkt angesiedelt, wo Epik und Lyrik zusammenstoßen. [...] Man hat den ersten Teil (*Das Vorspiel*) bisweilen „dramatisch“ genannt. Aber trotz der Dialogform spielt sich hier kein Drama, keine Handlung ab. Es handelt sich nicht einmal um den Verlauf einer Bekehrung, sondern um die Bekräftigung einer jüngst erlangten Gewissheit. Es kommt weder zu einem Konflikt noch zu einem Streitgespräch. Vielmehr werden „ewige“ Werte vorgeführt [...]. Das *Vorspiel* verleiht der Lyrik ihren unpersönlichen, dem epischen Genre am nächsten stehenden Aspekt: Das Gefühl wird Idee, und die Seele löst sich so weit von sich selbst, dass ihre Geschichte die Form der Beschreibung annimmt.¹⁵⁸

Ein Grundmodell der Darstellungsform in dem *Vorspiel*-Zyklus lässt sich zusammenfassend so präsentieren: A - Das lyrische Ich spricht über seine Schwierigkeit und Verwirrung auf der Suche nach einem idealen Lebenszustand (z. B. Gedicht I, „Ich forsche bleichen eifer nach dem horte / Nach strofen drinnen tiefste kümmerniss“); B - Das lyrische Ich wendet sich an den Engel und fragt um Hilfe (z. B. Gedicht II, „Gib mir den großen feierlichen hauch / Gib jene glut mir wieder die verjünge“); C - Der Engel gibt

¹⁵⁸ Claude David: Stefan George. S. 177.

dem lyrischen Ich Vorschläge, deutet auf einen neuen Lebensweg oder eine neue Weltanschauung (z. B. Gedicht VII, „Ich bin freund und führer dir und ferge / Nicht mehr mitzustreiten ziemt dir nun“); D - Eine dritte Figur vermittelt aus der Sicht einer beobachtenden neutralen Perspektive die Szenen gerade von A, B und C (z. B. Gedicht V, „Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen / Wo falsche flut gefährlich dich umstürmt“). Mit dem Wechsel unterschiedlicher Sprecher wird auch verändert, worauf das „wir“, „ihr“ und „sie“ sich bezieht.

Da in diesem Zyklus der Ich-Sprecher ständig wechselt, wird ab jetzt der Gesprächspartner des Engels mit „Dichter“ anstatt „dem lyrischen Ich“ bezeichnet, um die Zweideutigkeit zu vermeiden. Wenn der Engel zu dem Dichter spricht, ist mit „wir“ die Engel-Dichter-Gemeinschaft gemeint, „ihr“ die Dichter-Schüler-Gemeinschaft und „sie“ die Schüler des Dichters (z. B. Gedicht X und XVIII) oder die das irdische Glück suchenden Massen (Gedicht VII). Wenn der Dichter zu dem Engel spricht, sind mit „wir“ die Dichter und seine Verfolger gemeint, „ihr“ der Engel und seine edle Umgebung (z. B. Gedicht IV, VIII) und „sie“ die Schüler des Dichters (z. B. Gedicht XXII). Der Wechsel zwischen diesen vier verschiedenen Sprechern macht einen sehr natürlichen Eindruck, sodass der Leser das kaum bemerken wird.

Da George nur am Eingangs- und Schlussgedicht dieses Zyklus den Gesprächspartner als „Engel“ benannt hat, könnte das auch zu seiner Erzähltechnik gehören. Den Engel mit „Du“ anzureden hinterlässt beim Leser den Eindruck, dass er mit dem Engel sehr vertraut ist und auch in dieses Gespräch mit eingeschlossen wird. Diese Darstellungsart und ihre Wirkung hat Eckhard Heftrich folgendermaßen erklärt:

Wenn [der] andere im Gedicht einfach Du heißt, so achten wir kaum darauf, weil wir lesend selbst zum Freund oder zur Geliebten zu sprechen wännen. Spricht aber der Dichter zur Muse, zum Engel, zum Gott, zu einem Wesen also, das einen Namen trägt, oder spricht eine Gestalt mit Namen zum Dichter, dann fühlen wir uns als Zuhörer und so als Fremde, Dritte, gar Ausgeschlossenen.¹⁵⁹

Mit der Weiterführung des Dialogs zwischen Engel und Dichter wird es wegen des ständigen Wechsels des Sprechers allmählich schwer zu unterscheiden, ob der Engel zu dem Dichter spricht oder umgekehrt. Dichter und Engel bleiben keine distanzierten Figuren zueinander, sondern sprechen manchmal im gleichen Ton. Dieses Phänomen ist ein Zeichen dafür, dass der Dialog zwischen Engel und Dichter „fiktiv“¹⁶⁰ ist. Der Dialog ist eher das Selbstgespräch des Dichters, und der Engel ist sein Alter Ego.

¹⁵⁹ Eckhard Heftrich: Stefan George. Frankfurt a. Main: Klostermann Verlag 1968. S. 32.

¹⁶⁰ Vgl. Kai Kaufmann: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. München: Karl Blessing Verlag 2007. S. 257.

3.2.2 Der Engel als Alter Ego

Dass der Dichter und der Engel in dem *Vorspiel*-Zyklus nicht getrennt sind und der Engel nur wegen des Dichters existiert, wird auch von einigen George-Forschern in ihren Beiträgen erwähnt. Paul Gerhard Klussmann betont die innerweltliche Herkunft des Engels in seinem George-Buch. Weder sieht er eine transzendente Ebene hereinbrechen, noch befindet sich der Engel für ihn überhaupt außerhalb des Dichters:

Dichter und Engel sind ein- und dieselbe Person. Abgelöst vom Dichter und seinem Wort hat der Engel keine reale Existenz. Es ist Symbol für das schöpferische Zentrum und die eigene Art.¹⁶¹

Die symbolhafte Funktion des Engels wird weiterhin von Claude David bei der Argumentation des Dialogs zwischen Dichter und Engel als Selbstgespräch des Dichters erläutert: Der Engel existiert nicht; er ist nur ein Symbol, besitzt keine greifbare Gegenwart.¹⁶² So wird die Erscheinung und Anwesenheit des Engels für ihn zu einem Gespräch der Seelenteile, die sich losgelöst voneinander erstmals wieder begegnen. Den Austausch mit dem Engel deutet er als Selbstgespräch innerhalb der Gedichte. Die Begleitung des Engels verheißt Beistand und Ratschluss, erfordert aber auch eine völlige Hingabe an die Berufung des Dichters. Einzukehren in das Haus des Engels, jenes Seelenteils also, der für „das Wollen, die Pläne, das Selbstvertrauen“¹⁶³ verantwortlich zeichne, bedeute daher zugleich einen Eintritt in das Haus der Dichtung. Da der Engel in Davids Lektüre kein echtes Gegenüber darstellt, sind dies Erfahrungen der Einsamkeit: „Die Einsamkeit des *Jahr der Seele* ist nicht verschwunden, nur die Bitterkeit, die mit ihr einherging. Sie wird jetzt zur Lebensbedingung der Starken erhoben“¹⁶⁴. Georg Peter Landmann sieht in seinen „Vorträgen über Stefan George“ ebenfalls „die große Einsamkeit des modernen Individuums“¹⁶⁵ im Gespräch mit dem Engel:

So war es früher die Muse, wird es später sein junger Gott sein. Und doch war George modern und reflektiert genug, um zu wissen, dass dieser Engel nur zu ihm selbst und keinem andern sprach, er konnte und wollte ihn nicht künden.¹⁶⁶

Die Einsamkeit des Dichters und seine Suche nach einem idealen Seelenbegleiter – im Vergleich zu dem unerfüllten Wunsch im Jahreszeit-Zyklus im *Jahr der Seele* - dienen als

¹⁶¹ Paul Gerhard Klussmann: Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne. Bonn: Bouvier Verlag 1961. S. 119-124. Hier S. 121.

¹⁶² Vgl. Claude David: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München: Carl Hanser Verlag 1967. S. 188.

¹⁶³ Ebd., S. 189.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Georg Peter Landmann: Vorträge über Stefan George. Eine biographische Einführung in sein Werk. Düsseldorf/München: Küpper Helmut Verlag 1974. S. 111-132.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 114.

Hintergrund der Engelankunft. Zusammen mit dem Schlussgedicht dieses *Vorspiel*-Zyklus wird ein Engel als selbstreflektierende Figur und Alter Ego des Dichters dargestellt:

I

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte
Nach strofen drinnen tiefste kummerniss
Und dinge rollten dumpf und ungewiss –
Da trat ein nackter engel durch die pforte:

Entgegen trug er dem versenkten sinn
Der reichsten blumen last und nicht geringer
Als mandelblüten waren seine finger
Und rosen rosen waren um sein kinn

Auf seinem haupt keine krone ragte
Und seine stimme fast der meinem glich:
Das schöne leben sendet mich an dich
Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfliehen ihm die lilien und mimosen –
Und als ich sie zu heben mich gebückt
Da kniet auch ER · ich badete beglückt
Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.¹⁶⁷

Als Eingangsgedicht des *Vorspiel*-Zyklus geben seine ersten Verse der Bedrängnis des Dichters Ausdruck. Das lyrische Ich sucht nach dem Haltenden und Bergenden seines Daseins, wenn man sich an die Bedeutung des Wortes „hort“ hält. Durch die akzentuierte Erläuterung „nach strofen“ wird darüber hinaus klar, dass hier nur nach dem Hort der dichterisch-ästhetischen Existenz gefragt wird. Diese Existenzkrise äußert der Dichter mit einer Beschreibung, in der das Dumpfe und Ungewisse „rollten“. Mitten auf dem ins Bodenlose führenden Weg der Verzagttheit und des Zweifels erscheint dem Irrenden der Engel und lenkt ihn zurück vom Abgrund weg und bringt ihm die Festigkeit, Klarheit und Gewissheit.

Dieser Engel ist „durch die pforte“ getreten. Diese rituelle Tat erinnert an die Titel des Gedichtbandes - *Der Teppich des Lebens*, der mit einer Wohnungsdekoration das neue Kapitel des Lebens andeutet. Der Engel ist nackt und blumengeschmückt. Seine Nacktheit lässt selbstverständlich eine Assoziation zu dem schönen Leib des Weibes im „Tagelied“, das von dem lyrischen Ich mit „Engel“ benannt wird, zu.

Die Nacktheit des Engels repräsentiert eine Reinheit, die aber nicht ohne körperliche Anziehungskraft ist. „Heilig und lieb“ sollte dieser nackte Engel wie die Geliebte im

¹⁶⁷ Stefan George: GSW V. S. 12.

„Tagelied“ auch sein. Mit den verschwenderisch geschmückten Blumen am Körper wird diese doppelte Symbolik der Körperschönheit des Engels bestätigt. Der Engel hat Mandelblüten als seine Finger und Rosen um sein Kinn. Diese beiden Blumen haben in der antiken Kultur, der christlichen Tradition und der Volkskunde wichtige symbolische Bedeutungen. Wegen der frühen Blütezeit in den Mittelmeergebieten wurde die Mandelblüte schon seit der Antike zu einem Symbol der Wachsamkeit und des Naturkreislaufs. Im Hebräischen hieß der Mandelbaum „der Wachende“ (schqed), wodurch in verschiedenen Bibelübersetzungen Wachebaum statt Mandelbaum zu finden ist.¹⁶⁸ Gott selbst wird in der Bibel durch einen zur Blüte erwachten Mandelbaum verkörpert,¹⁶⁹ und bei den Kirchenvätern galt der Mandelzweig und seine Frucht als Symbol des Priestertums. Für den römischen Dichter ist der Mandelzweig das Sinnbild für Christus. Die Mandelblüte ist auch eine wichtige Dekoration der Menora.¹⁷⁰ Die Rose gilt in der antiken Mythologie als Symbol von Liebe und Schönheit, und sie war Aphrodite, Eros und Dionysos geweiht, später auch Isis und Flora. Im Christentum ist die Rose Sinnbild eines aus dem Tod erblühenden ewigen Lebens, Marias und Jesus'.¹⁷¹ Mandelblüten und Rosen, mit denen der Engel dekoriert war, besitzen irdische und göttliche Symbolik. In der vierten Strophe kommen noch zwei Arten von Pflanzen vor, die diese Schönheit von göttlicher Reinheit und irdischer Sinnlichkeit metaphorisch darstellen: Lilien und Mimosen entfliehen vor dem Engel, und der Dichter hat sich gebückt, um sie aufzuheben. Dieses Verhalten des Dichters zeigt, dass er die Botschaft, die der Engel ihm verkündet hat, sehr gerne empfangen und in sein Leben integriert hätte. Hier vereinen sich die Lilien, die Symbolik für Jungfräulichkeit und Reinheit in der Verkündigungsszene der Bibel,¹⁷² und die Mimosen, die Symbolik für Empfindlichkeit, Wiedervereinigung und geheimnisvolle, einzigartige Liebe oder Freundschaft in der Volkskunde¹⁷³ in der Darstellung des Aussehens des Engels. Nochmals wird die doppelte Schönheit des Engels durch die Blumen symbolisiert.

¹⁶⁸ Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 4. Auflage. München: Kösel-Verlag 1990. S. 232.

¹⁶⁹ Vgl. Jer 1,11: (Der Herr zu Jeremia) „Du sahst richtig; denn ich wache über meinem Wort, dass es ausgeführt wird.“

¹⁷⁰ Vgl. Exodus 25, 31-35: (Der Herr zu Mose über die Gestaltung der Menora) „Du sollst auch einen Leuchter aus feinem Golde machen, Fuß und Schaft in getriebener Arbeit, mit Kelchen, Knäufen und Blumen. Sechs Arme sollen von dem Leuchter nach beiden Seiten ausgehen, nach jeder Seite drei Arme. Jeder Arm soll drei Kelche wie Mandelblüten haben mit Knäufen und Blumen. So soll es sein bei den sechs Armen an dem Leuchter. Aber der Schaft am Leuchter soll vier Kelche wie Mandelblüten haben mit Knäufen und Blumen und je ein Knauf soll unter jedem Paar der sechs Arme sein, die von dem Leuchter ausgehen.“

¹⁷¹ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 347-348.

¹⁷² Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 228-229.

¹⁷³ Richart Beitzl: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1974. S. 289.

Hansjürgen Linke hat in seiner Forschungsarbeit „Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges und seiner Schule“ ein kleines Kapitel zur Blumen- bzw. Pflanzensymbolik in den Gedichten von George gewidmet. Er hat erläutert, dass die Pflanzen in der Dichtung Georges und seiner Schule eine „vierfache Rolle“ spielen - als Schutzmittel, als symbolischer Schmuck, als Symbole und als Gegenstände der Verehrung¹⁷⁴. Linke hat die Lilie sowie Trauben, Rebstock und Lorbeer als Symbolpflanzen für christliche Kulte in den Gedichten von George erwähnt und bestätigt, dass der Dichter sein reiches volkskundliches Wissen in seinen Gedichten verwendete, „als er Myrte, Mistel, Lorbeer, Rosmarin und Raute in die Kulte seiner Gedichte aufnahm, auch wenn er ihre Funktion nicht ausdrücklich bestimmt hat“¹⁷⁵. Aber über die Symbolik der Mandelblüte und der Rose in unterschiedlichen Glaubenssystemen, durch die die Schönheit des Engels in sinnlicher und übersinnlicher Hinsicht dargestellt wird, wird in diesem Beitrag nicht geschrieben.

Diese zweidimensionale Schönheit des Engels verkörpert exakt die Botschaft, die er verkünden möchte – das „schöne Leben“. Die Reinheit des Engels repräsentiert die pure dichterisch-seelische Begierde, die Wahrheit der ästhetischen Existenz; die irdische Sinnlichkeit macht deutlich, dass das „schöne Leben“ auf der Erde zu realisieren sein wird. Ein durch das ästhetische Streben der Seele geformtes und erhörtes Leben will der Engel dem Dichter verkünden. Und dieser Engel ist kein Sinnbild einer höheren Macht, die dem Dichter von „oben“ oder von „außen“ entgegentritt, sondern aus dem Dichter selbst hervorgekommen: „Auf seinem haupte keine krone ragte / Und seine stimme fast der meinen glich“. Der Engel ohne Krone begegnet dem Dichter nicht als etwas Fremdes, das sich seiner bemächtigt. Er ist ihm vielmehr, wie die Ähnlichkeit der Stimme selbst noch im schillernden Ungefähr und in der bewussten Zweideutigkeit des „fast“ erkennen lässt, gleichgeordnet und innerlich zugehörig. Aus der spiegelbildlichen Übereinstimmung der Bewegung entspricht dann auch am Ende die Beglückung des Dichters: „[...] während er dies lächelnd sagte / Entfielen ihm die lilien und mimosen - / Und als ich sie zu heben mich gebückt / Da kniet auch ER · ich badete beglückt / Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.“

Der Engel kniet gleich in dem Moment nieder, als der Dichter sich beugt. Diese Spiegelungsszene behebt auch den Zweifel über die Identität des Engels – er ist ein „anderes Ich“ des Dichters. Die Darstellung des Engels ist in diesem Sinne ein Selbstbild

¹⁷⁴ Hansjürgen Linke: Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges und seiner Schule. München: Bondi 1960. S. 70-71.

¹⁷⁵ Ebd., S. 71.

des Dichters. Abgelöst vom Dasein des Dichters hat der Engel keine reale Existenz. George objektiviert in dieser Engelgestalt sein dichterisches Ich und erhebt es zum göltigen Formgesetz („Sind auch der dinge formen abertausend / Ist dir nur Eine – Meine – sie zu künden“¹⁷⁶). Der Engel ist ein „Alter Ego“ des Dichters, ein „erhobenes Ich“, das den Dichter leitet („Ich bin freund und führer dir und ferge“), dem ästhetischen Formgesetz zu folgen und ein dichterisches Geistesleben zu erfüllen.

Anders als im *Jahr der Seele*, in dem der Dichter seinen idealen Seelenbegleiter noch vergebens in einer anderen Person zu finden hoffte, kehrt er nun zurück zu sich selbst. Dem hat Claude David in der Vorstellung des Aufbaus des *Vorspiel*-Zyklus auch zugestimmt:

Der Anfang (des *Teppich des Lebens*) bricht somit ausdrücklich mit dem *Jahr der Seele*. Er ist wie ein Aufschrecken, ein Zurückfinden zu sich selbst. Ein Engel erscheint, konzipiert in einem den Präraffaeliten nachstehenden Stil: Er sei, sagte er, ein Bote des „schönen Lebens“. Er bringt die Hoffnung.¹⁷⁷

Da dieser Engel aus der Innenwelt des Dichters geboren wurde und eine Rolle des höheren Ichs spielt, wird er immer bei dem Dichter bleiben. Die Treue des Engels wird auch in dem Schlussgedicht dieses Zyklus gezeigt, nachdem der Dichter zusammen mit seinen Jüngern die Lehre des „schönen Lebens“ praktiziert und am Ende dieses Gedankengesprächs einen Rückblick auf seinen Lebensweg geworfen hat:

XXIV

[...]

Kein freund war nahe mehr ·sie alle gingen

Nur ER der niemals wankte blieb und wachte.

Mit der betäubung wein aus seinem sprengel

Die dichten schatten der bedrängnis hindernd

Des endes schwere scheideblicke lindernd

So stand am langer fest und hoch: der engel.¹⁷⁸

Nur der Engel „blieb und wachte“, wenn die Freunde „alle gingen“. Hier sind die Freunde mit den jungen Schülern des Dichters gemeint. Besser als die Situation im Gedicht „Traurigen Tänze“ des Gedichtbandes *Das Jahr der Seele*, in denen dem Dichter niemand gefolgt ist, hat der Dichter im *Vorspiel* die Jünger – die „Sprossen von Geblüt“ als seine Anhänger. Aber der Engel warnt den Dichter vor den Jüngern, die alle „schwach und feig“ sind, wie im Gedicht XXII beschrieben wird. Der Dichter muss ohne Begleitung

¹⁷⁶ Aus dem Gedicht X dieses Zyklus. Vgl. Stefan George V. S. 20-21.

¹⁷⁷ Claude David: Stefan George. S. 177.

¹⁷⁸ Stefan George: GSW V. S. 37.

seiner geliebten Schüler bis zum Lebensende kämpfen. Diese Einsamkeit und der Schmerz des Abschieds von den damaligen Weggefährten werden gelindert, weil der Engel ihn in diesen Nöten nie verlassen und ihn getröstet hat.

Das Eingangsgedicht bestätigt, dass der Engel ein Bote des diesseitig-dichterischen Lebens ist. Er trägt keine Krone und die Ähnlichkeit zwischen seiner und des Dichters Stimme sowie die spiegelhafte Bewegung des gleichzeitigen Bückens berechtigen zur Deutung des Engels als Figur des höheren Selbst des Dichters. Die Treue des Engels als der einzig gebliebene Weggefährte des Dichters in dem Schlussgedicht, trotz der Trennung von den einst jungen Begleitern, hat nochmals seine Funktion als „Alter Ego“ des Dichters bestärkt. Dieser Engel geleitet den Dichter in diesem 24-Gedichten-Zyklus in die Welt des „schönen Lebens“. Die Eigenschaften dieses Engels werden auch in diesem Prozess offenbart. Im nächsten Punkt wird versucht, mit der Gedichtanalyse diese Eigenschaften vorzustellen.

3.2.3 Die Eigenschaften des *Vorspiel*-Engels und die Bedeutung für den Dichter

- **Der Engel der christlichen Religiosität**

Nach der „paarweisen Anordnung“ als grundlegender Struktur des *Vorspiel*-Zyklus ist das „Gedicht II“ eine untrennbare Fortsetzung und gleichzeitig Ergänzung des Eingangsgedichtes: „Gedichte I und II“ stellen der Erfüllung, die das Erscheinen des Engels bedeutet, das Flehen des Dichters gegenüber“. ¹⁷⁹ Im „Gedicht II“ spricht der Dichter zum ersten Mal direkt zu dem Engel, äußert seine Wünsche für den neuen Lebenszustand und bittet um die Hilfe des Engels:

II

Gib mir den grossen feierlichen hauch
Gib jene glut mir wieder die verjünge
Mit denen einst der kindheit flügelschwünge
Sich hoben zu dem frühsten opferrauch.

Ich mag nicht atmen als in deinem duft.
Verschliess mich ganz in deinem heiligtume!
Von deinem reichen tisch nur eine krume!
So fleh ich heut aus meiner dunklen kluft.

Und ER: was jetzt mein ohr so stürmisch trifft

¹⁷⁹ Vgl. Ludwig Lehnen: *Vorspiel*. In: Stefan George. Werkkommentar. S. 260-263. Hier S. 260. Lehnen hat über die Struktur des *Vorspiel*-Zyklus von einer „paarweisen Anordnung“ gesprochen. D. h., unter diesen 24 Gedichten des Zyklus werden insgesamt 12 Gedichtpaaren gebildet. Jedes Gedichtpaar besteht aus einer These und deren Antithese. Ähnlich wie Gedichte I und II kontrastiert in III und IV die Erlösung mit dem Joch des Dienstes. Das gilt auch für die restlichen Gedichte.

Sind wünsche die sich unentwirrbar streiten.
Gewährung eurer vielen kostbarkeiten
Ist nicht mein amt · und meine ehrengift

Wird nicht im zwang errungen·dies erkenn!
Ich aber bog den arm an seinen knieen
Und aller wachen sehnsucht stimmen schreien:
Ich lasse nicht · du segnest mich denn.¹⁸⁰

Der Dichter bittet den Engel in der ersten Strophe um eine festliche Stimmung und jugendliche Leidenschaft, damit er in einem anderen Zeitraum landen kann - in der Kindheit mit frühesten Opferrauch. Der Dichter träumt von einem vormodernen Zeitalter, wo es rituelle Aktivitäten und gesellschaftliche Hierarchie gab und bittet den Engel, diesen Zeitraum mit seiner heiligen Kraft zu schaffen. Der Dichter will ganz in diese göttliche Atmosphäre eintauchen und nie wieder ausgeschlossen werden – „Ich mag nicht atmen als in deinem duft / verschliess mich ganz in deinem heiligtume!“ Dann fleht der Dichter den Engel an, eine Brosame von seinem reichen Tisch zu verteilen, um aus dem persönlichen Krisenzustand – „der dunklen kluft“ - gerettet werden zu können. Von dem reichen Tisch nur ein Stückchen Krümel zu haben, ist ein biblisches Motiv. In Lukas 16,21 beispielsweise begehrte Lazarus, die „Armen“ zu sättigen von dem, was von des Reichen Tisch fiel.¹⁸¹ Die Krume hier ist ein Symbol der Weltlichkeit. Die Lehre aus dieser Bibelgeschichte scheint zu sein, dass der weltliche Wohlstand, der zur Zeit des Alten Testamentes ein Zeichen des Segens Gottes war, benutzt wurde, um den Segnenden von den Gedanken und dem Leben des Menschen, der nur in dieser Welt reich war, auszuschließen. Der Arme kam in den Schoß Abrahams und der Reiche an den Ort der Qual. In dieser Gedichtzeile von George spielt der Engel die Rolle des Reichen. Die Krume von seinem Tisch ist hier aber kein Symbol für materiellen Wohlstand, sondern nur für geistige Schätze.

In der dritten Strophe und dem ersten Vers der vierten Strophe dieses Gedichtes erwidert der Engel das Flehen des Dichters. Er wehrt hoheitsvoll die auf ihn einstürmenden Wünsche des Dichters ab und teilt ihm mit, dass seine Ehrengabe „nicht im zwang“ erringbar ist: „Gewährung eurer vielen kostbarkeiten / Ist nicht mein Amt · und meine ehrengift // wird nicht im zwang errungen“. Hier gibt ein Strophenenjambement, um die Würde und Autorität des Engels beim Entscheidungstreffen zu betonen. Anschließend, mit dem imperativen Zweiwortsatz „dies erkennen“ stellt der Engel mit Nachdruck seine Entschlossenheit dar. Trotz des Engels starken Willen möchte der

¹⁸⁰ Stefan George: GSW V. S. 12-13.

¹⁸¹ Das gleiche Motiv mit der „Krume“ findet man ebenfalls in Mt 15,27 und Mk 7,28.

Dichter wegen seiner dringlichen „wachen sehnsucht“ nicht aufgeben, die Segnung des Engels zu gewinnen. Er verhält sich wie Jakob in dem ersten Buch Mose und will seinen Engel nicht loslassen: „Ich aber bog den arm an seinen knieen / und [...] schrieen / ich lasse nicht ·du segnetest mich denn.“ Nach Luthers Interpretation ist Jakobs Ringkampf mit dem Engel eine Grunderfahrung des Glaubens, und er deutet in seiner Genesisvorlesung auf ein Zwiegespräch zwischen den beiden hin.¹⁸² Diese Interpretation entspricht der entgegengesetzten Haltung von Engel und Dichter in diesen letzten zwei Strophen dieses Gedichtes, was im Gegensatz zu der starken Zuneigung zwischen den beiden im Eingangsgedicht steht – „das amouröse Verhältnis wird in ein agonales aufgelöst und zu einer Szene der gewaltsamen Ermächtigung“, so nach Steffen Martus.¹⁸³ Mit dem Vergleich dieser zwei Gedichte ist ein innerlicher Konflikt zwischen dem Dichter und seinem höheren Ich als Engelsfigur zu sehen.

Im Gedicht II sind zwei Verse mit Bibel-Parallelstellen zu finden. In einem Vers erlebt der Dichter wie der arme Lazarus von dem Engel das Brot; in einem anderen als Jakob und bittet um die Segnung. Der Engel bietet dem im Geistnotzustand geratenen Dichter Beistand und Segen. Eine andere Bibel-Parallelstelle erscheint im Gedicht III, in dem der Engel wie Jesus die Wundertat der Bändigung des Sturms unternimmt.¹⁸⁴

III

In meinem leben rannen schlimme tage
Und mache töne hallten rauh und schrill.
Nun hält ein guter geist die rechte wage
Nun tu ich alles was der engel will.

Wenn auch noch oft an freudlosem ufer
Die seele bis zum schluchzen sich vergisst
Sich hört sogleich am ankerplatz den rufer:
Zu schönem strand die segel aufgehisst!

¹⁸² Vgl. Martin Luther: Genesisvorlesung (cap 31-50). In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Hrsg. von der H. Böhlau u. a. Weimar: Akademische Druck und Verlagsanstalt 1922. Band 44. S. 100-101. „Jener Mann, mit furchtbarer Stimme: *Pereundum tibi erit*. Jacob du musst herhalten. Jakob darauf: Nein das wolt Gott nicht. *Non peribo*. Ja und nein ist da auff's allerscherpffst und hefftigst auffeinander gangen. [...] Gott selbst sagt: *Tu peribis* (Du wirst umkommen). Aber der Geist widerspricht: *Non moriar, sed vivam* (Ich werde nicht sterben, sondern leben.)“

¹⁸³ Vgl. Steffen Martus: Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation von 17. bis 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/New York: De Gruyter 2007. S. 621.

¹⁸⁴ Vgl. Lukas 8,22-25. „Und es begab sich an einem der Tage, dass er in ein Boot stieg mit seinen Jüngern; [...] Und als sie fuhren, schlief er ein. Und es kam ein Windwirbel über den See und die Wellen überfielen sie, und sie waren in großer Gefahr. Da traten sie zu ihm und weckten ihn auf und sprachen: Meister, Meister, wir kommen um! Da stand er auf und bedrohte den Wind und die Wogen des Wassers, und sie legten sich und es ward eine Stille. Er sprach aber zu ihnen: Wo ist euer Glaube? Sie fürchteten sich aber und verwunderten sich und sprachen untereinander: Wer ist dieser, dass er auch dem Wind und dem Wasser gebietet und sie sind ihm gehorsam?“

Wenn mich aufs hohe meer geneigt ein neuer
Gewittersturm umtost vom wadne links
Vom tode rechts - so greift ER schnell das steuer
Der Kräfte toben harrt des einen winks:

Gebietend schlichtet ER der wellen hader
Die wolken weichen reiner bläue dort ..
Bald zieht auf glatten wassern dein geschwader
Zur stillen insel zum gelobten port.¹⁸⁵

Der Dichter gedenkt der „schlimmen tage“ und schweren Erschütterung seines Lebens vor der Ankunft des Engels. Offenbar waren solche Lebenstage nicht ruhig und harmonisch: „Mache töne hallten rauh und schrill“. Der Engel wird von dem Dichter als ein „guter geist“ beschrieben, der ihm Maß und Gleichgewicht ins Leben bringt. Diesem Engel gegenüber, der „rechte Wage“ hält, zeigt der Dichter seine Gehorsamkeit und Ergebenheit – „ich tu alles was der engel will.“ In der zweiten Strophe geht es um die Veränderung des Seelenzustands des Dichters nach der Engelsankunft. Die traurige und vergessliche Dichterseele wird gleich einem am Ufer ankernden Boot, das nach dem Signal des Engels sofort losfahren wird. Der Engel ist hier der „Rufer“, der die Dichterseele zu einem „schönen Strand“ führen wird. Der „schöne“ Strand könnte auch zur Welt des „schönen“ Lebens gehören, das von dem Engel verkündet wird. In der dritten Strophe wird die Gefahr auf der Reise nach den „schönen Strand“ beschrieben. Wenn das Seelenschiff des Dichters auf dem „hohen Meer“ von einer Lebensgefahr bedroht wird, greift der Engel „schnell das steuer“, besänftigt die Welle und vertreibt die Gewitterstürme. Die Weiterfahrt auf dem friedlichen Meer nach dem Sturm und die Ankunft am Zielort werden in der letzten Strophe dargestellt. Die Dichterseele wird zu einer stillen Insel gefahren und kommt an einem „gelobten“ Port an, einen Ort der Gottesgeborgenheit. Die Dichterseele wird von der göttlichen Macht gerettet und zu einem göttlichen Ort geführt, wie in der Bibelgeschichte. Der Engel spielt in diesem Gedicht die Jesus-Rolle und erinnert direkt an eine göttliche Gestalt.

Im Gedicht VI findet man eine weitere biblische Anspielung, wenn der Dichter von dem Engel ermahnt wird, immer bei ihm zu bleiben, um Schrecken und Qual zu überwinden:

VI

Entsinne dich der schrecken die dir längst
Verschollen sind seit du mir eigen bleibst
Und nur durch mich der gluten kelch empfängst
Der dich berauschen wird solange du leibst.

¹⁸⁵ Stefan George: GSW V. S. 13-14.

Du danktest damals mir als grösste gunst
Dass dich mein friede nicht mehr schauen liess
Der trocknen sommer wilde feuerbrunst
Die heimatlos dich in die wüste stiess.

Als dir mein haus - so hoch - verächtlich war
„Nur diesen einen kurzen blick der wahl
Und ich verleugne lehre und altar“
So zischte durch die nacht dein ruf der qual.

Das opfer bäumte sich am herde auf
Der purpur zündete wie leichtes stroh
Und floss in flammen um der säulen knauf
Der ganze tempel wankte lichterloh.¹⁸⁶

In der ersten Strophe dieses Gedichtes erinnert der Engel den Dichter an seine Leiden, bevor er zu ihm gekommen ist. „Entsinne dich der schrecken die der längst / Verschollen sind, seit du mir eigen bleibst“. Mit dem Enjambement wird der Einfluss des Engels auf den Dichter betont. Der Schrecken des Dichters wird nach der Ankunft des Engels schon lange verschwunden sein. Der Ausdruck „du mir eigen bleibst“ deutet an, dass der Engel eine „eifersüchtige“ Figur ist und die ganze Ergebenheit des Dichters verlangt. In diesem Sinne ist der Engel wie Gott, der die Alleinverehrung und Liebe beansprucht. Der Engel erzählt dem Dichter weiter von seiner Unersetzbarkeit. Nur durch den Engel kann der Dichter den „Kelch der Gluten“ empfangen, der ihn „berauschen“ wird, solange er „leibt“. Obwohl der Kelch in der Bibel das Trinkgefäß von Gottes Segen und Heilkraft ist,¹⁸⁷ weist sein Zusammenhang mit „Gluten“ und „Rausch“ hier jedoch auf sein Symbol für den Ursprung der körperlichen und künstlerischen Leidenschaft hin. Der Gebrauch des Verbs „leiben“, der die Bedeutung des Lebens in seiner Eigenschaft als Körperlichkeit, „Leib“, hervorhebt, unterstreicht nicht nur die höchst irdische Qualität der Existenz, sondern auch in der Assoziation mit „Gluten“ seine energetische und leidenschaftliche Natur.¹⁸⁸ Durch die Übertragung der symbolischen Bedeutung des Kelches in der Bibel – des Heiligtums Gottes – auf den sinnlichen Bereich wird der Leib auch göttlich und heilig gemacht. Der Engel, der dem Dichter den Kelch der sinnlichen Energie und Vergnügung bringt, ist kein heiliger Vermittler nur im christlichen Sinne, sondern ein Bote der Purifikation und des Heiligtums der Leiblichkeit.

In der zweiten Strophe erzählt der Engel, was der Dichter ins Gedächtnis zurückrufen soll:

¹⁸⁶ Stefan George: GSW V. S. 16-17.

¹⁸⁷ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 49.

¹⁸⁸ Vgl. Margherita Versasi: Strategie der Liebesrede in der Dichtung Stefan Georges. Aus dem Italienischen von Asta von Unger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 116.

Er schützte ihn vor der „wilden feuerbrunst“ und rettete ihn aus der Heimatlosigkeit. Daher sollte der Dichter diese „größte Gunst“ nicht vergessen. Die Wüste und das wilde Feuer in trockenem Sommer lassen mit der Umwelt in der Szene der „Versuchung Jesu“ assoziieren.¹⁸⁹ In diesem Sinne hat der Engel dem Dichter die Erprobung Gottes erspart. In der dritten Strophe hat der Engel weiterhin die Erinnerung des Dichters an die quälende Nacht wachgerufen, als der Dichter damals wegen des Glaubenszweifels das Haus des Engels verachtet hat und innerhalb von Sekunden die falsche Entscheidung traf. Das Haus des Engels ist „so hoch“, sodass es nicht vernachlässigt werden sollte. Mit der Beschreibung über die Engelsstätte - „so hoch“ -, die eine Unterbrechung im Vers verursacht, wird die Erhabenheit und Göttlichkeit des Engels angedeutet. „Nur diesen einen kurzen blick der wahl / ich verleugne lehre und altar / So zischte durch die nacht dein ruf der qual“. Und dieses Verleugnen hat die Zerstörung des Tempels verursacht, die Welt „der Lehre“ wurde vernichtet, da der Dichter als ein vom Engel ausgewählter Nachfolger am Glauben zweifelte. Das lässt sich mit einer Szene im Lukasevangelium assoziieren, in der drei Männer nicht standhaft waren, ihm ohne Zögern zu folgen, und Jesus mit ihnen zu kommunizieren versuchte.¹⁹⁰ Der in der Flamme schwankende Tempel in der Schlussstrophe des Gedichtes VI könnte als Sinnbild für den sterbenden Glauben betrachtet werden, eine Metaphorik in Georges Gedicht, die im Gedicht „Der Brand des Tempels“¹⁹¹ des Gedichtbandes *Das neue Reich* wiederkehrt.¹⁹²

Wie in den Gedichten II, III und VI, kommt die Anspielung auf die biblische Tradition in dem *Vorspiel*-Zyklus insgesamt sieben Mal vor, die mit der geschickten, natürlichen Darstellungstechnik in einem Kontext kaum zu bemerken ist.¹⁹³ Wolfgang Frommel hat die im *Vorspiel* besonders auffälligen biblischen, meist christologischen Elemente, die

¹⁸⁹ Vgl. Mt 4.

¹⁹⁰ Vgl. Lk 9, 57-61: Und als sie (drei Männer) auf dem Wege waren, sprach einer zu ihm: „Ich will dir folgen, wohin du gehst.“ Und Jesus sprach zu ihm: „Die Füchse haben Gruben und die Vögel unter dem Himmel haben Nester; aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege.“ Und er sprach zu einem andern: „Folge mir nach!“ Der sprach aber: „Herr, erlaube mir, dass ich zuvor hingehe und meinen Vater begrabe.“ Er aber sprach zu ihm: „Lass die Toten ihre Toten begraben; du aber geh hin und verkündige das Reich Gottes!“ Und ein anderer sprach: „Herr, ich will dir nachfolgen; aber erlaube mir zuvor, dass ich Abschied nehme von denen, die in meinem Hause sind.“ Jesus aber sprach zu ihm: „Wer die Hand an den Pflug legt und sieht zurück, der ist nicht geschickt für das Reich Gottes.“

¹⁹¹ Vgl. Stefan George: GSW IX. S. 81-93.

¹⁹² Vgl. Paul Gerhard Klussmann: Spruch und Gespräch in szenischen Gedichten des Spätwerks von Stefan George. In: Stefan George. Werk und Wirkung seit dem *Siebenten Ring*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001. S. 102-113. Hier S. 112 f.

¹⁹³ Die sieben Bibelstellen, auf die die Gedichte im *Vorspiel*-Zyklus anspielen, sind: Verkündigung (Gedicht I), Lazarus und sein Begehren nach dem Brotsamen, Jakobs Kampf mit dem Engel (Gedicht II), Jesus gebietet dem Sturm (Gedicht III), „Simon, liebst du mich?“ (Gedicht IV), Wachen des Engels und Verrat der Jünger (Gedicht XXI, XXII, XXIV).

dort mit dem Auftreten und Wirken des Engels assoziiert werden, untersucht.¹⁹⁴ Er hat alle sieben auf die Bibelgeschichte hindeutenden Gedichtstellen mit den originalen Bibeltexten verglichen, aber ohne eine tief gehende Gedichtanalyse zu bieten. Für Frommel besitzt Georges Aufnahme der christlichen Symbolik keine kirchlich-religiöse Intention, sondern es handle sich um „Grundformen der Bildsprache“, die sich in allen großen Texten der Überlieferung wiederfinden ließen, um „archetypische Gemeinsamkeiten im inneren Erfahrungsbereich“ und eine „über alle raum- und zeitbedingten Unterschiede hinausreichende Einheit des Menschseins“ zu finden.¹⁹⁵ Nach seinem Krisenerlebnis in einer weltlichen, unästhetischen modernen Umwelt hat George die Sehnsucht nach einer vormodernen Welt, in der das Christentum die Form und Ordnung vorgibt. Er hofft auf die Ergebenheit der Jünger zu seiner Lebensmission. Der Dichter versucht, selbst eine ästhetische Lebensweise ohne Kompromisse zu führen und verlangt auch die Treue seiner Jünger zu dieser Lebenslehre.

Im Gedicht II fleht der Dichter den Engel an, ihn zu segnen („Ich lasse dich nicht ·du segnest mich denn“). Trotz der Schonungslosigkeit des höheren Geistes („Gewährung euer vielen kostbarkeiten / ist nicht mein amt ·und meine ehrengift“) ist der Engel bei dem Dichter geblieben und wird der Steuermann seines neuen Lebens („Und hält ein guter geist die rechte wage / [...] / Gebietend schlichtet ER der welle hader / die wolken weichen reiner blätter dort / bald zieht auf glatten wassern dein geschwader / zur stillen insel zum gelobten port.“), wie im Gedicht III dargestellt wird. Die Rolle als Schützer und Begleiter des Dichters wird im Gedicht VI seitens des Engels bestätigt. Auch die Treueerklärung des Dichters zu dem Engel im Gedicht II („Nun tuh ich alles was der engel will“) wird von dem Engel mit ermahnendem Blick betont („Nur diesen einen kurzen blick der wahl / So zischte durch die nacht dein ruf der qual“).

Allen diesen wichtigen Konfrontationen zwischen Dichter und Engel liegt die Anspielung aus der Bibel zugrunde. Die Göttlichkeit des Engels ist hier unumstritten, die auch durch die Großschreibung seine Anrede „ER“ gezeigt wird. Diese Göttlichkeit bezieht sich aber auf die Weltlichkeit, die Leidenschaft der Körper und Schönheit der Dichterseele, die besonders durch die Interpretation für die Gedichte I und VI gezeigt wird. Diese Göttlichkeit ist auch ein Grundmerkmal des „schönen Lebens“, welches der Engel dem Dichter verkündet. Durch die Gedichtstellen mit eindeutigem Bibelbezug wird die christliche Grundstimmung des Dichter-Engel-Verhältnisses gesetzt: Der Engel

¹⁹⁴ Wolfgang Frommel: Templer und Rosenkreuz. Ein Traktat zur Christologie Stefan Georges. Göttingen: Wallstein Verlag 1991. S. 198-200.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 200.

verkündet dem Dichter eine heilige Botschaft, verhält sich wie sein Lebensführer, und der Dichter zeigt seine Ergebenheit. Zwar ist der Engel des „schönen Lebens“ kein christlicher Engel, er verlangt aber zur Verwirklichung des „schönen Lebens“ die christliche Religiosität von dem Dichter.

- **Der Engel des antiken Verhaltensmusters**

Im Gedicht VI erinnert der Engel den Dichter an seine Qual und Heimatlosigkeit, als der Dichter einmal nicht bei ihm geblieben war, und ermahnt den Dichter, ihm ganz treu und entschlossen zu folgen. Im nächsten Gedicht VII erklärt der Engel dem Dichter seine Rolle eindeutig gegenüber und leitet ihn an, eine neue Weltanschauung und Lebensmission zu haben:

VII

Ich bin freund und führer dir und ferge.
Nicht mehr mitzustreiten ziemt dir nun
Auch nicht mit den weisen · hoch vom berge
Sollst du schau'n wie sie im tale tun.

Weite menge siehst du rüstig traben
Laut ist ihr sich mühendes gewimmel:
Forscht die dinge nützet ihre gaben
Und ihr habt die welt als freudenhimmel.

Drüben schwärme folgen ernst im qualme
Einem bleichen mann auf weissem pferde
Mit verhalt'nen glut'n in dem psalme:
Kreuz du bleibst noch lang das licht der erde.

Eine kleine schar zieht stille bahnen
Stolz entfernt vom wirkenden getriebe
Und als losung steht auf ihren fahnen:
Hellas ewig unsre liebe.¹⁹⁶

In der Eingangszeile spricht der Engel zum ersten Mal in diesem Zyklus nach dem Gespräch in den vergangenen sechs Gedichten seine klare Rolle gegenüber dem Dichter aus: Er hat sich als „freund und führer und ferge“ bezeichnet. Als Freund begleitet er den Dichter, und hat eine vertraute Beziehung zu ihm; als Führer zeigt er dem Dichter den neuen Lebensweg und leitet ihn zum richtigen Lebensziel. Dieser Freund und Führer ist ein Ferge zugleich. Dieser Beruf des Engels entspricht der Beschreibung des Dichters über den Notfall seiner Seele im Gedicht III. Der Engel setzt die Dichterseele am

¹⁹⁶ Stefan George: GSW V. S. 18-19.

„freudelosen ufer“ an den „schönen strand“, auf die „gelobte port“ und „stille insel“ über. Als Fährmann der Dichterseele hat der Engel auch durch seine Wundertat auf dem Meer das Leben des Dichters aus der Gefahr befreit. Das Übersetzen der Dichterseele impliziert den Übergang zur neuen Lebensphase des Dichters durch den Engel als Fährmann. Daher, anschließend in den nächsten Versen, rät der Engel im Ton des Führers dem Dichter, sich anders zu verhalten und eine ganz neue Perspektive zum Leben einzunehmen. Der Dichter soll „nun sich ziemen“ und nicht mehr „mit dem weisen“ mitstreiten. Dass der Dichter bei der Ankunft des Engels schon viele widerstreitende Wünsche hat, wird im Gedicht II durch die Worte des Engels dargestellt („Und ER: was jetzt mein Ohr so stürmisch trifft / Sind wünsche die sich unentwirrbar streiten“). Jetzt ermahnt der Engel den Dichter, einen Panoramablick auf das Leben zu werfen und auf die so genannte „Weise“ herabzublicken: „Auch nicht mit dem weisen · hoch vom berge / Sollst du schau'n wie sie in tale thun.“ Mit dem Mittelpunkt und dem Enjambement werden die höhere Perspektive des Dichters „hoch vom berge“ hervorgehoben.

In der zweiten Strophe zeigt der Engel dem Dichter, welche Tätigkeiten die Massen wie die angeblichen „weisen“ auf der Erde ausüben. Es geht um das irdische Streben nach gesellschaftlicher Entwicklung durch wissenschaftlich-wirtschaftliche Fortschritte – „Forscht die dinge nützt ihre gaben“. Dadurch wird „die welt als freundenhimmel“ dargestellt. Aber was das Gewimmel mit Hochstimmung auf der Erde beschäftigt, ist in den Augen des Engels sinnlos und eitel, wie es im Prediger beschrieben wird: „Ich sah an alles Tun, das unter der Sonne geschieht, und siehe, es war alles eitel und Haschen nach Wind“¹⁹⁷. Die große menschliche Erfindungsgabe, des Menschen Rationalität, und die Sehnsucht nach weltlichem Glück der ungläubigen Massen, sind dem Engel zufolge keine Lebensmotivation, die der Dichter haben soll. Er sollte nicht nur nach weltlichem Glück streben, sondern auch ein geistiges Leben haben.

Aber der Engel zeigt gleich in der dritten Strophe ein negatives Beispiel für das geistige Leben. Diese Lebensweise kann man als Pendant zur menschlichen Entwicklung auf der Erde, das in der zweiten Strophe beschrieben wird, betrachten. „Drüben“ gibt es auch „schwärme“, die „mit verhaltenen gluten in dem psalme“ „ernst im qualme einem bleichen mann auf weissen pferde folgen“. Diese Massen halten an christlicher Doktrin fest. Der bleiche Mann auf dem weißen Pferd erinnert an den ersten apokalyptischen Reiter.¹⁹⁸ Der Aufbruch des weißen Reiters zeigt einen Kriegsausbruch an in der Offenbarung und bedeutet den Anfang der Leiden auf der Erde. Daher bleibt das Kreuz „noch lang das licht

¹⁹⁷ Vgl. Pred 1,14.

¹⁹⁸ Vgl. Offb 12,7 und 16,14.

der erde“. Nach Wolfgang Frommel sollte dieser „bleiche mann auf weissen pferde“ nur „der Abgott der psalmodierenden Schwärmer“ sein. Der hat nicht die verklärende Kraft der Liebe, sondern das Kreuz, an das der furchtbarste Frevel den Menschensohn heftete, zum Sinnbild der Erde erhoben“¹⁹⁹. Es ist meines Erachtens nicht von großer Bedeutung, welche Persönlichkeit in der Bibel George mit dem bleichen Mann auf dem weißen Pferd gemeint hat. Wichtig ist, welchen Einfluss diese Figur auf ihre Anhänger ausübt. Die Gefolgschaft macht die gläubige Masse „ernst“ und „verhalten“ und sie folgt der dogmatischen Kirchenlehre ohne Selbstreflexion. Ihre Leidenschaft für das irdische Leben wird gezähmt, stattdessen erfolgt die starre Hinwendung zu Gott. Die menschliche Natur und Individualität werden durch diese jenseitsorientierte Lebensweise gefesselt. Weder das genusshafte, fortschrittsgläubige Diesseitsleben noch sein Gegensatz - das leidende, unterdrückte, jenseitsorientierte Leben nach dogmatischer Christenlehre betrachtet der Engel als etwas Sinnvolles. Das sind alles menschliche Tätigkeiten „im tale“. Deswegen hat er dem Dichter einen dritten Weg gezeigt, der „vom wirkenden getriebe entfernt“ ist. Nur eine kleine Gruppe hat die Möglichkeit, diesen Lebensweg zu gehen: „eine kleine schar zieht stille bahnen“. Die Stille des Weges deutet seine Distanz zum „gewimmel“ an. Diese kleine Gruppe hat ihre starke Liebe zum antiken Griechenland als Lebensmotto: „Und als losung steht auf ihren fahnen / hellas ewig unsere liebe.“ Im Gegensatz zu der „irrenden Schar“ in den „Pilgerfahrten“, die orientierungslos und gefährdet ist, ist die kleine Schar im *Vorspiel*-Zyklus in einem Sicherheitszustand zielklar unterwegs. Mit der Liebeserklärung „hellas ewig unsere liebe“ zeigt der Engel dem Dichter eine wichtige Lebenslehre: Der Dichter soll ein sinnvolles Lebensmodell in der Antike suchen, damit er das Ziel des „schönen Lebens“ erreichen kann. Was der Engel mit „hellas“ gemeint hat und welches Lebensmuster der Dichter behalten müsste, wird schon im Gedicht IV dargestellt:

IV

Zu lange dürst ich schon nach eurem glücke.
 Dass mich des herren joch nicht mehr bedrücke!
 Zu düster und zu einsam war sein dienst
 Als du mir schmerzlichem am weg erschienst.

Er gebe mir die freiheit wieder ·nehme
 Die palmen und die starren diademe
 - Versprechen einer neuen morgenblust -

¹⁹⁹ Wolfgang Frommel: *Templer und Rosenkreuz. Ein Traktat zur Christologie Stefan Georges*. Göttingen: Wallstein Verlag 1991. S. 193. Frommel ist nach dem Vergleich mit anderen christologischen Elementen im *Vorspiel* zu der Schlussfolgerung gekommen, dass dieser Zyklus eine „deutliche und bewusstseinsmäßige Abkehr von christlichen Vorstellungen enthält.“

Um dich! mit meiner stirn an deiner brust ..

Da trat ER mir entgegen fahnenschwinger
Im herbstes-golde und er hob den finger
Und lenkte mich zurück in seinen bann
Mit einem ton wie einst den geist umspann

Beim märchen der antikischen Sirenen
Und mit dem langen schwermutblick der jenen
Des Meisters an dem see der heimat glich
Als er die jünger fragte: liebt ihr mich?²⁰⁰

Hier wird der wesentliche Inhalt des Lebensmodells der Antike dargestellt. In der ersten Strophe offenbart sich der Dichter dem Engel, dass er das Glück von ihm ersehnt. Im Auge des Dichters führt der Engel ausgezeichnet sein ideales Leben. Anschließend erzählt der Dichter seine Leidenserlebnisse vor der Ankunft des Engels. Als Diener des „herren“ wurde der Dichter von ihm mit dem „joch“ „bedrückt“, und er fühlte sich „düster“ und „einsam“ bei diesem Dienst. Die Erscheinung des Engels auf seinem Lebensweg ist wie eine Erlösung für ihn. Dieser Herr, der den Dichter in der zweiten Strophe mit dem klein geschriebenen „er“ anredet, sollte der Christengott im Sinne der dogmatischen Lehre sein. Im Unterschied dazu wird der Engel mit der Großschreibung beider Buchstaben des Personalpronomens - „ER“- in seiner Einzigartigkeit und unersetzbaren Göttlichkeit für den Dichter betont.

In der zweiten Strophe wird beschrieben, wie der Dichter von dem belasteten Dienst befreit und wird und in den Schoß des Engels fällt: „Er[...]nehme / Die palmen und die starren diademe [...] / Um dich! mit meiner stirn an deiner brust ..“ Mit den Palmen und Diademen identifiziert sich der Dichter hier nach der Bibel-Tradition mit dem Anhänger des Christengottes.²⁰¹ Der einst an das christlich-orthodoxe Verhalten gefesselte Dichter erinnert an die ernsthaften Schwärme mit gezähmter Leidenschaft im Gedicht VII. Beide

²⁰⁰ Stefan George: GSW V. S. 14-15.

²⁰¹ Die Palme ist ein Attribut für die Anhänger Jesus. Als das israelische Volk vernahm, Jesus komme nach Jerusalem, „nahmen sie Palmzweige, zogen ihm entgegen und riefen: Hosanna! Gebenedeit sei, der da kommt im Namen des Herrn, und der König von Israel“ (Vgl. Joh 12,13). Bei den Kirchenvätern ist die Palme des Hohenliedes (7,8) ein Mariensymbol: „Deine Gestalt ist der Palme gleich.“ Die Frucht der Palme (Hld 7,9) ist Christus. Seit dem 7. Jh. bürgerte sich die mit der Palmenweihe verbundene Prozession am Palmsonntag ein zur Erinnerung an Jesu Einzug in Jerusalem. Der Volksglaube erhofft sich von den geweihten „Palmen“ die Abwehr von Unheil. In der christlichen Kunst sind die Palmenzweige Attribut der Märtyrer. Das Diadem, aus dem sich später die Krone entwickelte, ist das Zeichen der Würde und Macht Gottes. Vgl. Jes 28,5: „An jenem Tag wird der HERR der Heerscharen für den Rest seines Volkes zur herrlichen Krone und zum prächtigen Kranz und zum Geist des Rechts.“ Den Frommen krönt Gott mit Huld und Erbarmen (Ps 103,4). Der Hohepriester trägt ein diademartiges „Stirnblatt aus reinem Gold“, darauf ist in Siegelstecherarbeit eingraviert: „Heilig dem Herrn“; der Hohepriester soll es ständig tragen, damit sein Volk „Wohlgefallen vor dem Herrn findet“ (Ex 28, 36 und 38.). Über das Symbol der Palme und des Diadems vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 268-270; 209-211.

folgen der dogmatischen Christenlehre – die Moralpredigt, die Askese und die Keuschheit - ohne Selbstbewusstsein. Seit der Ankunft des Engels hat sich die Erkenntnis über den christlichen Glauben des Dichters verändert. Er schätzt die positiven christlichen Werte, wie Religiosität und Ritualbewusstsein, und lässt sie seinem Zweck dienen – der Suche nach dem „schönen Leben“. Von dem zwanghaften Dienst für den Christengott befreit, bekehrt sich der Dichter sofort zur Führerschaft des Engels. Diese Umwandlung wird durch die körperliche Intimität zwischen den beiden dargestellt. Der Dichter legt seine Stirn auf die Brust des Engels. Diese Szene zeigt, dass der Dichter Schutz und Trost bei dem Engel sucht. Die zwei Auslassungspunkte „...“ am Ende des Verses sollten die lange Dauer dieses körperlichen Kontaktes implizieren. Als Gegensatz zur dogmatischen Christenlehre ist dieser Engel mit schönem und heiligem Leib auf keinen Fall ein christlicher Engel, sondern der Engel des Eros.

Die körperliche Intimität zwischen den beiden lässt die Zauberkraft des Engels auf den Dichter wirken. Die Körpergeste des Dichters zu dem Engel erinnert direkt an den Ritter im Gedicht „Tagelied“, der sein „haupt“ an „jedem glied“ seines Geliebten „hängt“, „wie man Gott empfängt“. Wie zwischen dem Ritter und seiner Geliebten entwickelt sich zwischen dem Dichter und dem Engel auch eine Liebschaft.

In der dritten Strophe wird der Prozess dargestellt, wie der Engel mit seinem Zauber den Dichter in seinen Bannkreis gezogen hat: Der Engel „lenkte“ den Dichter „zurück in seinen bann“, „mit einem ton wie einst den geist umspann“. Der Zauber des Engels ist seine Stimme, die er in der Vergangenheit schon verwendet hat. Diese zauberhafte Stimme erinnert an den Gesang der Sirenen, wie in der nächsten Strophe geschrieben wird.

Der Dichter befindet sich mit der „Entführung“ des Engels in dem Sirenen-Märchen, in einer antiken mythologischen Welt. Diese Welt ist auch die Welt des „schönen Lebens“, wohin der Engel den Dichter einführen möchte. Diese antike Welt ist gleichzeitig auch die „Heimat“ des Engels und soll später auch der Aufenthaltsort des Dichters werden.

Mit dem Wort „Heimat“ wird die Herkunft des Engels bekannt gegeben. Der Engel war aus dem Geist der Antike geboren. Mit einer Frage des Engels wird auch das Verhaltensmodell, das der Dichter verfolgen sollte, geklärt. Wie ein „Meister“ fragte der Engel „seine jünger“, ob sie ihn lieben. Eine Meister-Schüler-Beziehung in der Bildung der antiken Zeit möchte der Engel gern als Vorbild zeigen. Der „Meister“-Engel stellte diese Frage mit einem „langen schwermutblick“. Diese melancholische Stimmung deutet schon an, dass der Engel eine Vorahnung hat, eine verneinende Antwort zu bekommen, da im realen Leben dieses Verhaltensmuster schwer durchsetzbar sein würde.

Da der Engel als höheres Ich des Dichters ihm eine Meister-Schüler-Beziehung als Verhaltensvorbild gezeigt hat, soll der Dichter nach diesem Verhaltensmodell leben. Er soll als ein Meister seine eigenen Schüler suchen und versammeln. Die Auswahlkriterien für diese Schüler hat der Engel schon im Gedicht VII angedeutet. Die Schüler sollen wie „die kleine Schar“ sein, die sich von den Utilitarismus- und Hedonismus-Werteinstellungen der Massengesellschaft distanzieren. Das Verhaltensmuster in diesem Kreis wird im Zitat der Engelsworte im Gedicht VIII dargestellt:

VIII

Du sprichst mir nie von sünde und sitte.
„Ihr meine schüler · sprossen von geblüt·
Erkennt und kürt das edle unbemüht ..
Auch heimlich bin ich richte eurer tritte.

So lieb ich dich: wie früher lehren spruch
Als märchen ehrend du in mittaglicher
Umgebung vor dich hinschaust · weges-sicher
Nicht weisst von scham von reue oder fluch.

Du wohntest viel in enger wahlgemeinde
Im lieben ohne maass und ohne lass
Vorm schicksal wenig klage wenig hass
Doch lange rache nährend wider feinde.

Und bei den taten denen weder lohn
Noch busse – die du strahlend rühmst vor freien
Und die nach volkes wahn zum himmel schreien
Da zuckte ich nur lächelnd: sohn! o sohn!“²⁰²

„Du sprichst mir nie von sünde oder sitte“ - Mit der Beschreibung der Lehre des Engels wird die „losung“ der Hellas-Liebe konkretisiert. Diese Liebe unterliegt eigenen Gesetzen – jenseits „von scham und von reue oder fluch“. Das ist der eklatante Gegensatz zur orthodoxen Christenlehre. Nach dem ersten Vers, in dem der Dichter die Lehre des Engels zusammengefasst hat, zitiert der Dichter bis zum Ende des Gedichtes die Worte des Engels direkt, um diese Lehre des Engels über das Verhaltensmuster der Meister-Schüler-Beziehung wiederzugeben. Die Schüler werden als „sprossen von geblüt“ von ihrem Engel-Meister bezeichnet. Sie sind wie Hoffnungsträger der Zukunft, und es wird erwartet, dass sie gesund wachsen und später aufblühen können. Diese Schüler können „unbemüht“ „das edle“ erkennen und auswählen. Diese innewohnende Fähigkeit deutet an, dass sie mit feinsinnigen Seelen geboren wurden. Der Engel als Wegführer und

²⁰² Stefan George: GSW V. S. 18-19.

Begleiter dieser elitären Gruppe, der ebenfalls eine edle Seele besitzt, wird zum Richter ihrer Handlungen und Lebensweise gewählt. Alle Prozesse der Wahl und des Urteils sind in dem geschlossenen Kreis durchgeführt, ohne von der Außenwelt beeinflusst zu werden: „heimlich bin ich richter eurer tritte.“ In dieser Meister-Schüler-Beziehung herrscht eine Autonomie, die ihr eigenes Gesetz beschließt und einhält. Es ist nicht notwendig, alles für die Außenseiter bekannt zu geben und ihre Meinungen zu berücksichtigen.

In der zweiten Strophe dieses Gedichtes wird die Liebesart des Engels zu seinen Schülern geklärt. Der Engel nimmt den Dichter, das apostrophierte Du in diesem Gedicht, als Beispiel dieser Zusammenkunft. Die Liebe des Engels wird durch die Lehrstoffe und Atmosphäre der Erziehung gezeigt. Der Engel lehrt seinen Schülern den Spruch des Lebens. Der Inhalt des Spruchs, der sich auf die Lebensregel- und Weisheit beziehen sollte, ist wie ein Märchen. Bei Märchen denkt man an Zauberei, Fantasie und das Realitätsferne – jenseits von christlicher Morallehre und weltlichem Verhaltensmuster. Der Spruch des Märchens leitet einen Weg der ästhetischen Autonomie, den die Schüler mit Entschlossenheit gehen. Sie werden „wegessicher“ sein und von „Scham von Reue oder Fluch“ nichts wissen. Der Ort, an dem dieser Weg sicher zu gehen ist, befindet sich in der „mittäglichen umgebung“. Das deutet auf das Mittagsland hin, besonders auf die südlichen Länder Europas, mit dem in diesem Gedichtkontext Griechenland gemeint sein sollte. Die Schüler erhalten die ästhetische Erziehung des Meisters in einer Umgebung wie der des antiken Griechenlands. Diese Bildungsform erinnert an die Erziehung Platons, die Paideia. Innerhalb des Gefüges der Paideia wird der pädagogische Eros zwischen Meister und Schüler entwickelt.²⁰³

In der dritten Strophe erklärt der Engel dem Dichter den Werdegang der Schüler nach diesem Bildungsmodell. Sie befinden sich in einer ausgewählten edlen Umwelt – „in enger Wahlgemeinde“. In diesem Kreis können sie eine echte Liebe mit Freiheit haben – „ohne maass und ohne lass“. Auch in diesem Kreis lernen sie ihre Schicksale zu akzeptieren: „vorm schicksal wenig klage wenig hass“, denn die Rache ist die Brutstätte der Feinde: „Doch lange rache nährend wider feinde.“ Als Mitglieder dieser Feingeist-Gemeinschaft werden die Schüler ein Leben mit wahrer Liebe und positiver Schicksalsanschauung

²⁰³ Zum platonischen Bildungsgriff im George-Kreis, der Paideia, siehe Wolfgang Braungart u. a.: Platonisierende Eroskonzeption und Homoerotik in Briefen und Gedichten des George-Kreises. In: Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Renate Stuauf u.a. Berlin/New York: De Gruyter 2008. S. 230-237. Ähnliche Erläuterung über Pädagogik in Georges Verständnis - der Rückbezug auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das vom Eros und Platon in antiker Tradition geprägt war, siehe Sabine Seichter: Pädagogische Liebe. Erfindung, Blütezeit, Verschwinden eines pädagogischen Deutungsmusters. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2007. S. 67-76.

führen.

In der Schlussstrophe dieses Gedichtes wird die Reaktion des Engels auf das freigeistige Verhalten der Schüler beschrieben. Wenn die Schüler die zweckfreien Taten, denen „weder lohn noch busse“ zukommen, rühmen, die wie ein dargestelltes Sakrileg („zum Himmel schreien“) aus der Massenperspektive als unerträglich („nach volkes wahn“) wahrgenommen wird, zeigt der Engel seine Toleranz und verständnisvolle Nachsicht: Er „zuckte“ „nur lächelnd“. Mit der Anrede „Sohn“ wird des Engels Rolle als väterlicher Freund in diesem Paideia-Bildungsmodell bestätigt.

Bemerkenswert ist, dass bei der Beschreibung des Zustandes des Schülers in der dritten Strophe („Du wohntest viel in enger wahlgemeinde“) und der Reaktion des Engels auf das Verhalten des Schülers („Da zuckte ich“) das Tempus von Präsens zu Präteritum wechselt. Mit dem Imperfekt, das die rückblickende Perspektive betont, könnte das tatsächliche Geschehen einer Situation oder eines Erlebnisses nachdrücklich dargestellt werden.²⁰⁴ Was der Engel hier zu seinen Schülern sagt, und was in der Meister-Schüler-Gemeinschaft passiert, sollte wahr sein.

Es lässt sich aus der Gedichtanalyse der Gedichte IV, VII und VIII zusammenfassen, dass als Freund und Führer des Dichters der Engel ihm eine andere Weltanschauung gezeigt hat, ein Diesseitsleben, das sich dem ästhetischen Dichterleben, dem „schönen Leben“, widmet. Und als Ferge des Dichters hat der Engel ihn in einen anderen Zeitraum geführt, einen Ort, wo die Erfüllung dieses ästhetischen Lebens ermöglicht wird – die Antike.

Außerdem wird dem Dichter von dem Engel ein ideales Verhaltensmuster dieser goldenen, alten Zeit gezeigt, damit das Ziel des „schönen Lebens“ in einer gewählten Gruppe erreicht wird, nämlich die Meister-Schüler-Beziehung als Muster der ästhetischen Bildung. Durch den Engel kommt es dem Dichter zu Bewusstsein, dass nur durch eine ästhetische Autonomie mit hieratischem Herrschaftslehrer wie in der griechischen Antike seine Lebensmission erledigt werden kann.

• **Der Engel der adligen Seele und der neuen Deutschen**

Das Selbstbewusstsein des Dichters als Meister in einer Wahlgemeinschaft mit edlen Seelen gipfelt im Gedicht XII, dem Mittelpunkt des ganzen Zyklus, nachdem der Dichter

²⁰⁴ Vgl. Jürgen Egyptien: Tag und Tagen. In: Stefan George. Werkkommentare. S. 808. Den Tempuswechsel von George innerhalb des Satzes und seine Funktion haben auch viele George-Forscher in ihren Arbeiten erwähnt. z. B. vgl. Jutta Saima Schloon: Modernes Mittelalter: Mediävalismus im Werk Stefan Georges. Berlin: De Gruyter 2019. S. 69-70. Oder vgl. Achim Aurnhammer: „Im Anfang war das Wort!“ – „Im Anfang war die Tat!“ Wort und Tat in Stefan Georges Ideal des Heroischen. In: Literatur und praktische Vernunft. Hrsg. von Frieder von Ammon, Cornelia Rémi und Gideon Stiening. Berlin: De Gruyter 2006. S. 550.

die christliche Religiosität als geistige Führung und die antike Meister-Schüler-Beziehung als Verhaltensvorbild von dem Engel übernommen hat, um das „schöne Leben“ zu realisieren.

XII

Wir die als fürsten wählen und verschmähn
Und welten heben aus den alten angeln
Wir sollen siech und todesmüde spähn
Und denken dass das höchsten wir ermangeln –

Dass wir der liebe treuste priester wol
Sie suchen müssen in verhülltem jammern
Die augen weit von wilden feuern hohl –
Und wenn wir endlich unser gut umklammern

Dass es gekrönt verehrt genossen kaum
Den sinnen wieder flüchtet fahl und mürbe ..
All unsre götter schatten nur und schaum!
„Ich weiss dass euer herz verblutend stürbe

Wenn ich den spruch nicht kennte der es stillt:
Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so gross ist und durch euch so gilt ..
Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm liehet“²⁰⁵

In diesem Gedicht erscheint das lyrische „wir“. Mit diesem „wir“ kann die Gemeinschaft der Engel mit dem Dichter oder die des Dichters mit seinen Schülern gemeint sein.²⁰⁶ Dieses „wir“ hat das Selbstbewusstsein eines Aristokraten. Daher nennen sie sich „fürsten“, die eine große Aufgabe haben.

Sie sollen nicht nur die edlen Seelen auswählen, sondern auch die „welten heben“. Das Verb „heben“ lässt mit dem Wiederaufbau einer neuen Welt aus den Ruinen assoziieren. Aber die neue Welt sollte nicht aus allgemeinen Menschen gestaltet werden, sondern ausschließlich aus einem bestimmten Volk - „den alten angeln“, einem Stamm des germanischen Volks. Die Ausgewählten für die Gemeinschaft des Feingeistes sollen sich in guter körperlicher und geistiger Verfassung befinden. Deswegen sollten sie von dem Auswählenden mit prüfendem Blick beobachtet werden: „wir sollen siech und todesmüde spähn“ und dann „verschmähn“. In der zweiten Strophe dieses Gedichtes werden zwei grundsätzliche Auswahlkriterien für die feingeistigen Schüler erwähnt: Es

²⁰⁵ Stefan George: GSW V. S. 22-23.

²⁰⁶ Da der Dichter von seinem höheren Ich, dem Engel, lernt und diese Lehre weiter seinen Anhängern lehrt, ist es in einigen Gedichten schwer, endgültig zu entscheiden, ob es sich um ein Gespräch zwischen dem Dichter und Engel oder zwischen dem Dichter und seinen Schülern handelt, besonders wenn der Sprecher über „wir“ spricht. Die Gedichte sind Gedicht XII, XIII, XVIII, XXIII und XXIV.

muss in „verhülltem jammer“ und „weit von wilden feuern hohl“ gesucht werden. Der verschleierte Jammer könnte auf einen religiösen, leidenden Geist hindeuten, und das „wilde“ und „hohle“ Feuer vermag die Eitelkeit, Scheinheiligkeit der Massen, die nach dem Übermaß irdischen Genusses streben, symbolisieren.

Außer diesem Wahlkriterium wird auch eine Mahnung an die Auswähler durch den Engel gegeben, nämlich dass der „allerhöchste“ Herrscher „noch fehlt“. „All unsre Götter schatten nur und schaum!“ Mit diesem seufzenden Ausdruck in der dritten Strophe wird die Erkenntnis über die Gotteswahrheit dargestellt. Sowohl die Götter in der antiken Mythologie als auch der Christengott sollten für diese Meister-Schüler-Gemeinschaft unecht und vergänglich sein: Kaum werden sie „gekrönt“ und „verehrt“, fliehen sie wieder „fahl“ und „mürbe“ den Sinnen. Es lohnt sich nicht, diese Götter zu verehren. Daher ist es eine große Mission für den Dichter und seine Anhänger, einen neuen Gott zu finden.

Der Engel weiß schon, dass diese grausame Wahrheit einen schmerzhaften Anschlag auf den Dichter und seine Anhänger würde - „ich weiss dass eure herz verblutend stürbe“. Er hat dann einen „Spruch“ gegeben, der die Schmerzen wegen der falschen Gottesverehrung „stillt“: „Jedes Bild“ von diesen Göttern, „vor dem ihr fleht und flieht“, ist ausschließlich „durch euch so groß“ und „durch euch so gilt“. Die Götter können nur mithilfe des Daseins ihrer Verehrer existieren, und ihre Macht und Ehre sind von den Verehrern ausgeliehen. Daher soll man nicht traurig wegen der Wahrheit diese Götter sein – „beweint nicht zu sehr, was ihr ihm liehet“. Da die Götter der alten Zeiten nur durch ihre Verehrer funktionieren können, werden der Dichter und seine Schüler mit feinsinnigen Seelen auch fähig, ihren höchsten zukünftigen Herrscher, den wahren Gott, zu erschaffen. Der Engel selbst ist nur ein Vermittler, der „treuste priester“ zwischen den Edlen und dem echten Herrscher.

Eine Selbstermächtigung des Dichters wird in diesem Gedicht durch den Engel, seinem höheren Ich, verwirklicht, da er als Führer in der Gemeinschaft nicht nur ihre Anhänger wählen und bilden kann, sondern auch berechtigt ist, den zukünftigen Herrscher zu finden und zu ehren. In diesem Gedicht wird auch zum ersten Mal in diesem Zyklus erwähnt, unter welchem Volk die Schüler auserwählt werden und wie eine neue Welt aufgebaut wird.

Die Selbstermächtigung des Dichters hat sich fortgesetzt im Gedicht XVII, wo der Dichter eine Selbstvergöttlichung durch den Lobpreis und die Vergöttlichung der Taten des Engels, seines „Alter Ego“, durchführt:

XVII

Er darf nun reden wie herab vom äther
Der neue lichter zündete im nachten
Erlösung fand aus dumpfen lebens schmachten
Der lang verborgen als ein sichrer täter

Die welken erden hob durch neue glänze
Und seinen brüdern durch sein amt bedeutet
Wo sie vor allen wahren ruhm erbeutet
Und das geheimnis lehrte neuer tänze.

Ihm wird die ehre drum wie keinen thronen
Dem sich in froher huldigung ergaben
Die seherfrauen und die edlen knaben
-Die herrscher denen künftig völker frohnen.

So steigt allein den göttern opferbrodem
Wie ihm der heiligen jugend lobesstimme
Die über seine stufen höher klimme
In ihrem odem viel von seinem odem.²⁰⁷

Der Dichter präsentiert den Engel in diesem Gedicht in einer hervorgehobenen Position. Anders als im Gedicht VII, wo der Engel dem Dichter zeigt, dass man „hoch vom Berge“ auf die Masse im Tal herabblicken sollte, darf der Engel jetzt aus einer noch höheren Perspektive die Erde betrachten, aus einer göttlichen, „wie herab vom äther“. Der Engel als vergöttlichtes Selbst des Dichters soll jetzt eine Rede halten. Diese Rede ist wie ein neues Licht, das den Nachthimmel entzündet. Der Engel hat eine Erlösung gefunden, aber nicht im Jenseits, sondern „aus dem dumpfen lebens schmachten“. Die Erlösung war aus dem „dumpfen schmachten“ des Lebens entstanden und für eine lange Zeit „verborgen“, bis ein „sichrer täter“ die „welken erden hob“.

Dass die Erlösung nicht von dem Christengott zu erhalten ist, sondern aus dem Jenseits, entspricht der Botschaft des „schönen Lebens“, die der Engel am Anfang des Gedichtzyklus verkündet hat. Dieser vertrauenswürdige und entschlossene „täter“, der die traditionellen Wertvorstellungen bricht und die neue Hoffnung zur Welt gebracht hat, sollte der Engel selbst sein, der hier als Lichtfigur („neue glänze“) beschrieben wird. Nur durch die Mission dieses Täters wird die Existenz seiner „brüder“ sinnvoll. Die Führer-Anhänger-Beziehung zwischen dem Engel – des göttlichen Selbst des Dichters - und seinen Schülern ist offensichtlich. Der Engel als Erlöser lehrte seinen Anhängern das „geheimnis neuer tänze“. Dieses Geheimnis soll ein Ritual in der geschlossenen

²⁰⁷ Stefan George: GSW V. S. 27-28.

Gesellschaft des edlen Kreises sein, durch das die Zauberkraft der Erlösung wirkt. Obwohl es für den Engel eine große Ehre ist, das Geheimnis der Erlösung auf der Erde seiner Gefolgschaft zu offenbaren, wird er aber nicht inthronisiert. Der Engel selbst ist nur der Priester, wie er im Gedicht XII bezeichnet wird, der Vermittler des kommenden Gottes. Zwei Gruppen gehören zu den Ausgewählten, die seinen zukünftigen Herrscher huldigen und sich ihm hingeben werden – die „seherfrauen“ und die „edle knaben“. Nach Dirk von Petersdorff sind sie „die Zukunftsexpertinnen und kommende Machträger, die noch nicht von der bestehenden Gesellschaftsordnung korrumpiert sind, „denen künftig völker frohnen“.²⁰⁸ Mit dem Engel ohne Thron als Erlösungsbringer und Diener für den zukünftigen Herrscher wird das Engelsbild im Eingangsgedicht dieses Zyklus nochmals präsentiert: „Auf seinem haupte keine krone ragte“.

Durch die Analyse von Gedicht XII und Gedicht XVII werden die Forderung, Mahnung und der Vorschlag des Engels in Bezug auf das Auswählen der Schüler, die Wahrheit der Götter der alten Zeiten und des zukünftigen Herrschers dargestellt. Durch die Aufklärung des Engels bekommt der Dichter das Bewusstsein der Aristokratie. Ihm ist bewusst, dass es seine Aufgabe ist, die elitären Seelen auszuwählen und mit ihnen eine neue Welt zu gestalten, aber nur aus einer bestimmten Volksgruppe, den alten Germanen. Er muss auch daran denken, dass der höchste Herrscher noch nicht erscheint. Die Suche nach dem echten Gott ist wie eine Entdeckungsreise ins Land der alten Germanen:

V

[...]

Du findest das geheimnis ewiger runen
In dieser halden strenger linienkunst
Nicht nur in mauermeeres zauberdunst.
„Schon lockt nicht mehr das Wunder der lagunen

Das allumworbene trümmergrosse Rom
Wie herber eichen duft und rebenblüten
Wie sie die Deines volkes hort behüten –
Wie Deine wogen – lebengrüner Strom!“²⁰⁹

In diesem Gedicht erzählt der Engel dem Dichter, was er während dieser Reise entdecken wird: das Geheimnis ewiger Runen, die alten Schriftzeichen der Germanen. Aber dieses Geheimnis versteckt sich nicht „in mauermeeres zauberdunst“, sondern in „strenger linienkunst“. Der Dichter wird das Erbe dieses Volks in einer Bodenständigkeit mit Ordnung und Disziplin finden. Der Engel lehrt den Dichter auf dieser Reise, sein

²⁰⁸ Vgl. Dirk von Petersdorff: Fliehkräfte der Moderne. S. 104.

²⁰⁹ Stefan George: GSW V. S. 16.

heimatliches Kulturerbe zu schätzen und damit ein Nationalbewusstsein zu erhalten. „Schon lockt nicht mehr das Wunder der lagunen / Das allumschworbene trümmergrosse Rom“. Der Mauermeer und die Lagunen können die Symbole für Venedig sein. Sowohl das zauberhafte Venedig als auch das glorreiche Rom sollen für den Dichter nicht anziehend sein. Sie sind Symbole der Zivilisation eines fremden Landes. Stattdessen sollte er eine Sehnsucht nach der vaterländischen Natur und Landschaft entwickeln: „wie herber eichen duft und rebenblüten / wie sie die Deines volkes hort behüten-“ und „Deine wogen – lebengrüner Strom!“ Diese Woge erinnert an Hölderlins Hymnen, die den „edelsten“, den „freigeborenen“ Rhein, der „sich im deutschen Land stillwandelnd“ besingt.²¹⁰ Der Dichter sollte seine Liebe zu einem Fluss wie den Rhein, der ein Symbol für Dynamik, Freiheit und edlen Geist des deutschen Volks ist, dem stationären, künstlichen Venedig vorziehen. Deutsche Bäume, deutsche Weinstöcke und deutsche Flüsse sollen ihre Bedeutung gewinnen und nehmen den „hort“ auf. Die Abkehr von fremdländischen Einflüssen und die Wiederentdeckung der „heimatliche scholle“²¹¹ gelten für den Engel als wichtige Schritte auf der Suche nach dem echten Gott.

Das goldene Zeitalter der Antike ist wie die Kindheit der Menschheit, in der der Dichter den idealen Seelenzustand des Dichterlebens und das ideale Verhaltensmuster für ästhetische Erziehung finden kann. Aber der Dichter kann nicht immer in Erinnerungen an die vergangene Epoche schwelgen, wie der Engel ihn ermahnt:

XVIII

[...]

Wie fernab uns diese menschentage sprossen!

Wie könnten wir uns ihrer früchte freuen“

So sind dir trost und beispiel höchste meister

Die attischen die reinsten gottesdiener

Der Nebel-inseln finstrer fürst der geister

Valclusas siedler und der Florentiner;²¹²

Der Dichter fragt den Engel, wie er sich über den Erfolg der menschlichen Kindheit erfreuen kann, wenn diese Tage so weit entfernt liegen. Der Engel erzählt dem Dichter, dass die antike Glorie ihm als „Trost“ und „Beispiel“ dienen sollen. Was in dieser goldenen Periode passierte, ist vorbildhaft und mustergültig, wie „höchste meister“. Anschließend,

²¹⁰ Vgl. Friedrich Hölderlin: Der Rhein. In: Sämtliche Werke in 6 Bänden. Band 2. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: Cotta Verlag 1953. S. 148-156. „Die Stimme wars des edelsten der Ströme, / Des freigeborenen Rheins [...] // Und schön ists, wie er darauf, / Nachdem er die Berge verlassen, / Stillwandelnd sich im deutschen Lande. [...]“

²¹¹ Stefan George: GSW V. S. 162.

²¹² Ebd., S. 29.

in der Schlussstrophe des Gedichtes XVIII, nennt der Engel vier unterschiedliche Typen, die als „Trost“ und als „Beispiel“ gelten: die attischen Gottdiener, den Fürst der Geister auf der Nebelinsel, die Valclusas-Siedler und die Florentiner. Sie sind mutmaßlich die Antonomasien der griechischen Tragiker, Shakespeare, Petrarca und Dante, die überzeitlichen Meistergeister, die der Engel gegen die „Anfeindung der Zukunft zur Seite stellt“.²¹³ Die Umschreibung dieser „höchsten meister“ dient einer mystischen und obskuren Atmosphäre: Die „Nebelinsel“, wo der Fürstgeist wohnt, zusammen mit dem „Opferbrodem“ der Götter (Gedicht XVII) und „Zauberdunst“ des „Mauermeeres“ (Gedicht V) machen den Eindruck, dass die Antike als das goldene Zeitalter der Menschheit zwar durch Magie und religiöse Rituale gekennzeichnet ist, es ihr aber gleichzeitig auch an Bodenständigkeit und Aktualität mangelt. Die Antike ist das von dem Dichter idealisierte und geträumte Zeitalter, in dem seine Sehnsucht und seine Nostalgie liegt.

Du stets noch anfang uns und end und mitte

Auf deine bahn hienieden ·Herr der Wende ·
 Dringt unser preis hinan zu einem sterne.
 Damals lag weites dunkel überm land
 Der tempel wankte und des Innern flamme
 Schlug nicht mehr hoch uns noch von anderem fiebern
 Erschlafft als dem der väter: nach der Heitren
 Der Starken Leichten unerreichten thronen
 Wo bestes blut uns sog die sucht der ferne ...
 Da kamst du spross aus unserm eignen stamm
 Schön wie kein bild und greifbar wie kein traum
 Im nackten glanz des gottes uns entgegen:
 [...] ²¹⁴

Dieses Gedicht mit der Eingangszeile „Du stets noch anfang uns und end und mitte“ zu Beginn des Gedichtbandes *Der Stern des Bundes* zeigt, dass die Sehnsucht nach der Ferne und nach den goldenen alten Zeiten („die sucht der ferne“ „von anderem fiebern“) endlich durch die Ankunft des „Herr(n) der Wende“ „aus eigenen stamm“ erlöst wird. Das Höchste, das dem Dichter und seinen Verfolgern noch fehlt, was gleichzeitig der Herrscher der künftigen Völker ist, ist endlich erschienen. Die Wichtigkeit seiner Erscheinung wird durch die Großschreibung beider Wörter „Herr“ und „Wende“ betont, wie die Göttlichkeit des Engels mit dem „ER“. Dieser Herr der Zukunft ist von dem „sross

²¹³ Vgl. Thorsten Fitzton: Petrarca um 1900: Anneigung – Anverwandlung - Abkehr. In: Francesco Petrarca in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hrsg. von Achim Aurnhammer. Tübingen: Max Niemeyer 2006. S. 539-562. Hier S. 544.

²¹⁴ Stefan George: GSW VIII. S. 8.

aus eignen stamm“ aufgewachsen und ausgereift und nicht aus einem fremden Land hergekommen. Dass der echte Gott aus den edlen Seelen der „Ausgewählten“ erschaffen wird, entspricht der Beschreibung im Gedicht XII, wo der Engel den Dichter über die Wahrheit der fremden „götter“ aufklärt, dass sie alle nur „schatten und schaum“ sind und nur durch ihren Verehrer „gelten“ und „groß“ werden können. Der zukünftige Herrscher als neuer Gott soll von den Ausgewählten mit Nationalbewusstsein mithilfe der „volks hort“ erschaffen werden.

In dem folgenden Gedicht wird ein Gedankengespräch des Dichters dargestellt, in dem er von dem „anderen Ich“ (seiner inneren Stimme) zu einer Heimkehr beraten wird. Und der neue Gott wird in der Heimat erscheinen.

Geheimes Deutschland

[...]

Einst lag ich am südmeer
Tief-vergrämt wie der Vorfahr
Auf geplattetem fels
Als mich der Mittagschreck
Vorbrechend durchs ölgebüsch
Anstiess mit dem tierfuss:

„Kehr in die heilige heimat
Findst ursprünglichen boden
Mit dem geschärfeten aug
Schlummernder fülle schooss
Und so unbetretnes gebiet
Wie den finstersten urwald“ ..

[...]

Da stand ER in winters erleuchtetem saal
Die schimmernde schulter vom leibroock verhüllt
Das feuer der wange von buschigem kranz ·
Da ging vor den blicken der blöden umhegt
Im warmen hell-duftenden frühlingwehn
Der Gott die blumigen bahnen.²¹⁵

Als der Dichter missmutig in der südlichen Landschaft verweilt, wird er von einer Stimme, die wohl von seinem höheren Selbst kommt, angeleitet, in die Heimat zurückzukehren. Das „südmeer“ deutet das Mittelmeer an, die Wiege der Antike. Das andere Ich des Dichters in diesem Gedicht ist wie der Engel im *Vorspiel*-Zyklus, der ihn ermuntert, eine Entdeckungsreise in sein Heimatland zu machen. Der Dichter wird durch diese Rückkehr

²¹⁵ Stefan George: GSW IX. S. 59-67.

seinen Boden und den potenziell talentierten Nachwuchs („schlummernde schosse“) finden. Ebenfalls wird er die geheimnisvollen, unentdeckten Gebiete („unbetretenes gebiet / wie den findstersten urwald“) seiner Heimat entdecken, in der er den Geist des alten Volks wieder wahrnehmen kann. Die Abkehr von der antiken Welt und die Reise in die Heimat, im „Geheimes Deutschland“, stehen im Einklang mit den Taten des Dichters im *Vorspiel*-Zyklus. Nach der Heimkehr des Dichters ist der echte Gott aufgetaucht, wie in der letzten Strophe des zitierten Gedichtteils von „Geheimes Deutschland“ dargestellt wird. Durch das großgeschriebenen „ER“ als Anrede wird sich dieser Gott mit dem *Vorspiel*-Engel, seinem Verkündiger, identifizieren. Die Ankunftsszene der beiden ist auch von ähnlicher Atmosphäre. Dieser neue Gott ist wie der *Vorspiel*-Engel eine Lichtgestalt. Er ist in frühlingshafter Umgebung aufgetreten, von Blumen dekoriert und von Duft durchtränkt.

Im Punkt „Der Engel mit christlichen Bezügen“ wird erklärt, dass der Dichter die christlichen Werte als geistige Führung braucht, um das Ziel des „schönen Lebens“, ein dichterisch-ästhetisches Leben, zu erfüllen. Man muss sich einer Lebensmission widmen und braucht eine Gefolgschaft mit Treue und Leidenschaft. Aber in den orthodox-christlichen Lehren, die Moral und Jenseits betonen, findet der Dichter kein ideales Vorbild für diese Gefolgschaft, sondern in der Antike, in der Meister-Schüler-Erziehung. Dieses Verhaltensmuster nach der pädagogischen Lehre Platons hat seine Bedürfnisse an elitärem Bewusstsein und ästhetischer Autonomie erfüllt, wie im „Der Engel des antiken Verhaltensmusters“ erklärt wird. Es ist jedoch klar, dass der Dichter eine vormoderne Herrschaftslehre braucht, um die Botschaft des Engels – das „schöne Leben“ zu realisieren. Aber weder im Christentum noch in der Antike wird der echte Gott als zukünftiger Herrscher erscheinen. Der Dichter muss aus der (zeitlichen und örtlichen) Ferne zu seiner Heimat zurückkehren, um Bodenständigkeit und Wirklichkeit zu finden. Ihn erwartet eine neue Welt, die aus dem alten Heimatland gehoben wird und einen echten Gott, der auch aus diesem Land kommt, der auch Herrscher der Zukunft ist.

Georges Stellungnahme zum Christentum und der Antike und seine Vorstellung von den neuen Deutschen in Bezug auf diese Stellungnahme wurden sowohl damals in seinem inneren Kreis als auch später in der Forschungsliteratur erwähnt und erläutert. Friedrich Wolters, eine zentrale Persönlichkeit des George-Kreises, hat das Verhältnis von Georges Dichtung zum Christentum und zur Antike folgendermaßen interpretiert:

Er hat das Christentum weder gehasst noch bekämpft, aber auch nicht zu erneuern versucht, er hat die Antike geliebt, aber weder zurückzurufen noch nachzuahmen versucht [...]. Er stritt daher nicht gegen das Christentum, sondern gegen die Verderbnis des weltlichen Menschen und damit zugleich

um sein Erbe [...]. Er sah Antike und Christentum nicht als „als geschichtliche ein für allemal dagewesene überwundene Zustände“, sondern „als Urseinsformen, die nur von ihren höchsten sinnbildlichen Gestalt den Namen bekommen haben, als ewige Bilder des Geistes, an deren gewaltiger Größe das wache Auge erschlafte Zeiten messen und lernen muss, lebendige und tote Gegenwart zu scheiden [...]. Er wusste, dass [...] helfen konnte [...] ein frommes tätiges Innestehn in gotterfüllter Welt, wie es die Weisen und Dichter des Altertums und sich an ihnen messend die grossen weltlichen Dichter christlicher Zeit gewiesen hatten. Ihr Erbe während rief er sie selbst zum Kronzeugen seiner neuen Herrschaft und zum Geleit des neuen weltfrommen Menschen auf.²¹⁶

Edith Landmann, die sich seit etwa 1914 dem Dichter und seinem Kreis annäherte, ergänzt Wolters Aussage in ihrer Monografie „Stefan George und die Griechen“:

Er sei weder ein christlicher noch ein antiker, sondern der neue deutsche Mensch unserer Tage, der als erster einen Boden außerhalb der beiden Weltreiche schuf und sie vom selbstgeschaffenen Grund aus als geistige Erscheinungsformen des ewigen Menschen überschaute.²¹⁷

Dass George kein „christlicher und nicht einmal wirklich ein religiöser Dichter“ ist, weil „der christliche Gedanke von Schuld, Sünde, Vergebung“ bei ihm „keine Rolle spielt“ und „bei ihm nicht um das Verhältnis von Transzendenz und Immanenz geht“, wird auch von Braungart in seiner „Poetische Eucharistie“ betont.²¹⁸ Seine „Reformpädagogik“ unter seinen ausgewählten Jünglingen gilt auch als eine „Ritualbildung“, die seinem ästhetischen Vorstellungssystem dient.²¹⁹

Die Affinität zwischen den Griechen und dem deutschen Volk nach Georges Verständnis sollte auch ein Grund für seine Vorstellung von den neuen Deutschen mit antikem Geist sein. George erklärt die besondere Beziehung der Deutschen zu den Griechen über die gleiche ausgezeichnete Schöpferkraft der beiden Volksstämme. Er betrachtet das Griechentum als originäres Menschentum und die griechischen Wesenszüge als dem „deutschen Sein“ innewohnend.²²⁰ Vor diesem Hintergrund betonte er gegenüber Vallentin, der viele seiner Gespräche mit George protokollierte:

Erst durch Goethe – Winckelmann – Herder sei man auf die Griechen – den Ursprungstypus der Antike – gekommen. Dies sei eine unerhörte Tat, deren ganze Bedeutung man heute noch gar nicht würdigen könne. Diese Tat hätte nur von Deutschen getan werden können. Nietzsche habe recht, wenn er sage, dass im Deutschen etwas vom Griechischen sein könnte.²²¹

²¹⁶ Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin: Bondi 1930. S. 366.

²¹⁷ Edith Landmann: Stefan George und die Griechen. Idee einer neuen Ethik. Göttingen: Wallstein Verlag 1971. S. 22.

²¹⁸ Vgl. Wolfgang Braungart: Ästhetischer Katholizismus. S. 238.

²¹⁹ Vgl. ebd., S.43 f.

²²⁰ Vgl. Barbara Stiewe: Der „Dritter Humanismus“. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George Kreis bis zum Nationalsozialismus. Berlin: De Gruyter 2011. S. 157.
zum Nationalsozialismus. Berlin: De Gruyter 2011. S. 162.

²²¹ Berthold Vallentin: Gespräche mit Stefan George. Tagebuchaufzeichnung 1902-1931. Göttingen:

George solle die Eigenschaft der neuen Deutschen in der Spiritualität des antiken Griechenlands gefunden haben. Das exklusive geistig-innerlichen Verhältnis von Griechentum und „Deutschtum“ bei George findet sich bereits in der „Neunten Folge“ der „Einleitung und Merksprüche der Blätter für die Kunst“ mit dem Titel „Das Hellenische Wunder“ (1910). Dort spricht er im Rahmen einer propagierten Erneuerung durch die alten Griechen von einer geistigen „durchdringung ·befruchtung ·eine[r] Heilige[n] Heirat“.²²² Die „Wahlverwandtschaft mit den Griechen“²²³ der deutschen Identität in Georges Gedichten wird immer wieder in der Forschung erwähnt.²²⁴ In diesem Sinne, wenn der *Vorspiel*-Engel als Personifikation des pädagogischen Eros den Dichter in die ideale Welt der Antike führt, ist es auch nachvollziehbar, dass dieser Engel zugleich auch für die Erweckung des Bewusstseins für die Bildung der neuen Deutschen zuständig sein könnte.

Mit der christlichen Glut und dem antiken Verhaltensmodell erwartet der Dichter die Geburt eines echten Herrschers aus den neuen Deutschen, die eine neue Weltordnung mit ästhetischem Ritual bringt. Der Engel ist daher kein endgültiger Erlöser für ihn, sondern nur ein Verkünder dieser neuen Welt, ein Wegführer dazu und gleichzeitig ihr Aufklärer. Mithilfe des Engels werden der Dichter und seine Gefolgschaft zu dem Bewusstsein kommen, dass sie das „schöne Leben“ führen sollen, um das Prinzip der neuen Welt einzuhalten.

- **Die Treue des Engels und das neue Todesgefühl**

Die treue Gefolgschaft seiner Schüler im christlichen Geist, die sich der Dichter als Meister gewünscht hat, ist leider nicht bis zum Ende gegeben. In den letzten vier Gedichten des *Vorspiel*-Zyklus geht der Dichter als Einzelgänger auf die Suche nach dem „schönen Leben“. Er muss die Einsamkeit am Lebensende durchleiden. Aber der Engel hat

Wallstein Verlag 1967. S. 56.

²²² Vgl. Stefan George: Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. Hrsg. von Stefan George Stiftung. Düsseldorf/München: Helmut Küpper (vormals Georg Bondi) 1964. S. 50.

²²³ Manfred Landfester: Griechen und Deutsche. Der Mythos einer „Wahlverwandtschaft“. In: Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit 3. Hrsg. von Helmut Berding. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1996. S. 198-291. Hier S. 208.

²²⁴ Über die Wechselbeziehung von Griechenrezeption und Nationalbewusstsein im George-Kreis vgl. Walter Rüegg: Die Antike als Begründung des deutschen Nationalbewusstseins. In: Antike in der Moderne. Hrsg. von Wolfgang Schuller. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1985. S. 267-287. Hier S. 275 f.; Barbara Stiewe: Die „deutsch-griechische Wesensverwandtschaft“ als Bindeglied von Kulturkritik und Griechenrezeption. In: Der „Dritter Humanismus“. Aspekte deutsche Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus. S. 156-159; Volker Riedel: Antikenrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Stuttgart: Springer Verlag 2000. S. 270-272.

sogar dieses Ergebnis vorhergesehen. Im Gedicht XXII erklärt der Engel dem Dichter die untreue Liebe der Jünger und den Grund seiner Einsamkeit. Im Gegensatz dazu betont der Engel am Ende dieses Gedichtes seine exklusive Treue gegenüber dem Dichter:

XXII

So werde ich immer harren und verschmachten

[...]

„Die jünger lieben doch sind schwach und feig“

So ring ich bis ans end allein? so weil ich

Niemals versenkt im arm der treue? sprich!

„Du machst dass ich vor mitleid zittre – freilich

Ist keiner der dir bleibt ·nur du und ich“²²⁵

Die Furcht des Dichters vor dem Verlassenwerden, vor dem Alleingehen auf schwerer Bahn und vor dem einsamen Tod bricht in erschütternder Klage aus. Nach dem Trost und der Erklärung des Engels wird er beruhigt. Er ist auch bereit, für den zukünftigen Herrn sich selbst zu opfern:

„Und winkt er: sind wir stark und stolz bereit / Für seinen Ruhm in Nacht und Tod zu gehen“ (Gedicht XXIII).²²⁶ Im Schlussgedicht des *Vorspiel*-Zyklus hat der Dichter die Vision seines eigenen Todes: Es wird ein einsamer Tod sein, ohne Freunde und Geliebten um ihn herum. Aber die Schmerzen des Abschieds werden durch die Begleitung des Engels an seiner Seite gelindert. Die Einsamkeit des Dichters am Lebensende wird durch die Zweisamkeit ersetzt:

XXIV

Uns die durch viele jahre zum triumfe

Des grossen lebens unsre lieder schufen

Ist es gebühr mit würde auch die dumpfe

Erinnerung an das dunkel vorzurufen:

Das haupt gebettet folgte noch in stummer

Ergebung alten ehren siegen strausen ..

Blumen der frühen heimat nickten draussen

Und luden schaukelnd ein zum langen schlummer.

Und jenes lezte schöne bild ist sachte

Zurückgesunken in der winde singen.

Kein freund war nahe mehr ·sie alle gingen

Nur ER der niemals wankte blieb und sachte.

Mit der betäubung wein aus seinem sprengel

²²⁵ Stefan George: GSW V. S. 32-33.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 34.

Die dichten schatten der bedrängnis hindernd
Des endes schwere scheideblicke lindernd
So stand am lager fest und hoch: der engel.²²⁷

In dem Schlussgedicht des *Vorspiel*-Zyklus gibt der Dichter einen Rückblick auf sein kämpferisches Leben. Er erzählt von seiner Laufbahn mit Stolz. Das „schöne Leben“ wird hier nicht nur als „schön“, sondern auch als großartig geschildert. Er erzählt auch von seine Todesvision mit schlichter Melancholie: „jenes letzte schöne bild ist sachte / zurückgesunken in der winde singen.“ Das Blumenmotiv kehrt hier wieder: Die Blumen „luden schaukelnd“ den Dichter zu einem „langen schlummer“ ein, die hier den Todesschlaf symbolisieren. Im Vergleich zu den Abschiedsschmerzen des lyrischen Ichs im Gedicht „Ruhm diesen wipfeln! Dieser farbenflur“ aus dem Zyklus *Sieg des Sommers*, wenn er von seinem gleichgeschlechtlichen Seelenbegleiter scheiden wird und weint („Aus scheidestunde werden tränen rinnen..“), leidet der Dichter im Gedicht XXIV bei der Trennung von seinen Schülerbegleitern weniger, weil der Engel bei ihm geblieben ist. Der Engel bringt dem Dichter die Sicherheit und Kontinuität in seinem Leben: Er „stand fest und hoch“.

George verwendet eine dramatische Darstellungstechnik in dem *Vorspiel*-Zyklus, um eine einzigartige Engelsfigur zu gestalten. Durch die Dialoge mit dem Engel wird nicht nur eine Selbstdarstellung des Dichters möglich, sondern auch ein Bild des höheren und göttlichen Ich des Dichters präsentiert. Als Verkünder des „schönen Lebens“ hat der Engel ein neues Lebenskapitel des Dichters aufgeschlagen. Durch den Engel hat der Dichter nicht nur eine neue Wahrnehmung von Leben und Tod, sondern auch ein besonderes Missions- und Schicksalsgefühl. Mit dieser Engelsgestaltung wird der Wendepunkt des Dichterlebens von George und eine komplett neue Lebensphilosophie von ihm dargestellt. Die wichtige Rolle des Engels für das Dichterleben von George wird von seinem Biografen Thomas Karlauf so beschrieben:

Der Engel, der strahlende Wächter am Eingang zum *Teppich des Lebens*, markiert die Trennlinie zwischen den drei frühen und den drei späten Bänden. [...] Eine solche Scheidung in Frühwerk und Spätwerk führt allerdings meist dazu, das Frühwerk als „lyrisch“ und das Spätwerk als „weltanschaulich“ zu qualifizieren. [...] Man sollte den *Teppich des Lebens* daher besser als ein Werk des Übergangs betrachten, dessen zentrale Botschaft, die Botschaft des schönen Lebens, weit voraus ins Zentrum des Georgeschen Mythos weist.²²⁸

Eine andere Stelle in diesem Gedichtband, an der der Engel auftaucht, ist im Hauptteil

²²⁷ Stefan George: GSW V. S. 36-37.

²²⁸ Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charismas. München: Karl Blessing Verlag. 2007. S. 268.

dieses Gedichtbandes, dem Zyklus *Teppich des Lebens*, in dem sechsten und vorletzten Gedicht des Subzyklus *Standbilder* zu finden. Sehr anschaulich hat Jan Aler die Komposition zwischen dem Eingangszyklus *Vorspiel* und dem folgenden Zyklus *Der Teppich des Lebens*, der den *Standbilder*-Subzyklus enthält, dargestellt:

In dem Vorspiel nun gelangt die Zweisamkeit des Menschen mit dem Engel, der Einklang von Leben und geistigem Schöpfertum, zum Ausdruck. Dies wird demnach auf der Ebene, wo der Teppich sich bereitet und die Standbilder ragen, als innerer Besitz des Lesers vorausgesetzt.²²⁹

Der Engel im dem *Standbilder*-Zyklus lässt sich so beschreiben:

Standbilder · Das Sechste

Dreh ich in meinen händen die rötlichen urnen
Dann spähe ich durch den rest der verwitterten krust
Glieder der stattlichen die in kämpfen turnen
Spiele der badenen und ihre lust.

An den engeln mit quälendem glanze verglast
Such ich die pochenden adern und drängenden rippen
Brenne von gluten die in ihren bildnern gerast
Heiligen marmor befeuchten die frevelnden lippen.²³⁰

[...]

Das lyrische Ich sieht durch ein kleines Bruchstück des alten Urnengefäßes eine große Lebensszene der Antike. Das Bild der Kämpfer und der Badenden lässt ein Bild des antiken Rom erkennen. Die Lebendigkeit und Sinnlichkeit der Vergangenheit werden in diesem leblosen Objekt eingesperrt. Nur das lyrische Ich hat eine Wahrnehmungsfähigkeit, die gespeicherte Energie darin zu erspüren und eine Zeitreise machen zu können. Die Engel in diesem antiken Weltbild aber wurden von dem „quälendem glanze verglast“. Der Glanz, der die Engel quält und verglast, lässt sich auf das Licht des Christengottes projizieren, ein Sinnbild für die orthodoxe Christenlehre im Mittelalter, welches im Gegensatz zu Lust und Genuss steht. Daher ist der Engel in diesem Vers keine auf das Christentum bezogene Figur, sondern eine mit dem Eros eng verbundene Gestalt. Das lyrische Ich aber sucht durch diese verwitterten Engelbilder auf den Urnen die lebendige Inbrunst der Körperlichkeit – „die pochenden adern und drängenden rippen“. Diese schöne Körperlichkeit wird auch durch das antike Marmorbild dargestellt. Mit voller Leidenschaft werden diese Statuen von dem lyrischen Ich geküsst. Die vom Eros gekennzeichneten Gestalten der Antike, die Georges „Leib“-Konzept verkörpern, also die Engel und die marmornen Werke, sieht das lyrische Ich als „heilig“ an.

²²⁹ Jan Aler: *Symbol und Verkündung*. Studien um Stefan George. Düsseldorf: Küpper 1976. S. 221.

²³⁰ Stefan George: *GSW V. S.* 61.

Da in den *Standbilder*-Gedichten auch eine Selbstdarstellung des Dichters durchgeführt wird und sie sich wiederum mit dem *Vorspiel* berühren,²³¹ hat der *Vorspiel*-Engel Spuren auf diesen gequälten und verglasten Engeln hinterlassen.

4. Der Engel nach dem *Teppich des Lebens*

4.1 Der Engel im *Siebenten Ring*

Im Oktober 1907, sieben Jahre nach dem Erscheinen des *Teppich des Lebens*, wurde *Der siebente Ring* als der siebte Gedichtband Georges veröffentlicht. Georges Maximin-Vergötterung und seine charismatische Herrschaft in dem George-Kreis werden in diesem Gedichtband dargestellt, eine Fortsetzung seiner Vorstellung von einer ästhetisch-autoritären Gemeinschaft im *Teppich des Lebens*. Die Struktur dieses Gedichtbandes basiert auch auf der Zahl Sieben.²³² Auf dem von Melchior Lechter gestalteten Titelbild dieses Gedichtbandes ist ein kniender Engel zu sehen, der ähnliche Gesichtszüge wie George hat und sieben Sterne abzeichnet. Der Engel erscheint dreimal in diesem Gedichtband.

„Im *Teppich* schien das Leben schon gebändigt, im *Siebenten Ring* bricht alles Chaotische wieder neu herein, wie das Leben eben ist.“ So hat George 1919 rückblickend im Gespräch mit der Philosophin und Freundin des Dichterkreises, Edith Landmann, bemerkt.²³³

4.1.1 Der Engel im „Dante und das Zeitgedicht“

Dante und das Zeitgedicht

[...]

Doch als ich drauf der welt entfloh ·die auen
Der Seligen sah ·den chor der engel hörte
Und solches gab: da zieh man meine harfe
Geschwächten knab- und greisentons .. o toren!
Ich nahm aus meinem herd ein scheid und blies -
So ward die hölle ·doch des vollen feuers
Bedurft ich zur bestrahlung höchster liebe
Und zur verkündigung von sonn und stern.²³⁴

Diese Strophe, in der der Engel anscheinend erneut in seiner christlichen Gestalt auftaucht, findet man am Schluss des Gedichtes „Dante und das Zeitgedicht“, das als

²³¹ Vgl. Jan Aler: Symbol und Verkündigung. Studien um Stefan George. S. 224.

²³² Der Gedichtband *Der siebente Ring* gliedert sich in sieben Zyklen und die Zahl der Gedichte wie der Seiten, die diese Zyklen umfassen, beträgt jeweils ein Mehrfaches: „Zeitgedicht“ versammelt 14, „Gestalten“ 14, „Gezeiten“ 21, „Maximin“ 21, „Traumdunkel“ 14, „Lieder“ 28 und Tafeln 70 Texte.

²³³ Stefan George: SW VI/VII. S. 190.

²³⁴ Stefan George: GSW VI/VII. S. 7-9.

zweites Gedicht des ersten Zyklus *Zeitgedichte* dieses Gedichtbandes steht. In diesem Zyklus zieht George eine Traditionslinie zu seinen geistigen Vorbildern, in denen er Dante den ersten Rang zuweist. Entgegen der Positionen der zeitgenössischen Dante-Kritik wertet George zudem in einem unverhohlenen polemischen Ton das *Paradiso* als poetischen Höhepunkt der *Commedia*, sodass das Dante-Gedicht zugleich Georges Standpunkt im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen widerspiegelt.²³⁵ Im Rollengedicht „Dante und das Zeitgedicht“ wird Dante als Projektionsfigur des Dichters dargestellt, und viele Verse greifen auf die biografischen Ereignisse dieses Renaissance-Wegbereiters zurück. George betrachtet sich selbst als Dantes parallelen Schicksalsträger in der modernen Zeit. Das lyrische Ich Dante spricht von seinem Beruf und seinem Leid, bevor er als italienischer Nationaldichter verehrt wurde. Das ähnliche Gefühl von George als Außenseiter der gegenwärtigen Gesellschaft wird in diesem Gedicht im Ton Dantes ausgedrückt. In der letzten Strophe dieses Gedichtes erzählt das lyrische Ich von seinem Erlebnis an der Schwelle zwischen *Purgatorio* und *Paradiso*. Mit der Harfenmetapher illustriert das lyrische Ich das öffentliche Verkennen der Kunst und das allgemeine Unverständnis für sein künstlerisches Leben.

Der Dichter besitzt eine Harfe, deren Klang sich mit dem Engelschor harmonisieren sollte. Diese himmlisch-beglückende Stimme wird aber jetzt von einem geschwächten Ton ersetzt, weil das Musikinstrument von den anderen gespielt wird. Das lyrische Ich will mit dem Erläuterungsfeuer die von Knab- und Greisentönen besetzte Erde reinigen und eine neue sublimierte Welt erschaffen, die voll von höchster Liebe ist. „Rein und geneigt zum aufstieg auf die sterne“, so ist der letzte Vers von dem 33. bzw. dem letzten Gesang des *Fegefeuer*-Zyklus in der *Göttlichen Komödie* nach Georges Übertragung.²³⁶ In einem geläuterten seelischen Zustand beendet Dante seine Entdeckungsreise ins *Purgatorio* und ist auf die Sterne des *Paradisos* gestiegen. Diese Szene steht im Einklang mit den letzten zwei Versen des Gedichtes „Dante und das Zeitgedicht“, wo die Lichtwelt mit göttlicher Liebe nach dem Fegefeuer verkündet wird.

Die irdischen Massen, die Dantes Dichterleben nicht verstehen, sind auch unfähig, die Harfe schön zu spielen und ihren Ton mit der Engelstimme in Einklang zu bringen. Dass der Harfenklang im Zusammenhang mit der Musikalität des Engels steht, findet man in Georges „Vorrede“ des Gedichtbandes *Der Teppich des Lebens* über das Titelbild der limitierten Ausgabe: „Zu den kostbaren einfassungen die bilder des über wolken

²³⁵ Vgl. Paul Gerhard Klussmann: Dante und Stefan George. Über Wirkung der Divina Comedia in Georges Dichtung. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. von Eckhard Heftrich. Köln: Wienand 1971. S. 138-150.

²³⁶ Stefan George: GSW X/XI. S. 145.

thronenden engels der lebenergiessenden blumen und der harfe in der hand der letzten leidenschaft“²³⁷. In dieser Darstellung lässt sich die Bildsprache dieser Szene so interpretieren, dass die Harfe als Instrument des Engels eine erhabene und schöne Gestaltungskraft hat. Da der Engel in diesem Gedichtband als Alter Ego des Dichters und Verkünder des „schönen Lebens“ gilt, könnte die Harfe eine Metapher für den inneren Klang des Dichtergeistes sein. Das Wort „Harfe“ erscheint insgesamt zehnmal in Georges Dichtung, lokalisiert, aber kompakt in zwei Gedichtbänden – *Der siebente Ring* und *Der Stern des Bundes*. Die Harfenmetapher erscheint fünfmal im *Siebenten Ring*: zweimal im Binnenzzyklus *Zeitgedichte* - im „Dante und das Zeitgedicht“ und „Böcklin“ - und dreimal in einem anderen Binnenzzyklus *Traumdunkel* als „Traumharfe“ im Eingangsgedicht, als „hehre Harfe“ in der Überschrift des Schlussgedichtes und im Schlussvers von „Landschaft III“ („Wo jede wegs pur sich verliert im düster / Summen des abgrunds dunkle harfen“).²³⁸ Die Traumharfe führt in die Welt des *Traumdunkel*-Zyklus ein und die hehre Harfe führt aus ihr heraus.

Nach Gunilla Eschenbachs Interpretation ist die „Traumharfe“ das romantische Schweifen ohne Gott, aber die „hehre Harfe“ die George-typische Feier des schönen Lebens und bereits die Verkündigung der Maximinreligion. Deswegen nimmt der Tonfall von „hehre Harfe“ schon die Lyrik vom *Stern des Bundes* vorweg.²³⁹ Das Motiv der „hehren Harfe“ erscheint in dem zweiten Binnenzzyklus *Erstes Buch* im Gedichtband *Der Stern des Bundes* wieder. Im Eingangsgedicht „Da dein gewitter o donnrer die wolken zerreisst“ wird der Klang der „hehren Harfe“ ein Sprachrohr des Willens des neuen Gottes und ein Symbol für stabile Ordnung in einem sich entwickelnden Zeitalter:

Da dein gewitter o donnrer die wolken zerreisst

[...]

Die hehre harfe und selbst die geschmeidge leier
Sagt meinen willen durch steigend und stürzende zeit
Sagt was unwandelbar ist in der ordnung der sterne.
Und diesen spruch verschliesse für dich ·dass auf erden
Kein herzog kein heiland wird der mit erstem hauch
Nicht saugt eine luft erfüllt mit profeten-musik
Dem um die wiege nicht zittert ein heldengesang.²⁴⁰

Später in diesem *Erstes Buch*-Zyklus durch die Worte aus dem Himmel wird die Metapher dieses heiligen Instruments bestätigt:

²³⁷ Stefan George: GSW V. S. 7-9.

²³⁸ Stefan George: GSW VI/VII. S. 135.

²³⁹ Vgl. Gunilla Eschenbach: Traumdunkel. In: Stefan George. Werkkommentare. S. 433-436.

²⁴⁰ Stefan George: GSW VIII. S. 18.

Aus purpurgluten sprach des himmels zorn:

Mein blick ist abgewandt von diesem volk ..
Siech ist der geist! tot ist die tat!
Nur sie die nach dem heiligen bezirk
Geflüchtet sind auf goldenen triremen
Die meine harfen spielen und im tempel
Die opfer tun .. und die den weg noch suchend
Brünstig die arme in den abend strecken
Nur deren schritten folg ich noch mit huld –
Und aller rest ist nacht und nichts.²⁴¹

Nachdem (der neue) Gott seinen Blick von dem geschwächten Volk „abgewandt“ hat, wird nur eine kleine Gruppe, die in den heiligen Bezirk geflüchtet ist, noch von ihm umsorgt („Nur deren schritten folg ich noch mit huld - “), weil sie immer noch die Gottesrituale durchführen. Sie spielen noch die Harfen, bringen Opfer in den Tempeln dar und suchen noch den Weg zu dem neuen Gott. Die „hehre Harfe“ und die Harfe vom Himmel symbolisieren die Grundstimmung des „schönen Lebens“, das dem neuen Gott gefällt.

Die Harfenspieler sind die elitären Geister, wie der Dichter, der fern von den Massen und auf der Suche nach einer neuen Welt mit Gestaltung und Ordnung sind. Die Harfe produziert eine „profeten-musik“, die die „Luft“ dieser neuen Welt „erfüllen“ sollte.²⁴² Dass der Welt entfliehende lyrische Ich, Dante als Harfenspieler im Gedicht „Dante und Zeitgedicht“, identifiziert sich mit denjenigen, die in den heiligen Bezirk geflüchtet sind „aus dem purpurgluten“, wobei die „geschwächten Knaben und Greise“ im Dante-Gedicht ihr Pendant auch hier gefunden haben: das sieche Volk.

Wenn die Harfenmusik als der Klang für die Welt des „schönen Lebens“ und des neuen Gottes des deutschen Volks verstanden werden, könnte der Chor der Engel im Dante-Gedicht, der mit der Harfenmelodie harmonisiert, auch zur Musik der neuen Welt mit dem höchsten Herrscher gehören. Da George im *Zeitgedicht*-Zyklus seine Vorbild- und Identitätsfigur Dante in einer autofiktionalen Gedichtszene darstellt, gibt es auch die Interpretationsmöglichkeit, dass der Engel in „Dante und das Zeitgedicht“ mit dem *Vorspiel*-Engel korrespondiert. Der Chor des Engels ist dann in dieser Hinsicht die Musik des „schönen Lebens“, die im weltlichen Paradies stattfindet.

4.1.2 Der Engel im *Maximin*-Zyklus

Die andere Stelle im *Siebenten Ring*, an der die Engelsfigur erscheint, findet man in dem

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 27-28.

²⁴² Vgl. die zwei Schlussverse des Gedichtes „Da dein gewitter o donner die wolken zerreisst.“

zweiten Teil der *Erwiderungen*-Trilogie²⁴³ im *Maximin*-Zyklus, der in der Mitte des Gedichtbandes steht. Während in dem vorhergehenden Zyklus *Gezeiten* die Stadien einer Liebesbegegnung geschildert werden, die im Falle der ersten Gedichtfolge mit der Enttäuschung des lyrischen Ichs und der Entzauberung des „Du“ endet, werden in dem *Maximin*-Zyklus die Stadien einer Heilsgeschichte vorgeführt, die das lyrische Ich zum Seher des als Gott erkannten Jünglings Maximin erhöht und seine brennende Sehnsucht mit dauerhaftem Gehalt erfüllt: „Dem bist du kind ·dem freund. / Ich seh in dir den Gott / Den schauernd ich erkannt / Dem meine andacht gilt“.²⁴⁴ Der höchste Herrscher aus dem deutschen Volk, der im *Vorspiel*-Zyklus noch fehlt („Und denken dass des höchsten wir ermangeln“), wird von dem Dichter als „Fürst“ entdeckt:

Erwiderung: Einfuehrung

Ob du dich auch in finstern tal verloren ·
Von höhen abgesunken:
Wie du hier stehst bist du erkoren
Ins neue land zu schau.
Du hast vom quell getrunken:
Betritt die offnen aun!
Durch veilchenwiesen zieht die gelbe ähre ·
Im haine lodern die altäre
Bekränzt mit rosen .. zitternd warmer schein
Ist in den lüften und der stete
Gesang des engels tönt .. sein mund
Auf deinem brennt dich rein ·
Du weilst auf heiligem grund:
Knie hin und bete!²⁴⁵

Das Gedicht beginnt mit einer Frage, die aber einen Ton der Festlegung anschlägt. Das lyrische Ich fragt Maximin, der von ihm ausgewählt und als „Gott“ gekrönt wird, ob er das gleiche Schicksal wie das lyrische Ich selbst hatte. Maximin sollte von Höhen „abgesunken“ werden und „in finstern Tal“ verloren sein. Das lässt sich mit der ersten Strophe des Gedichtes VII im *Vorspiel*-Zyklus assoziieren, in der das lyrische Ich von dem Engel belehrt wird, dass er von dem „hohen Berg“ die Taten der Massen „im Tal“ betrachten sollte. Der einmal in der Massenwelt verlorene und versteckte Maximin wird von dem lyrischen Ich entdeckt und als der echte Herrscher – „das Höchste“ erhoben. Als auserkorene Figur kann Maximin in sein Neuland blicken, einen Ort von schöner und sakraler Landschaft: die Ähre, der Hain und die von Rosen bekränzten Altäre. Die gelbe

²⁴³ *Erwiderungen*: Das Wunder; *Erwiderungen*: Einfuehrung und *Erwiderungen*: Die Verkennung.

²⁴⁴ Stefan George: GSW VI/VII. S. 96.

²⁴⁵ Stefan George: GSW VI/VII. S. 99-100.

Ähre und die lodernden Altäre, die einen warmen Schein ausstrahlen, erschaffen eine Umwelt mit leidenschaftlicher Atmosphäre, die die Hingabe und Glut des lyrischen Ichs und seiner Anhänger für den neuen Maximin-Glauben symbolisieren. Dann wird Maximin von dem Gesang des Engels umgeben und inbrünstig geküsst: „der stete / Gesang des engels tönt .. sein mund / Auf deinem brennt dich rein.“

Dieser Kuss von dem Engel hat viele symbolischen Bedeutungen. Es kann ein sakraler „Erweckungskuss“ sein. In der Bibel wird der Mensch durch den „Kuss“ Gottes erweckt.²⁴⁶ Ernst Osterkamp erwähnt in seiner Forschung über die Vorstellung vom „Kuss Gottes als lebensspendendem Prinzip“, auf der diese Kussszene basieren sollte. Nach ihm ist dieser Kuss kein „sinnlicher Kuss“, sondern „nur noch der Seelenkuss“:²⁴⁷

Im Kuss verbindet sich nicht allein der Geist Gottes mit dem Geist des Menschen, als Einhauchung des Lebensprinzips, der Kuss ist zugleich auch ein Zeichen der Versöhnung zwischen Gott und Mensch und damit ein Mittel des Heils.²⁴⁸

Diesen Kuss erhält Maximin jedoch nicht von Gott, sondern von dem Engel. Nicht nur die Umwelt (Blume und Licht), in der der Engel erscheint, sondern auch die Körpergeste (das Niederknien) und das Verhalten (der Kuss) des Engels in diesem Gedicht deuten auf den Engel des *Vorspiels*, wenn er zu dem Dichter kommt. Zwischen Engel und Kussempfänger besteht eine große Intimität. Meines Erachtens, anders als bei Osterkamp, bedeutet dieser Kuss Erkennung und Prägung, durch den das Kind Maximalis wahrer und neuer Gott des „schönen Lebens“ identifiziert wird. Das Küssen des Engels ist daher ein Prozess erotischer Prägung, aber auch wie ein heiliges Ritual, eine „Weihe“. ²⁴⁹ Der Kussempfänger, Maximin, sollte auch die Identität des Kussgebers, des Engels tragen. Er verkörpert die Vereinigung von Eros und Religiosität, von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit. Er ist der junge Gott, den George gesucht hat, eine Inkarnation von Georges Vorstellung von der leiblichen Göttlichkeit.

Der „Gesang des Engels“, der ständig „in den Lüften“ um Maximin „tönt“, findet nicht im himmlischen Paradies im christlichen Sinne statt, sondern auch auf der Erde. Es könnte der Klang des „schönen Lebens“ sein, wie es das lyrische Ich im Gedicht „Dante und das

²⁴⁶ Vgl. Genesis 2,7. „Er blies ihm den lebendigen Odem in seine Nase“

²⁴⁷ Vgl. Ernst Osterkamp: Die Küsse des Dichters. Versuch über ein Motiv im *Siebenten Ring*. In: Stefan George: Werk und Wirkung seit dem *Siebenten Ring*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Ute Olemann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 69-86. Hier S. 84.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Das Verhalten des Engels erinnert an die Herrin im Gedicht „Weihe“. Die Herrin hat auch mit ihrem Kuss das lyrische Ich „erweckt“ und ihm sein Amt gegeben: „Und als ihr mund auf deinem antlitz bebte / so rein und so geheiligt sie dich sah / Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte / Dem finger stützend deiner lippe nach“. (GSW II. S. 10) Der Kuss des Engels für Maximin und der Kuss der Herrin für das lyrische Ich sind wie eine „Weihe“.

Zeitgedicht“ gehört hat. Bei der Erscheinung des echten Gottes Maximin ist der *Vorspiel*-Engel nochmals aufgetaucht.

4.2 Ein Vergleich der Engelsfigur vor und nach dem *Teppich des Lebens*

Die Engelsfigur vor dem Gedichtband *Der Teppich des Lebens* wird von der Vielfalt der Eigenschaften geprägt, spielt jedoch keine zentrale Rolle in den jeweiligen Gedichten. Sie zeigen Teilcharakter des *Vorspiel*-Engels. Entweder werden sie von der christlichen Religiosität oder von dem Eros geprägt, oder sie sind eine Mischung von beidem – sie besitzen einen heiligen Leib. In den Engeln nach dem *Teppich des Lebens* findet man eindeutig den Nachklang von dem *Vorspiel*-Engel. Im Gedicht „Dante und das Zeitgedicht“ könnte der Chor des Engels als Musik des „schönen Lebens“ angesehen werden, das der *Vorspiel*-Engel verkündet hat. Im Gedicht „Erwiderung: Einführung“ im *Maximin*-Zyklus ist der Engel, der Maximin mit Gesang umgeben und ihn leidenschaftlich geküsst hat, ein Verkünder des neuen Herrschers, den der Dichter im *Vorspiel*-Zyklus erwartet hat. Diese beiden Engelsfiguren ähneln dem *Vorspiel*-Engel. Da die Engel nach der Erscheinung des neuen Gottes Maximin in dem Gedichtband *Der Siebente Ring* nicht mehr auftauchen, sind sie in den Gedichten von George eine vorübergehende Figur. Das würde auch ein Zeichen für den innen wohnenden Ursprung des Engels sein. Um den neuen Gott zu finden und die Privatreligion zu bilden, hat George einen Engel nach seinem Wunsch gestaltet. Nach der Gründung des George-Kreises als Anhänger des neuen Glaubens und der Erscheinung Maximins als neuen Gott dieser Privatreligion wird der Engel nicht mehr gebraucht.

5. Zusammenfassung

5.1 Transformation der Engelsdarstellung auf dem Titelbild des Gedichtbandes

Die Transformation der Engelsfigur in den Gedichten von George wird auch durch die Bildsprache des vertrauten Freundes des Dichters, dem Buchkünstler Melchoir Lechter, gezeigt. Er hat die Buchdekoration aller Gedichtbände Georges gestaltet. Im Einband des Gedichtbandes *Jahr der Seele* sitzt ein der gotischen Gewandplastik verpflichteter, mädchenhafter Jugendstil-Engel im Profil an der Orgel. Dieser musizierende Engel hat sich radikal verändert im *Teppich des Lebens*: Auf dem Eingangsbild des *Vorspiel*-Zyklus sitzt ein Engel ehrfurchtsvoll und aufrecht auf dem von Spießern flankierten Thron in symmetrischer Frontalansicht und schaut auf den Betrachter. Dieser ehrfurchtsvoll und

aufrecht sitzende Engel trägt ein Sterngewand wie den Maria-Mantel und hält ein Buch mit beiden Händen. Dieses Buch sollte eine Heilige Schrift sein, der Engel wird von dem Strahlenkranz und den gleichen Sternen auf seinem Mantel umgeben. Dieser Engel präsentiert sich in der Position eines heiligen Herrschers. Die Veränderung der Engelansicht von *en profil* bis *enface* vermag schon ein eindeutiges Zeichen zu sein, dass der Engel eine bedeutendere Rolle im Gedichtband *Der Teppich des Lebens* spielt. Das Titelblatt des Gedichtbandes *Der siebente Ring* zeigt einen nackten, männlichen Engel mit ähnlichen Gesichtszügen wie George. Er kniet mit einem Bein auf einer von einem Blumenkreis gerahmten Säule und blickt mit dem vorgestreckten Kinn auf die sieben Sterne im Himmel, die jeweils von einem Heiligenschein umgeben sind. Gleichzeitig malt er nachahmend mit einem Pinsel einen Stern auf den Sitzplatz. Dieser nackte Engel mit Georges Gesichtszügen und Heiligenschein entspricht seiner Engelsonstaltung im *Vorspiel*-Zyklus, in dem der Engel als höheres und göttliches Ich gilt. Die kniende und nach oben schauende Körperhaltung des Engels deutet darauf hin, dass er von dem krönenden „Zwischenherrscher“ im *Teppich des Lebens* zu einem Diener des echten Herrschers geworden ist. Von dem musikalisch-märchenhaften Engel bis zum erhaben-thronenden Engel dann endlich zu einem nackten, nachahmenden Engel auf dem Einband wird die Veränderung der Engelrolle in diesen drei Gedichtbänden reflektiert. Im *Jahr der Seele* kniet der Engel und hat sich von seiner Eigenschaft der christlichen Religiosität noch nicht ganz befreit. Im *Teppich des Lebens* ist der Engel zwischendurch ein Herrscher geworden. Er hat sich nun von seiner Rolle als Gottesbote gelöst. Die verwischte Gesichtskontur des Engels auf dem Titelbild des *Jahr der Seele* wird im *Teppich des Lebens* mit menschlichen Gesichtszügen konkretisiert, die wahrscheinlich ein Zeichen für die Neugeburt eines Glaubens setzt.

Der nackte Engel auf dem Titelbild des *Siebenten Ring* zeigt gleichzeitig seinen schönen Körper und seinen Heiligenschein und wird eine perfekte Verkörperung für das Leib-Konzept des Dichters: Der schöne Leib ist eine Art von Göttlichkeit. Das Sternemalen auf der Säule ist eine *Imitatio*: Der Engel zeichnet die Symbole des Heiligen Geistes aus dem Himmel auf der Erde nach. Dieser malende Engel mit den Gesichtszügen Georges präsentiert die Selbstheiligung des Dichters. Er ist eine Figur der Selbstdarstellung des Dichters und bringt ihm auch die Selbsterlösung – das „schöne Leben“. Der neue Gott Maximin ist in diesem Gedichtband schon erschienen und daher wird der Engel wieder als eine Dienerfigur mit Ergebenheit dargestellt.



Das Jahr der Seele (1897)



Der Teppich des Lebens (1900)



Der siebente Ring (1907)

5.2 Georges Synkretismus und Privatreligion

Der Engel als Botschafter der neuen Privatreligion und Führer zur Selbsterlösung steht unmittelbar für die Gottes- und Religionsvorstellung von George. Die Auseinandersetzung mit Georges Religionsvorstellung hat eine lange Geschichte. Schon in den 1910er Jahren wurde Georges Rezeption des Christentums und der Antike in und um seinen Kreis angesprochen, wie im Punkt 3.2.3 dargestellt wurde. „Georges Religion“ wurde schon in den 1930er Jahren von der Forschung thematisiert, und seither ist das immer wieder ein Diskursthema.²⁵⁰ Wolfgang Braungart, der ein ausgewiesener Kenner auf dem Gebiet der mittlerweile unüberschaubar gewordenen Forschung über das Leben und Werk Georges ist, hat 2016 einen Tagungsband „Stefan George und die Religion“ herausgegeben. Der Sammelband bietet eine Fülle von neuen Forschungsansätzen und von Beiträgen, die wiederum an die bereits bestehende Forschungstradition anschließen. Unterschiedliche George-Forscher haben sich auf Grundlage der neueren kulturhistorischen, religionssoziologischen und religionsgeschichtlichen Forschungen mit Georges Religionsvorstellung auseinandergesetzt.²⁵¹ Trotz unterschiedlicher Forschungsgrundlage- und Perspektive dieser Aufsätze, die zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen führen, teilen sie die gemeinsame Auffassung, dass George als katholisch geprägter, aber durchaus irreligiöser

²⁵⁰ Vgl. Wolfgang Heybey: Glaube und Geschichte im Werk Stefan Georges. In: Religion und Geschichte. Band 3. Stuttgart: Kohlhammer 1935.

²⁵¹ Vgl. Wolfgang Braungart: Vorwort und Übersicht über die Beiträge. In: Stefan George und die Religion. Berlin: De Gruyter 2015. S. 8-11. Uwe Spörl spricht von Georges „mythopoetischer Religion“ und Georg Dörr begründet Georges „neopagane Religion“; Jürgen Brokoff zeigt die große Bedeutung von Georges „Geschichtprophetie und Erlösungsimagination des Maximin-Kultes“ und Lothar van Laak deutet Georges Maximin als „religiöses Medium“ für ästhetische und soziale Funktion; Jan Stottmeister betrachtet den George-Kreis aus Theosophie-Perspektive, und Wouter J. Hannegraff stellt die Religiosität des Georges-Kreis ins Frage. Volkhard Krech zieht für Georges poetische Offenheit zum Religiösen den Begriff der Kunstreligion heran und beschreibt Georges Kunstreligion von der Religionstheorie Georg Simmels.

Mensch den Weg der Privatreligion wählte, wie Martin Mosebach in seinem Essay klargemacht hat.²⁵² George hat alle Zeitepochen, „in der die Götter sich verbargen“, als Dichtungsmaterial genommen, um seinen „nur für ihn bestimmten Spezialgott“ zu schaffen.²⁵³ Maximin ist eine synkretistische Figur, die nicht von einem einzigen Glaubenssystem geprägt wird, sondern eine Vereinigung christlicher und mythologischer Vorstellungen ist. George ist Dichter des Synkretismus, der versucht, in einem Zeitalter des Glaubensverlustes seine Maximin-Religion als Ausweg aus dem „Gefängnis der Moderne“²⁵⁴ zu finden.

Die Privatreligion von George wird von christlicher Religiosität, antikem Paideia-Verhaltensmuster und dem Bewusstsein der neuen Deutschen geprägt. Sie verlangt eine Gefolgschaft mit Ergebenheit wie im Christentum, eine Meister-Schüler-Beziehung und ein Nationalgefühl mit Aristokratie-Bewusstsein. Der Engel wird als Verkünder dieser Privatreligion und Aufklärer für den Weg zu diesem ästhetisch-religiösen Leben“ in der Lyrik gestaltet.

5.3 Engel als erhöhtes Selbstbild und Erlösungsfigur

Dass George als nicht religiöser Dichter die religiöse Figur Engel eine entscheidende Rolle in Bezug auf den neuen Lebensweg spielen lässt, sollte kein Zufall sein. Es ist nachvollziehbar, dass die Verkündigungs- und Begleitungsfunktion des Engels in mono- und polytheistischen Religionen auch in Georges Privatreligion eine Rolle spielt. Zusätzlich muss es auch eine Relevanz zwischen der Eigenschaft des Engels und den wichtigsten Elementen in Georges Religion geben, damit George diese Figur für den Boten seiner privaten Religion einsetzen konnte.

„DER LEIB SEI DER GOTT [...]dem an erhabenheit jeder andre·sogar der christliche·nachstehen muss.“²⁵⁵ Der private Gott, der von dem *Vorspiel*-Engel verkündigt wird, ist ein leiblicher Gott und Maximin ist seine Inkarnation. „Den leib vergottet und den gott verleibt“²⁵⁶ - Georges Verständnis von dem *neuen* Gott wird von dem protestantischen Theologen Christian Geyer fast unmerklich ins Christliche umgedeutet:

²⁵² Vgl. Martin Mosebach: Stefan Georges Religion. In: Stefan George und die Religion. S. 250.

²⁵³ Ebd., S. 251.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Stefan George: Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. Düsseldorf/München: Küpper 1964. S. 52.

²⁵⁶ Vgl. Stefan George. GSW VI/VII. S. 53. „Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte / Die hand ihr pressen · packen ihre flechte · / Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt: / Den leib vergottet und den gott verleibt.“ (Aus dem Gedicht „Templer“)

Wir (Heutigen) richten einen Wall auf zwischen Leib und Gott, als wenn der Leib nicht dazu bestimmt wäre, dass durch ihn hindurch wie durch einen Kristall Gott erblickt werde, und wie wenn Leiblichkeit nicht das Ende der Wege Gottes wäre. Diese Trennungen mögen antik und gotisch sein. Aber christlich sind sie nicht. Den Leib zu vergotten und Gott zu verleiben ist das große Werk in der Welt.²⁵⁷

Obwohl Georges neuer Gott sich stark von einem christlichen Gott unterscheidet, ist die Gottheit des schönen Leibes bei ihm offensichtlich. Dieser heilige Leib erinnert an Eros, den griechischen Gott der Liebe, der häufig als schöne Dekorationsfigur in der bildenden und Bildhauerkunst auftritt, meistens von Blumen und anderen magischen Pflanzen umgeben.²⁵⁸ In der Kunstdarstellung gleicht die Erscheinung des Eros einem Knaben mit Engelsflügeln, wobei er meistens nackt auftritt.²⁵⁹ Der Auftritt des *Vorspiel*-Engels mit seiner Nacktheit und Schönheit entspricht der Eros-Darstellung in der Kunst. Der Engel verkörpert nicht nur den Eros hinsichtlich der Leiblichkeit, sondern auch im philosophischen Sinne. Der Dichter strebt nach einer Meister-Schüler-Beziehung, in der er die ästhetische Bildung für seine ausgewählten Eliteschüler praktizieren kann. Der Dichter will nicht nur Erzieher seiner Schüler sein, er verlangt auch nach ihrer Gegenliebe („Als er die jünger fragte: liebt ihr mich“) – sowohl körperlich als auch geistig. Die ästhetische Erziehung mit körperlicher Liebschaft in der Antike lässt sich an dem Konzept des „Pädagogischen Eros“²⁶⁰ erkennen, einer päderastischen Beziehung zwischen Meister und Schüler. Der platonisch-pädagogische Eros, dieser auf den schönen Jungen bezogene Trieb des Meisters, wird nachvollziehbar durch den antiken Liebesgott Eros personifiziert. George hat den Engel ausgewählt, wahrscheinlich weil er in der Kunst eine übliche Darstellungsfigur des Eros ist. Georges Eros-Verständnis im körperlichen und geistigen Sinne entspricht seinem Leiblichkeitskonzept, das durch den leiblichen Gott Maximin verkörpert wird. Der Eros-Engel von George wurde von ihm erschaffen nach seiner Vorstellung von einem leiblichen Gott.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass seine Rolle in der christlichen Religion, seine Verkörperung des leiblichen und pädagogischen Eros die Gründe für George sein sollten, dass der Engel als Botschafter der Privatreligion und Führer der Selbsterlösung ausgewählt wurde. Der Engel des Alter Ego ist eine synkretistische Figur, die dem Dichter eine Privatreligion mit synkretistischer Prägung verkündigt. In diesem Kapitel wurden

²⁵⁷ Christian Geyer: Die Religion Stefan Georges. Ein Beitrag zur Wiedergeburt unseres Volks aus dem Geist der Jugend. Rudolstadt: Greifen Verlag 1924. S. 42.

²⁵⁸ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 109-110.

²⁵⁹ Vgl. ebd.

²⁶⁰ Vgl. Richard Pohle: Pädagogik. In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band 2. S. 1169-1175. Hier S. 1171.

die Entstehung und das Verschwinden des *Vorspiel*-Engels bei George gezeigt. Der Vor- und Nachklang dieser Engellerscheinung hat den „Selbstzweck“ dieses Engels für den Dichter angedeutet. Der *Vorspiel*-Engel als erhöhtes Selbstbild des Dichters ist gleichzeitig auch der Führer zu seiner Selbsterlösung mit der Verkündigung einer Privatreligion. Stefan George als der Dichter um die Jahrhundertwende 1900 war auch der erste Dichter, der Engel als Selbstbild, der Helfer der Selbsterkenntnis und als Bringer der gelungenen Selbsterlösung gestaltet hat.

III Georg Trakl: Engel als Selbstbild und Helfer der Selbsterkenntnis

1. Einführung

Nach der Betrachtung der Engel als erhöhtes Selbst und Erlösungsfigur des Vertreters der ästhetischen Moderne Stefan George wird die Aufmerksamkeit nun auf die Engelsgestalten aus der Lyrik des stark vom Expressionismus beeinflussten Dichters Georg Trakl gerichtet. Die Engelsfigur in Trakls Dichtung wird immer wieder umfassend thematisiert. Nach dem Häufigkeitswörterbuch von Klein und Zimmermann erscheint das Wort „Engel“ 48 Mal in seinem Gesamtwerk und liegt auf dem zehnten Platz der am häufigsten benutzten Substantive.²⁶¹ Das wird auch von den anderen Trakl-Forschern bestätigt: „*Engel* besetzt nach *Gott* und *Mensch* die dritte Stelle in der Häufigkeitsliste der Gestalten.“²⁶² Mithilfe der Konkordanz des Wortes „Engel“ ist festzustellen, dass bei Trakl drei Typen von Engeln in seinen Gedichten dargestellt werden: der „kristallene“ Engel oder der Engel im kristallinen Kontext; der gefallene oder beschmutzte Engel und der mächtige oder farbige Engel – z.B. der schwertragende, feurige oder rosige Engel. In diesem Kapitel wird versucht, durch die Interpretation repräsentativer Gedichte anhand dieser drei Engelstypen die Eigenschaft und Funktion der Engel bei Trakl darzustellen.

Die Forschungslücke über Trakls Engel in Bezug auf diese drei Engelstypen ist groß. Der kristallene Engel in Trakls Gedichten ist ein sehr merkwürdiges Phänomen, da dieses Engelsgenre nach meiner Forschung bei den anderen Dichtern des 20. Jahrhunderts nicht vorhanden ist. Die Aufmerksamkeit für diesen besonderen Engelstyp wird auch von einigen Trakl-Forschern aufgebracht, aber nur mit skizzenhaften Analysen und apodiktischen Aussagen darüber.²⁶³ Die amerikanische Forscherin Margaret Ive z. B. kommt ohne tief gehende Gedichtanalyse in ihrem Aufsatz „Trakls kristallene Engel – Ein möglicher gegenwärtiger Topos?“ zu der Schlussfolgerung, dass der kristallene Engel ein

²⁶¹ Vgl. Wolfgang Klein/Harald Zimmermann: Index zu Georg Trakls Dichtungen. Frankfurt a. Main: Athenäum Verlag 1971. S. 170.

²⁶² Winfried Freund: Der Demiurg ist ein Zwitter – Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Wilhelm Fink Verlag 1999. S. 152.

²⁶³ Heinrich Goldmann hat in seiner „tiefenpsychologischen Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls“ namens „Katabasis“ eine Seite der Konnotation des „Kristalls“ in Trakls Gedichten gewidmet, die von anderen Trakl-Forschern ständig zitiert werden und als Grundlage für die Analyse der kristallinen Engel gelten. Bspw. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 260; Anette Hammer: Lyrikinterpretation und Intertextualität – Studie zu Georg Trakls Gedichten. S. 386; Károly Csúri: Georg Trakl und die literarische Moderne. S. 107. Goldman betrachtet den Begriff „Kristall“ bei Trakl einerseits als Sinnbild für „Geklärtes“, „für feste, dennoch zerbrechbare Form“, andererseits als Symbol für „Klärung durch Sich-Abschließen, Abkapselung, durch Dem-Leben-Absterben“ mit einer „negativ-autistischen Tönung“. Vgl. Goldmann: Katabasis. Salzburg: Otto Müller Verlag 1957. S. 47–48.

„sublimen Gottesbote“ ist, mit „lebendige[m], elektrische[m] und dynamische[m] Charakter“.²⁶⁴ Meiner Untersuchung zufolge stellt sich jedoch ein ganz anderes Ergebnis dar. Der kristallene Engel bei Trakl hat sehr subtile Eigenschaften. Er wird von dem poetischen Begriff des „Kristalls“ des Dichters stark beeinflusst und ist nur mit textanalytischer und parallelstellenvergleichender Interpretation zu erkennen.

Die am häufigsten in Trakls Forschungsliteratur erwähnten Engel sind seine gefallenen Engel. Sie werden meist als Verkörperung der gefallenen Wesen oder des dadurch widergespiegelten menschlichen Schicksals angesehen.²⁶⁵ Ein repräsentatives Gedicht aus diesem Engelsenre ist „An Luzifer“, das auch in vielen Forschungsarbeiten über Trakl analysiert und als Symbol für den Kriegsschatten und die apokalyptische Umgebung betrachtet wird.²⁶⁶ Es ist freilich nachvollziehbar, dass dieses Gedicht aus dem letzten Lebensjahr eines Kriegsleidenden den aussichtslosen Existenzzustand der Menschheit und die Endzeitstimmung thematisiert. Aber meiner Auseinandersetzung mit Trakls Luzifer-Gedicht zufolge ist es schon eindeutig, dass es nicht nur um die Darstellung eines traditionellen gefallenen Engels im biblischen Kontext geht, sondern mehr um eine selbstbezügliche Figur des Dichters.

Der Motivkomplex der kristallinen und gefallenen Engel bei Trakl ist auch bei dem farbigen Engel zu sehen. Unter den begrenzten Forschungsarbeiten, in denen eine Interpretation der Eigenschaft eines farbigen Engels versucht wird, ist leicht zu sehen, dass die Forscher über den doppelten Charakter des Engels sprechen. Walter Gorgé hat in seiner Monografie eine kleine Zusammenfassung über die Engelsenre verfasst, in der er erwähnt, dass „Engel und Mensch in einigen Gedichten gleichgesetzt werden“.²⁶⁷ „Dabei führt vom *bleichen* Engel der Schuldverstrickung eine Linie zu den *feurigen* Engeln und zur Gestalt Luzifers.“²⁶⁸ Nikolai Schuchhardt hat in seiner Dissertationsarbeit eine Analyse über die schwarzen Engel durchgeführt. Es wurde aufgezeigt, dass diese Engel in zwei gegenüberstehenden Formen in unterschiedlichen Gedichten von Trakl

²⁶⁴ Vgl. Margaret C. Ives: Trakl's „kristallene Engel“ – A Possible Contemporary Topos? In: German Life and Letters 41 (1987). S. 33–38, hier S. 35. „The crystal angels are indeed ‘sublimatio’, but also vital, electrifying, dynamic transmitters of that version of the world as it once was and might again be. In this sense, they can be seen as bearers of that call for a renewed spirituality which is characteristic of Trakl and many of his contemporaries.“

²⁶⁵ Vgl. Walter Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1973. S. 259.

²⁶⁶ Vgl. Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen – Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. S. 375–340; Stephan Jäger: „Die Finsternis flammenden Sturzes“ – Das Lesen dynamischer Bilder und deiktischer Räume in Georg Trakls Lyrik – Bildersprache verstehen. München 2000, S. 363–385; Hartmut Schönherr: Interpretationen zu Georg Trakl. <http://gedichte-werkstatt.de/Trakl/Interpretationen.html>.

²⁶⁷ Vgl. Walter Gorgé. S. 259.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

erscheinen. In einigen Gedichten sind sie die „unsterblichen“ „Todesengel“ Gottes, in anderen Gedichten dagegen die „verwesenden“ „irdischen“ Engel wie die Menschen.²⁶⁹ Schuchhardt spricht daher von „Trakls doppelte[r] Strategie“ bei der Gestaltung der schwarzen Engel. Er hat die „christlich-kirchliche[n] Bildvorstellungen entweder relativ adäquat oder genau umgekehrt aufgezeigt“, jedoch „allgemein im Zusammenhang mit der Todesmotivik“.²⁷⁰ Sowohl die Gleichsetzung von Mensch und Engel als auch die doppelten Gesichter des schwarzen Engels deuten an, dass die Engel einen ambivalenten und unstabilen Charakter besitzen: Sie werden als menschliche Figuren beschrieben, die ihre göttliche Herkunft aber anscheinend auch nicht verlassen haben. Ob der verwesende schwarze Engel ein Spiegelbild des allgemeinen Daseinszustands der Menschheit oder eher ein Selbstbild des Dichters ist, wird nach der Gedichtanalyse ersichtlich.

Viel Licht, viel Wärme und einen ruhigen Strand, darauf zu wohnen, ich brauchte nicht mehr, um ein schöner Engel zu werden; allerdings ist es traurig, wenn man dann einen schlechten Witz mit sich macht und k. u. k. Militär-Medikamentenarzt wird.²⁷¹

Das schrieb Trakl in einem Brief an Ludwig Ullmann im Herbst 1912 über seine eigene Konfliktsituation. In seinem idealen Selbstentwurf sah der Dichter sich in Gestalt eines „schöne[n] Engel[s]“, einer Lichtfigur in einer entspannten und schönen Landschaft. Aber er war auch realitätsnüchtern genug, dass dieses ideale Selbstbild auch nur „ein schlechte[r] Witz“ sein könnte. Durch diese traurige Selbstbeschreibung ist die unüberbrückbare Kluft zwischen seinem idealen und realen Selbstzustand zu ersehen. Dass der Dichter einen schönen Engel als ideales Selbst betrachtet und sich in seinen Gedichten auch zahlreiche Engelsdarstellungen ergeben, lässt vermuten, dass die Engelsingestalt in seinen Gedichten auch eine Selbstrepräsentanz sein könnte. Trakl war ein evangelisch getaufter Dichter mit „bitterem“ Schicksal, der lebenslang unter „ungelöster Schuld“ litt und sein Gedicht als eine „unvollkommene Sühne“ ansah.²⁷² Daher liegt es nahe, die Verwendung des poetischen Engels als Sühneversuch zu betrachten. Die drei miteinander verknüpften Engelgenres bei Trakl und ihre semantische Kohärenz in den Gedichten könnten als Zeichen für eine ähnliche Eigenschaft oder Funktion dieser Engel sein.

²⁶⁹ Vgl. Nikolai Schuchhardt: Todesdarstellung und Jenseitsfantasien in der Lyrik Georg Trakls. Marburgsche Diss. Marburg 2006. S. 139–142.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 141.

²⁷¹ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe – Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter Killy und Hans Szklenar, Salzburg: Otto Müller Verlag 1987. S. 491.

²⁷² Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 255. Aphorismus 2: „Gefühl in den Augenblick totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“

Aufgrund der oben erwähnten Betrachtungen und Vermutungen lässt sich die folgende These in Bezug auf Trakls Engel aufstellen: Die Engel bei Trakl könnten ein Selbstbild des Dichters sein. Gleichzeitig sollten sie eine wichtige Rolle in der Selbstkrise des Dichters spielen und ihm helfen, zu sühnen und erlöst zu werden. In diesem Kapitel wird versucht, mithilfe der Gedichtanalyse für diese drei Engelgenres bei Trakl diese These zu begründen.

Trakls Gedichte sind durch seinen beispiellosen Sprachstil gekennzeichnet. Die fragmentarische und hermetische Textgestalt erschwert die Gedichtinterpretation. Die eigenartige Wortwahl und Syntax sind auch in seiner Dichtung überall zu sehen. Zum Beispiel findet man bei ihm häufig einen pulsierenden Satzbau, in dem kurze, kaum miteinander verbundene Satzteile sich ablösen und die gleichen Wörter und Satzteile immer wiederkehren.²⁷³ Diese poetische Technik Trakls wurde von den Forschern als „Zyklus-Ästhetik“ bezeichnet und auf rhythmischer, semantischer und motivischer Ebene erläutert.²⁷⁴ In dieser Hinsicht dient die intertextuelle Forschungsmethode des Vergleichs zyklischer Strukturen und wiederkehrender Motive mit denen in seiner eigenen Dichtung als Hauptinterpretationsmethode für die Engelsgedichte.

2. Der kristallene Engel – Engel als Selbstbild und Helfer der Selbsterlösung

In diesem Teil wird nach einer einführenden Darstellung des Kristall-Begriffs in der Poetik, besonders in der Dichtung des Expressionismus, ein Rückgriff auf das Kristall-Motiv in Trakls Dichtung durchgeführt. Dann wird eine Interpretation für die kristallbezügliche Engelsfigur hergestellt und versucht, die Möglichkeit der Kenntlichmachung dieses Kristallengel-Typus zu diskutieren.

2.1 Der Kristall-Begriff in Trakls Gedichten

Von der Antike bis in die Zeit der Aufklärung wurde der Kristall als Stein mit magischen Wirkungen betrachtet.²⁷⁵ Als Heilstein galt er fiebersenkend und sollte vor Zahnschmerzen, Wassersucht, Epilepsie und Pest schützen. Der Bergkristall gilt als Sinnbild der Reinheit und Klarheit, aber wegen seiner Durchsichtigkeit auch als Symbol

²⁷³ Vgl. Walter Methlagl: Zur „ewigen Wiederkehr“ in Trakls Lyrik. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung – Szegeder Symposion. Hrsg. von Károly Csúri, Tübingen: Niemeyer 1996. S. 117.

²⁷⁴ Vgl. ebd. Beim Szegeder Symposion 1996 wurde besondere Aufmerksamkeit auf Trakls „Zyklus-Problematik“ gerichtet. Im Tagungsband „Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung“ wurden insgesamt 11 Forschungsbeiträge gesammelt, die umfassend und systematisch dieses Thema auf allen relevanten Ebenen und hinsichtlich aller wichtigen Aspekte erforschen.

²⁷⁵ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 239.

des Geistes und der Taufgnade und der Menschwerdung Jesu Christi. In der Offenbarung des Neuen Testaments wird beschrieben, dass sich vor dem Thron des Allerhöchsten etwas wie ein Meer von Bergkristallen befinde,²⁷⁶ und auch das Himmlische Jerusalem, die Stadt Gottes, wird mit einem Kristall verglichen²⁷⁷ oder hat Zinnen aus Kristall.²⁷⁸ In der deutschen Romantik wird die Unendlichkeit in einer Endlichkeit durch die Kristall-Metapher realisiert, und nach der Naturphilosophie dieser Zeit ist auch die Aufhebung von Natur und Geist dadurch möglich.²⁷⁹ In der expressionistischen Dichtung, z. B. bei dem Dichter Theodor Däubler, vermag eine Balance der apollinischen und dionysischen Kunstgestaltung in der Kristall-Metapher hergestellt zu werden, und eine beseelte Natur ist häufig ein relevantes Motiv geworden.²⁸⁰ Zusammenfassend wird der Begriff „Kristall“ als Symbol der Reinheit und Klarheit, der göttlichen und heilenden Kraft und der idealen Form der Transzendenz angesehen. Außer dieser meist positiven Konnotation kann der Kristall auch Hexen, dem Teufel und der Hölle zugeordnet sein.²⁸¹ Trakls Verwendung des Substantivs „Kristall“ und dessen Variationen in seiner Dichtung wurde in der Forschungsliteratur häufig Aufmerksamkeit geschenkt. In der Studie „Mörrike und Trakl“ von Franz Lösel über die Einflüsse Mörrikes auf Trakls Dichtungsstil spricht der Autor von einer „kühlen und anorganischen Qualität“ in der Verwendung des Kristall-Begriffs, besonders in der Beschreibung der Nachtlandschaft: „Ihr mondverschlungen Schatten / Aufseufzend im leeren Kristall / Des Bergsees.“ („Der Abend“)²⁸² In dem Trakl-Studienband von Heinrich Goldmann wird der Sinngehalt des Kristalls kursorisch verdeutlicht. Nach ihm steht der Kristall zum großen Teil in Trakls Gedichten für Geklärtes, für gewachsene, feste und dennoch zerbrechliche Formen, für „Sublimation“, geläuterte, reine Substanz: Kristallene Tränen geben den Eindruck des sublimierten Destillats wider – „O des Knaben Gestalt / geformt aus kristallinen Tränen“ („Abendland“). Außerdem symbolisiert der Kristall eine Abgeschlossenheit in einen innerlich-jenseitigen Raum. Beispielsweise gibt es bei Trakl die Beschreibung von „kristallene[r] Kindheit“, in dem das lyrische Ich sich in einem geschlossenen Geistzustand befindet.²⁸³ Aber Goldmann schließt auch die „negative“ Dimension des

²⁷⁶ Vgl. Offb 4,6.

²⁷⁷ Vgl. Offb 21,11.

²⁷⁸ Vgl. Jes 54,12.

²⁷⁹ Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 239.

²⁸⁰ Vgl. Henrick Leschonski: Der Kristall als expressionistisches Symbol – Studie zur Symbolik des Kristallinen in Lyrik, Kunst und Architektur des Expressionismus (1910–1925). Frankfurt a. Main: Peter Lang 2008. S. 18.

²⁸¹ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 239.

²⁸² Vgl. Franz Lösel: Mörrike und Trakl. In: German Life und Letters 39 (1986). S. 279–298. Hier S. 279.

²⁸³ Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 44.

Kristalls nicht aus:

Ihr mondverschlungenen Schatten aufseufzend im leeren Kristall des Bergsees“ also wohl reines Produkt, geformtes Ergebnis oder von höheren Instanzen beherrschter Bereich, aber „leer“, von Vitalem nicht erfüllt. Dieses Fehlen der Lebenskraft ergibt daher etwas „Farbloses“, Negatives. Kristall ist nicht so sehr Ausdruck gereinigter, gesammelter Kraft des Lichtes – wie sie z.B. in ähnlichen Beinamen dem lapis der Alchemie im Sinne von Sublimierung. Es steht für Reinheit im Bereich übergeordneter Instanzen, für Klares, Klärung, aber Klärung durch Sich-Abschließen, Abkapselung, durch Dem-Leben-Absterben. Dies gibt ihm auch zum Teil eine negativ-autistische Tönung. Der gläserne, harte Charakter dieses Wortes bedeutet zugleich die Erstarrung des Schizoiden und seine Furcht vor dem Zerschellen, der Aufspaltung in „Splitter“, wie die Bilder des Zerbrechens in Verbindung mit dieser Form, Stoff- und Farbbezeichnung zeigen.²⁸⁴

Diese Perspektive von Goldmann, dass der Kristall in Trakls Texten die Funktion eines abgeschlossenen Raums hat, wo er zeitlos und grenzüberbrückend ist als ein metaphysischer Ort, in dem Trakls leidvolle, aber gefühlvolle Kindheit bewahrt wird, gibt für die Interpretation von Trakls „kristallne[n] Engel[n]“ und weiteren „Kristall-Phänomene[n]“ wichtige Hinweise. Meinem Lesen und Sortieren zufolge ist es festzustellen, dass das Auftreten des Stichwortes „Kristall“, dessen Variationen einschließend, in die vier folgenden Kategorien einzuteilen ist: a) kristallene Natur (Blume, Klippe, Woge, Anblick usw.),²⁸⁵ b) kristallene Zeit (Kindheit, Minute, Ruhe

²⁸⁴ Ebd. S. 45.

²⁸⁵ Folgendes sind ausgewählte Gedichtauszüge für diese Kategorie. Die Ausdrücke für kristallene Natur wurden durch Fettschrift hervorgehoben und die unterstrichenen Wörter zeigen das wichtige Wortfeld und Motiv der „Kristall“-Konnotation:

1. „Ihr grauen Türme / Überfließend von höllischen Fratzen, / Feurigem Getier, / Rauhen Farnen, Fichten, / **Kristallinen Blumen.** / Unendliche Qual, / Daß du Gott erjagtest / Sanfter Geist, / Aufseufzend im Wassersturz, / In wogenden Föhren.“ („Die Nacht“, *Brenner 1914–1915*)

2. „Denn es ist die Nacht, die Wohnung des Liebenden, / Ist sprachlos das blaue Antlitz, / Über ein Totes / Die Schläfe aufgetan; **Kristallener Anblick**; Dem folgt auf dunklen Pfaden / An Mauern hin / Ein Abgestorbenes nach.“ („Abendland“, *Doppelfassung*)

3. „Stunden unendlicher Schwermut / Als erlitt' ich den Tod um dich. / Es weht von Gestirnen / Ein schneeiger Wind durch dein Haar [...] Als wohnt' ich ein sanftes Wild / In der **kristallinen Woge** / Des kühlen Quells / Und es blühten die Veilchen rings.“ („So leise läuten“, *Gedichte 1912–1914*)

usw.),²⁸⁶ c) kristallener Körperteil (Mund, Augen, Leib, Antlitz usw.)²⁸⁷ und d) der Kristall im gottbezüglichen Kontext (Stimme, Stirne, Geist usw.).²⁸⁸

Die kristallene Natur bei Trakl funktioniert als Symbol für den Jenseitsraum, einen Ort, wo die Zeit nicht fließt und alle Gegenstände gefroren sind. Die kristallene Zeit ist meistens mit der schönen, unschuldigen Kindheit des Dichters verbunden, eine abgeschlossene Dimension in der Vergangenheit, die schwer zugänglich ist. Mit dem kristallinen Körperteil hat Trakl das Sinnbild für den Stillstand der Zeit und die Unschuld der Seele dargestellt. Im gottbezüglichen Kontext steht die Verwendung des Wortes

²⁸⁶ 1. „Die Kühle dunkler Jahre, / Schmerz und Hoffnung / Bewahrt zyklisch Gestein, / Menschenleeres Gebirge, / Des Herbstes goldner Odem, / Abendwolke – / Reinheit! // Anschaut aus blauen / **Kristallne Kindheit**; / Unter dunklen Fichten / Liebe, Hoffnung, / Dass von feurigen Lidern / Tau ins starre Gras tropft / Unaufhaltsam // O! dort der goldene Steg / Zerbrechend im Schnee / Des Abgrunds! / Blaue Kühle / Odmet das nächtige Tal, / Gegrüßt du einsamer Friedhof!“ („Die Heimkehr“, 2. Fassung, *Brenner 1914–1915*)

2. „Erinnerung, begrabene Hoffnung, / Bewahrt dies braune Gebälk / Darüber Georginen hängen, / Immer stillere Heimkehr, / Der verfallne Garten dunklen Abglanz / Kindlicher Jahre / Daß von blauen Lidern Tränen stürzen / Unaufhaltsam / Hinüberschimmern der Schwermut / **Kristallne Minuten** / Zur Nacht“ („Herbstliche Heimkehr“, *Gedichte 1912–1914*)

3. „[...] O, die sanfte Sternenstunde / Dieser **kristallinen Ruh** / Da in dorniger Kammer / Das aussätziges Antlitz von dir fiel. // Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel / Dunkler Verzückerung / Voll zu den silbernen Füßen der Büsserin / Im verlorenen Garten; / Und an dorniger Hecke knospet der blaue Frühling. // Unter dunklen Olivenbäumen / Tritt der rosige Engel / Des Morgens aus dem Grab der Liebenden.“ („Passion“, 1. Fassung, *Nachlass, Doppelfassung*)

²⁸⁷ 1. „In altem Gestein / Schaut aus **kristallinen Augen** die Kröte / Erwacht der blühende Wind, die Silberstimme / Des Totengleichen.“ („Der Wanderer“, 1. Fassung, *Doppelfassungen*)

2. „Unter dem Dornenvollen lagst du und es grub der Stachel / Sich tief in den **kristallinen Leib** / Daß feuriger sich die Seele der Nacht vermähle. // Es hat mit Sternen sich die Braut geziert, / Die reine Myrthe / Die sich über des Toten anbetendes Antlitz neigt.“ („Der Tau des Frühlings“, *Gedichte 1912–1914*)

3. „Der grüne Sommer ist so leise / Geworden, dein **kristallenes Antlitz**. / Am Abendweiher starben die Blumen, / Ein erschrockener Amselruf. // Vergebliche Hoffnung des Lebens. Schon rüstet // Zur Reise sich die Schwalbe im Haus / Und die Sonne versinkt am Hügel; / Schon winkt zur Sternenreise die Nacht“ („Sommerneige“, *Sebastian im Traum*)

²⁸⁸ 1. „Weißer Hohepriester der Wahrheit / **Kristallne Stimme**, in der Gottes eisiger Odem wohnt / Zürnender Magier, / Dem unter schwarzen Mantel der blaue Panzer des Kriegers klirrt.“ („Karl Kraus“, *Sebastian im Traum*)

2. „Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags. / Unter alten Eichen / Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen // [...] O! Wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage. / Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp // [...] Blaue Tauben / Trinken nachts den eisigen Schweiß / Der von Elis' **kristallener Stirne** rinnt. / Immer tönt / An schwarzen Mauern Gottes eisiger Odem.“ („Elias“, 3. Fassung, *Sebastian im Traum*)

3. „Ein Kind mit braunem Haar [...] Die Hände rührt des Wassers düstre Regung. / **Ein frommer Geist reift ins Kristallne, Klare**. / Unsäglich ist der Vögel Flug, Begegnung / Mit Sterbenden; dem folgen dunkle Jahre.“ („Abendspiegel“, AFRA 1. Fassung, *Doppelfassungen*)

„Kristall“ im engen Zusammenhang mit dem Jenseitsbild und der Reinheit der Seele. Nach der Zusammenfassung dieser vier Hauptkategorien der „Kristall“-Wortverwendung werden die Schlussfolgerungen von Lösel und Goldmann größtenteils bestätigt. Bei Trakl werden das Substantiv „Kristall“ und seine adjektivischen Variationen verwendet, um den symbolischen Sinngehalt von Reinheit, Sublimation und Unschuld (positiv) oder Abgeschlossenheit, Stillstand und Tod (negativ) darzustellen. Auf dieser Grundlage werden in den nächsten Punkten 2.2–2.4 die Engel in den Gedichten von Trakl, die im Kristall-Kontext erscheinen, dargestellt und ihre Eigenschaften und Funktionen analysiert.

2.2 „De profundis“ – die Erscheinung der „kristallinen Engel“

De profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
 Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
 Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.
 Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei 5
 Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
 Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
 Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr
 Fanden die Hirten den süßen Leib 10
 Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.
 Gottes Schweigen
 Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall 15
 Spinnen suchen mein Herz.
 Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
 Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
 Im Haselgebüsch 20
 Klängen wieder kristallne Engel.²⁸⁹

Dieses Gedicht erschien erstmals in der Ausgabe der Zeitschrift *Der Brenner* im Dezember 1912 und wurde später im Band *Gedichte* 1913 veröffentlicht.²⁹⁰ Als ein

²⁸⁹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 27.

²⁹⁰ Georg Trakl: De profundis. In: *Der Brenner* 3 (1912). S. 248.

Gedicht in der Spätschaffensphase von Trakl weist es weder Reime auf, noch ist es hinsichtlich der Zeilen- und Versgruppenlänge oder der Metrik einheitlich. Auch eine sofort zugängliche inhaltliche Kohärenz liegt nicht vor,²⁹¹ sodass dieses Gedicht als einer der komplexeren Texte Trakls anzusehen ist.²⁹² Bereits der Titel, der den 130. Psalm der Bibel zitiert, und die erste Versgruppe, die intertextuell auf den motivverwandten „Psalm“ verweist, zeigen die privilegierte Rolle, die die Bibel als Prätext spielt. Das Gedicht besteht aus sechs drei- oder vierzeiligen Versgruppen. Die drei Terzette der dritten bis fünften Versgruppe werden durch zwei Quartette am Anfang und ein Quartett am Ende des Gedichtes eingerahmt. Die beiden einleitenden und inhaltlich einander ergänzenden Quartette eröffnen einen Spannungsraum. Ihre inhaltliche, darstellerische und selbstbezügliche Thematisierung leisten die folgenden drei Terzette. Im abschließenden Quartett wird dies zu einem resümierenden, die aufgebauten Oppositionen aufhebenden Ende gebracht. Die Textmitte, die vierte Strophe, spielte in diesem Gedicht eine wichtige Rolle. Der Gedichtstitel „De profundis“ kommt aus der lateinischen Version des 130. Psalms. Es ist ein Bußpsalm, in dem der Sprecher Gott anruft: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.“²⁹³ Im Mittelpunkt des Gesamttextes des Psalms steht der Aufruf eines notleidenden Menschen, der auf Vergebung seiner Sünden durch Gott und eine Erlösung von ihm wartet.²⁹⁴ Er hofft auf Gottes Antwort in Form einer sprachlichen Äußerung.²⁹⁵ „Gottes Schweigen“ in der vierten Strophe, das in der Textmitte des Gedichtes steht, erachtet die Anrufung Gottes als sinnlos. Schon der Titel und die Textmitte des Gedichtes deuten an, dass das Gedicht sich auf das defekte Verhältnis des lyrischen Ichs zu Gott und auf Gottverlassenheit bezieht.

Das Gedicht beginnt mit einer Landschaftsdarstellung von drei unterschiedlichen Bildern. In dem ersten Vers werden ein Stoppelfeld und der Regen beschrieben. Das „Stoppelfeld“, das die herbstliche Jahreszeit evoziert, impliziert die Übergangsphase zwischen Leben (dem vollen Korn im Sommer) und Tod (dem Absterben der Pflanzen im Winter). Das Getreide wird geerntet. Der „schwarze Regen“ zeigt auch diese Spannung zwischen Leben und Tod. Die Farbe Schwarz verweist auf den Tod und die Trauer, aber der Regen

²⁹¹ Vgl. Friedrich Kienecker: Es sind noch Lieder zu singen ... Beispiele moderner christlicher Lyrik.

In: Christliche Strukturen in der modernen Welt. Band 80, Essen: Ludgerus Verlag 1978. S. 63. „Logische Konsequenz und Kontinuität lassen sich nur mit Mühe aus der Bildfolge ablesen, der Erwartungshorizont, den das Titel-Wort ‚De profundis‘ aufbaut, wird unmittelbar nicht befriedigend erfüllt.“

²⁹² Vgl. Iris Denneker: Konstruktion und Expression: Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls (Trakl-Studien). Salzburg: Otto Müller Verlag 1991, S. 161. „In großen Teilen der Forschung führt dies zu rein inhaltsseitiger Interpretation unter Vernachlässigung der formalen Eigenheiten des Textes.“

²⁹³ Der lateinische Vers lautet: „De profundis clamavi ad te, Domine.“

²⁹⁴ Vgl. Psalm 130,4: „Denn bei dir ist die Vergebung, / dass man dich fürchte.“ Vgl. auch Psalm 130,7: „Denn bei dem HERRN ist die Gnade / und viel Erlösung bei ihm.“

²⁹⁵ Vgl. Psalm 130,5: „Ich harre des HERRN, meine Seele harret, / und ich hoffe auf sein Wort.“

hat eine positive Konnotation als „Voraussetzung für Fruchtbarkeit und Leben“²⁹⁶ und gilt in den vorchristlichen Religionen als „Zeichen des göttlichen Segens“²⁹⁷. Diese Spannung wird in dem nächsten Vers fortgesetzt: Ein brauner Baum steht einsam. Das Adjektiv „braun“ erinnert an die Farbe des Stammes eines blattlosen Baums, die auf den Herbst hindeutet, eine Jahreszeit des Wechsels von Reifen und Verfallen, Erwachen und Absterben. Der Baum steht „einsam“ da. Das deutet an, dass alle anderen wahrscheinlich schon gestorben sind und er der einzige Überlebende im Wald sein könnte. Der nächste Vers bezeichnet den „Zischelwind, der leere Hütten umkreist“. Der Wind „zischelt“ – das Verb „zischeln“ kann „flüstern“ oder „tuscheln“ bedeuten, im kriegerischen Kontext aber auch „umzingeln“ oder „umstellen“ meinen.²⁹⁸ Wenn die leeren Hütten die Verlassenheit oder den Tod der damaligen Bewohner andeuten, impliziert der „Zischelwind“ die militärische Bewegung. Wahrscheinlich wird in diesem Vers eine Nachkriegsszene präsentiert. Der schwarze Regen, der einsame braune Baum, der Zischelwind und die leeren Hütten bilden eine trübselige und düstere Landschaft aus, in der eine traurige Stimmung herrscht. Im letzten Vers dieses Quartettes spricht das lyrische Ich diese Stimmung aus: „Wie traurig dieser Abend.“ Diese Tageszeit passt auch zur Beschreibung des Regens im Eingangsvers, denn die schwarze Farbe kann auch einen Bezug zur Dunkelheit ausdrücken.

An diesem traurigen Abend geht das lyrische Ich „am Weiler vorbei“. Die Nachtwanderung des lyrischen Ichs ist ein häufig aufgetretendes Thema in Trakls Dichtung.²⁹⁹ In der Nachtwanderung besucht das lyrische Ich das Heimatdorf oder das Wohnhaus seiner Kindheit. Der „Weiler“ verweist in Verbindung mit dem bestimmten Artikel auf die „leeren Hütten“ zurück, sodass die Rede im Kontext der Landschaft der ersten Verse situiert werden kann. Das lyrische Ich sieht eine „Waise“, die auf dem Stoppelfeld Ähren einsammelt. Wahrscheinlich sind die Eltern dieses Kindes im Krieg gestorben. Daher muss das Mädchen dringend Lebensmittel suchen – „spärliche Ähren“ finden –, um nicht zu verhungern. Es könnte schon dünn und schwach sein, denn sein Körper ist „sanft“. Die Ährenlese-Szene weckt Erinnerungen an den Bibeltext, in dem über das Recht auf Nachlese geschrieben wird:

²⁹⁶ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 4. Auflage, München: Kösel-Verlag 1973. S. 247.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Band 23, München: dtv 1984. S. 990.

²⁹⁹ Vgl. Károly Csúri: Einzelgedichte und zyklische Struktur. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hrsg. von Károly Csúri, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 31–77. hier S. 45 f.

Wenn Du deine Ernte auf deinem Feld einbringst und du hast eine Garbe auf dem Feld vergessen, sollst du nicht umkehren, um sie zu holen. Für den Fremden, für die Waise und für die Witwe soll sie sein.³⁰⁰

Das Nachlesen-Recht in der Bibel zeigt Gottes Anforderung an den Menschen auf die Nächstenliebe. Die nachlesende Waise kann auch ein gottesfürchtiges Kind sein, denn „ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung“. Das befremdlich erscheinende Verb „weiden“ wird vor allem „in der geistlichen Dichtung“ als „Kirchenwort“ benutzt, insbesondere in der Bezeichnung der Augen.³⁰¹ Das Adjektiv „rund“ deutet auf die Vollkommenheit des Kreises hin und „goldig“ impliziert neben dem Niedlichen das Goldhafte und Kostbare, das häufig in Verbindung mit „Dingen himmlischen Ursprungs“ gebracht wird.³⁰² Dass das Auge als „Organ der intellektuellen Wahrnehmung“ mit der Erkenntnisfähigkeit und als „Fenster der Seele“³⁰³ gilt, durch die das Göttliche Zugang findet, unterstreicht nochmals die religiöse Dimension dieses Verses. Das Mädchen mit „runden, goldigen“ Augen sollte eine Seele der göttlichen Reinheit besitzen. Dies wird von der Beschreibung des folgenden Verses mit religiöser Konnotation unterstützt: „Und ihr Schoß harret des himmlischen Bräutigams.“ Der „Schoß“ verweist auf die Vorstellung vom Schoß Abrahams und das Verb „harret“ wird häufig im Zusammenhang mit dem Warten auf Gott verwendet.³⁰⁴ Der „himmlische Bräutigam“, auf den die Waise wartet, könnte daher Jesus sein, der sich im Neuen Testament selbst als „Bräutigam“ bezeichnet. Offenbar wird hier die Heilserwartung der leidenden Seele dargestellt. Es könnte mit der Ährenlese-Szene der zweiten Strophe eine Mädchenfigur gestaltet werden, die in der Armut und Notzeit auf eine Gotteserlösung durch Jesus wartet.

Aber die Gnade Gottes ist nicht über sie gekommen. In dem nächsten Terzett wird der Tod des Mädchens beschrieben. Ihr Leib wird auf dem Heimweg der „Hirten“ verwest im „Dornenbusch“ entdeckt. Die „Hirten“ und der „Dornenbusch“ implizieren weiterhin den christlichen Kontext. Im Christentum wird Gott selbst als „Hirt des Volkes“ oder „der ganzen Menschheit“ bezeichnet.³⁰⁵ Jesus bezeichnet sich in Johannes 10,11 selbst als „einen guten Hirten“. Die Hirten rufen auch Psalm 23 sowie die Weihnachtsgeschichte bzw. die Hirten, die Jesus in der Krippe finden, in Erinnerung. Der Leib des Mädchens

³⁰⁰ Vgl. Dtn 24,19.

³⁰¹ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Band 28. S. 574.

³⁰² Vgl. ebd., Band 15. S. 1501.

³⁰³ Vgl. Hort und Ingrid Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke 1987. S. 54.

³⁰⁴ Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. S. 357.

³⁰⁵ Vgl. Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole; Psalm 23,1: „Der HERR ist mein Hirte, / mir wird nichts mangeln.“

wird verwest im Dornbusch von den Hirten gefunden, an einem Ort, der in der Bibel von großer Bedeutung ist. Dornengewächse kennzeichnen in der Sicht des Alten Testaments eine wüste, gegenmenschliche Welt, eine Welt der Ödnis und des Todes, die im Gegensatz zur vom Menschen geprägten und gestalteten Kulturwelt steht.³⁰⁶ Es ist nachvollziehbar, dass die Leiche des Mädchens an einem Ort des Todes gefunden wird. Aber der Dornbusch hat auch eine positive Konnotation. Nach der Erzählung im „Tanach“ erschien Gott in einem brennenden Dornbusch.³⁰⁷ An einem eigentlich heilversprechenden Ort verwest aber der Leib des Mädchens, das auf die Verweigerung von Gottes Erbarmen hindeutet.³⁰⁸ Im Dornbusch offenbart sich kein Gott, sondern er wird zum Erscheinungsort des Unheils. Der Ort der Gottesoffenbarung ist in diesem Gedicht Ort der Gottverlassenheit.

In der vierten Versgruppe spricht das lyrische Ich von seiner Selbstbestimmung, nachdem es die traurige Landschaft der Gottverlassenheit in diesem „Weiler“ gesehen hat. Nun identifiziert es sich mit einem „Schatten“, der sich von diesen Dörfern entfernt: „Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.“ In den mythologischen Vorstellungen vieler Kulturen wird der Schatten als Spiegelbild der Seele betrachtet. Er steht für das „zweite Ich“ des Menschen, für dessen Doppelgänger oder Ebenbild, das meist in einem jenseitigen „Reich der Schatten“ angesiedelt und mit Dunkelheit, Nacht und Tod assoziiert wird. In der Ethnologie wird die Vorstellung von einer Seele, die vor der Entstehung des Körpers schon existiert und nach dessen Tod überlebt, als „Totenseele“ oder „Schatten“ bezeichnet. In dem christlichen Kontext ist der Schatten ein Bild für die Vergänglichkeit. Das irdische Leben wird in der Bibel mit dem Schatten verglichen, da beide vergänglich sind.³⁰⁹ Der Prediger bezeichnet die menschlichen Tätigkeiten - „unser Mühen unter der Sonne“ auch als „Nichtigkeit“ oder Dunst. Nur Gottes Tätigkeiten „besteht für ewig“. ³¹⁰ Dass das lyrische Ich sich selbst als „Schatten“ bezeichnet, kann auf seinen Tod hindeuten. Dabei kann die Entfernung von „finsternen Dörfern“ als Weltentzogenheit der Seele des Verstorbenen verstanden werden; die Finsternis des Weltlichen deutet auf „etwas Geheimnisvolles, Bedrohendes und Böses“ hin,³¹¹ das mit der „Vorstellung der Gesetzlosigkeit und der Gottesferne“³¹²

³⁰⁶ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 69.

³⁰⁷ Vgl. Ex 3,2: „Und der Engel des HERRN erschien ihm in einer feurigen Flamme aus dem Dornbusch. Und er sah, dass der Busch im Feuer brannte und doch nicht verzehrt wurde.“

³⁰⁸ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 69.

³⁰⁹ Vgl. 1. Chr 29,15; Hi 8,9.

³¹⁰ Vgl. Pred 2,11–13; Pred 3,14.

³¹¹ Vgl. Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 97.

³¹² Vgl. ebd., S. 98.

assoziiert ist, auf die Sündhaftigkeit der Welt hin, deren Gefährdung der Seele fern ist. Die Seele des lyrischen Ichs, der „Schatten“, wartet wahrscheinlich auf ein verewigtes Leben in der Gottheit. Aber die folgenden Verse implizieren, dass diese Erwartung des lyrischen Ichs unerfüllt bleiben könnte. Es hat „aus dem Brunnen des Hains“ „Gottes Schweigen“ getrunken. Der Hain gilt im antiken und germanischen Kultus als „Aufenthaltsort einer Gottheit“ und dient deshalb als „Stätte intensiver Begegnung mit dem Göttlichen“, der Kommunikation zwischen Immanenz und Transzendenz.³¹³ In der biblischen Erzählung ist der Hain auch ein heiliger Ort. Er ist ein Wohnort Abrahams („Mamre“), den Gott ihm verheißen hat, und gleichzeitig auch ein Schauplatz einer eigentümlichen Begegnung zwischen Abraham und Gott.³¹⁴ Gott erscheint dort in Gestalt von drei „Männern“, denen Abraham Gastfreundschaft gewährt.³¹⁵ Der Brunnen ist ebenfalls ein kultisch-religiös besetzter Ort. Im vorchristlichen Kultus gilt er als „Geschenk der Götter“ zur „körperlichen und geistigen Stärkung und Reinigung“ des Menschen, hat „heilende und wunderbare Kraft“ und repräsentiert somit das Ergebnis einer gelungenen Interaktion zwischen Gott und den Menschen. In der Bibel ist der Brunnen ein Symbol der Liebe, des Trostes Gottes, der Verheißung und der Erfüllung. Die Magd und Nebenfrau Abrahams Hagar trifft den Engel Gottes an einem Brunnen („Lahai-Roi“). Hagar erhält dort durch den Engel Trost und Zuspruch und ihr wird auch vom Engel die Geburt Ismaels verkündet.³¹⁶ Daher kann „Brunnen des Hains“ als ein Ort von Gottes Offenbarung betrachtet werden. Aber das lyrische Ich trank an einem Ort der Gottesoffenbarung nur „Gottesschweigen“. ³¹⁷ Dieser Kontrast zwischen Offenbarung und Verborgenheit Gottes, der schon in der Szene der Verwesung des Mädchenleibes angedeutet wird, erscheint hier wieder.

Die Verse 15 und 16 können als Folge der Aufnahme von „Gottes Schweigen“ gelesen werden: „Auf meine Stirne tritt kaltes Metall / Spinnen suchen mein Herz.“ Das anorganische Metall hat die organische menschliche Stirn berührt. Das kalte Metall im

³¹³ Vgl. Richard Beitzl: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1974. S. 253.

³¹⁴ Vgl. Gen 12.

³¹⁵ Vgl. Gen 18,1–15.

³¹⁶ Vgl. Gen 16,7–16.

³¹⁷ Vgl. Wolfram Malte Fues: Text als Intertext – Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts (Probleme der Dichtung). Heidelberg: C. Winter Verlag 1995. S. 29. Es ist auch merkwürdig, dass in diesem Vers die Zeitform vom Präsens zum Präteritum wechselt – das Präteritum, das eine Vorzeitigkeit gegenüber dem vorangehenden Präsens impliziert, begründet das Schattendasein des lyrischen Ichs mit der Aufnahme von Gottes Schweigen. Es gibt auch die Möglichkeit, dass der Dichter mit zwei Zeitformen die unterschiedlichen Existenzzustände des lyrischen Ichs ausdifferenzieren möchte. Nach Wolfram Malte Fues wird es als die „doppelte Existenz des lyrischen Ichs“ beschrieben. (Vgl. ebd., S. 30) Mit dem Präsens wird der objektive, stabile Existenzzustand des lyrischen Ichs dargestellt – ich **bin** ein Schatten –, und mit dem Präteritum wird das Erlebte von ihm erzählt – ich **trank** aus dem Brunnen des Hains.

Zusammenhang mit dem Tod des Waisenmädchens und des lyrischen Ichs erweckt die Assoziation mit einer Waffe. Die Dörfer werden wohl durch den Krieg vernichtet und von dem Schrecken besetzt. Wenn die Stirn des lyrischen Ichs noch die Kälte des Metalls fühlen kann, funktioniert sein Körper noch. Sein Herz wird von den „Spinnen“ gesucht. Die Spinne ist ein Insekt, das im Volksglauben ein Symbol des Bösen und des Giftes ist.³¹⁸ Das kann bedeuten, dass das lyrische Ich von der irrationalen und bösen Kraft überwältigt wird. Wenn die Stirne als das Körperteil des Denkens und das Herz als Sitz des Fühlens angesehen wird, werden sowohl die Mentalität als auch das Gefühl vom Bösen und Wahnsinn angegriffen. Das lyrische Ich leidet hier immer noch unter der Gottverlassenheit.

In dem 17. Vers wird die syntaktische Struktur der ersten drei Verse dieses Gedichtes wieder aufgenommen: Mit dem Personalpronomen in dritter Person Singular wird ein Aspekt des lyrischen Ichs in den Vordergrund gestellt: „Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.“ Diesmal wird nach der Thematisierung von Gedanken (Stirne) und Gefühl (Herz) in der letzten Strophe auf den „Mund“, das Organ der Sprache und Kommunikation, fokussiert. Ein Licht erlischt in dem Mund des lyrischen Ichs. Mit Licht werden Dimensionen von Leben und Tod verknüpft. Das Bild des erlöschenden Lichts trägt in sich „den Aspekt des Sterbens“ und bezieht sich auf die Vorstellung, dass „eine von selbst erlöschende Kerze allgemein eine Leiche“ ist.³¹⁹ Diese Vorstellung verbindet sich damit, dass der „Mund“ unter anderem als „Ort des Lebenshauches“³²⁰ gilt und den zuerst vom Tod betroffenen Körperteil darstellt. Das im Mund des lyrischen Ichs erlöschende Licht kann seinen Tod symbolisieren. Es gibt aber auch andere Interpretationsmöglichkeiten für diesen Vers. Wenn das Licht als Symbol der Aufklärung und Offenbarung Gottes gilt, könnte das Erlöschen des Lichts als Symbol der Ablehnung der Gotteserkenntnis betrachtet werden. Matteo Neri teilt in seiner Arbeit „Das abendländische Lied“ die gleiche Auffassung:

Gottes Licht bewahrt all seine Helligkeit und Reinheit. Die Seele aber, in die es fällt, ist finster und unrein. Wenn der Mensch es zurückweist, wenn er nicht vorbereitet ist, es zu empfangen, findet die Offenbarung des Lichtes nicht statt.³²¹

„Das Verlöschen des Licht“ kann auch ein „Zeichen der Götterferne, der menschlichen

³¹⁸ Vgl. Richard Beitzl: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. S. 421.

³¹⁹ Vgl. Hans Biedermann: Lexikon der Symbole. Erfstadt: AREA Verlag 2004. S. 295.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Matteo Neri: Das abendländische Lied – Georg Trakl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S. 79.

Entfremdung und des Versagens der menschlichen Erkenntnisfähigkeit“ sein.³²² Nach dieser Interpretation lässt das erlöschende Licht an das Gottesschweigen in dem 14. Vers erinnern. Eine direkte Gotteskonfrontation scheint für das lyrische Ich hier unmöglich zu sein.

Im 18. Vers gibt es einen erneuten Wechsel ins Präteritum wie im 14. Vers, der auf eine retrospektive Grundlage des lyrischen Ichs schließen lässt. So wird auf einen vorgegenwärtigen Zustand zurückgegriffen, der demnach auch zeitlich vom zuvor ausgesprochenen Erlöschen des Lichts abgesetzt ist. Das Geschehen ab dem 18. Vers bis zum Ende des Gedichtes könnte als Folge des Lichterlöschens – des Todes des lyrischen Ichs oder der Gottverlassenheit oder von beidem – verstanden werden. Das lyrische Ich fand sich auf einer „Heide“, die von „Unrat und Staub der Sterne“ befallen war. Mit dieser Szene kann eine Selbstfindung des lyrischen Ichs bei der Nachtwanderung ausgedrückt werden. Der von „Unrat und Staub“ bedeckte Leib des lyrischen Ichs wurde endlich von seiner Seele gefunden. Wenn mit dem „Schatten“ im 12. Vers die Seele des lyrischen Ichs gemeint wird und das Lichterlöschens dessen Tod impliziert, geht es hier um die wandernde Seele, die ihr gestorbenen Leib wiedergefunden hat. Der Begegnungsort der Seele und des Körpers des lyrischen Ichs, die Heide, war im 1. Buch Samuel Davids Unterschlupf auf der Flucht vor Saul, ein sicherer Ort unter dem Schutze Gottes;³²³ gleichzeitig wird die Heide im Buch Jeremia als eine „unfruchtbare“ und „unbewohnte“ Landschaft „in der Wüste“ ohne „zukünftigen Trost“ bezeichnet.³²⁴ Die beiden Konnotationen der Heide können eine nachvollziehbare Interpretation für diesen Vers anbieten. Im dritten und vierten Vers dieses Gedichtes wird die Erfahrung der Gottesabwesenheit (der verwesene Leib des Mädchens, das Trinken des Gottesschweigens) an einem Ort, wo Gott eigentlich sich offenbaren soll (Dornbusch, Brunnen des Hains), beschrieben. Die Seele des lyrischen Ichs, die auf das Gottesheil wartet, findet dessen Körper „starrend von Unrat und Staub der Sterne“. Die Uneigentlichkeit dieser Beschreibung bedingt sich aus der Ambivalenz der syntaktischen Zusammengehörigkeit des gesetzten Elements: Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob der Genitiv „der Sterne“ sich lediglich auf „Staub“ oder zudem auf „Unrat“ bezieht. Daher entstehen hier zwei konkurrierende Lesarten. In einer davon werden „Unrat“ und „Staub“ gleichgestellt und mit den Konnotationen von Abfall und Verwesung die eigentlich positiv belegten „Sterne“ ins Negative verkehrt – der „Unrat“ und der „Staub“ gehören also beide zu den

³²² Vgl. Horst und Ingrid Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur – Ein Handbuch. Stuttgart: UTB Verlag 1995. S. 213.

³²³ Vgl. 1. Sam 23,16–19.

³²⁴ Vgl. Jer 17,6.

„Sternen“. Die zweite Lesart opponiert „Unrat“ und „Staub“, wobei dem „Unrat“ als Abfall ein negativer, auf das Irdisch-Materielle bezogener, dem „Staub der Sterne“ hingegen ein positiver, dem überirdisch-geistigen Bereich zugehöriger Wert zukommt. In diesem Fall kommt der „Unrat“ nicht aus den „Sternen“.

Aber in beiden Interpretationsmöglichkeiten ist eine Ambivalenz in diesem Vers zu lesen. Der Stern, der durch die Zugehörigkeit zur himmlischen Sphäre auf die religiöse Konnotation des Himmlischen als Göttliches verweist, kann die eschatologische Hoffnung auf Unsterblichkeit im Himmelreich Gottes und das ewige Leben in der Gottheit – eine Jenseitsanschauung symbolisieren.³²⁵ Der Staub hingegen wird in der Bibel als Sinnbild der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens auf der Erde dargestellt. Die menschliche Existenz ist wie Staub und wird nach dem Tod wieder zum Staub zurückkehren.³²⁶ Der Staub wird auch da als ein Symbol der Schwäche³²⁷ gebraucht oder als ein Ausdruck der Niederlage.³²⁸ Der „Staub auf das Haupt“ ist ein Zeichen der Trauer.³²⁹ Der „Staub der Sterne“ erinnert an die Überreste der gestorbenen Gläubigen, die auf ihre Auferstehung im Gottesreich warten, wie das Mädchen bei der Ährenlese, das auf Gotteserlösung harret. Wenn die Seele des lyrischen Ichs ihren Körper findet, der vom „Staub der Sterne“ – den Leichen der Gestorbenen – bedeckt war, wird ein Kriegsbild eines Schlachtfeldes präsentiert. Der Unrat hat außer der „Abfall“-Bedeutung auch eine ursprüngliche Konnotation von „Hilflosigkeit, Not und Unglück“, ³³⁰ die auch Gottverlassenheit andeutet. Die Selbstfindung des lyrischen Ichs ergibt kein positives Ergebnis, wenn es sich unter so einer hässlichen Bedingung befindet.

Die defekte Gottesbeziehung des lyrischen Ichs und das Gefühl der Gottverlassenheit scheinen in den letzten zwei Versen dieses Gedichtes verändert zu werden. Nachdem das lyrische Ich seinen Körper in einer gottverlassenen Umgebung gefunden hatte, hörte es den Klang der Engel im „Haselgebüsch“. Diese Pflanze hat im Aberglauben und im vorchristlichen Ritus wichtige symbolische Bedeutungen: Fruchtbarkeit, Erotik sowie den Schutz vor Naturkatastrophen und bösen Geistern.³³¹ Der Engel, der im christlichen Kontext als Gottesbote fungiert, erschien aber hier in einer außerchristlichen Umgebung. Der Vers „Klangen wieder kristallne Engel“ ermöglicht auch verschiedene Interpretationsmöglichkeiten: Es kann sein, dass die Engel ein glänzendes und

³²⁵ Vgl. Dan 12,3; Jes 26,19; Mt 13,43.

³²⁶ Vgl. Gen 2,7; 3,19; 1. Kor 15,47.

³²⁷ Vgl. Ps 103,14.

³²⁸ Vgl. Ps 72,9.

³²⁹ Vgl. Hes 27,30; Off 18,19.

³³⁰ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Band 24. S. 1233.

³³¹ Vgl. Richard Beitzl: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. S. 299.

durchsichtiges Aussehen hatten wie der Kristall. Oder der Klang bei dem Engelsauftritt ist glockenrein wie das Aneinanderstoßen der Kristalle. Es kann aber auch sein, dass die Engel mit kristallem Aussehen *und* Klang auftraten. Dieser schöne Klang kommt wahrscheinlich aus ihren klappernden „kristallinen“ Flügeln oder von ihren aneinanderstoßenden „kristallinen“ Körperteilen.

Der kristallene Körper der Engel kann als Kontrast zu der Dunkelheit der Nacht, dem pessimistischen Geistzustand des lyrischen Ichs betrachtet werden. Ihr kristallener Klang kann als eine gewisse Reaktion auf das Schweigen Gottes angesehen werden – ein Kontrast zwischen Stille und Schall. Aber es ist bemerkenswert, dass die Engel in einer außerchristlichen Umgebung erschienen. Gott schwieg in diesem Gedicht. Aufgrund der dauerhaften Gottesabwesenheit in diesem Gedicht lässt sich die Frage stellen, ob mit diesen „kristallne[n]“ Engeln tatsächlich die Boten Gottes gemeint sind. Wenn die Engel kristallene Körper besäßen, würde der Eindruck erweckt, dass sie einen festen, regelmäßig geformten, von Ebenen begrenzten Körper hätten. Dies scheint zunächst der jüdischen und christlichen Engelsvorstellung zu widersprechen, da sie vor allem als „körperlos“³³² bezeichnet werden.

Daher ist es nachvollziehbar, dass die Engel in diesem Vers nicht in einer Umgebung der Gottesoffenbarung nach biblischer Erzählung erscheinen, sondern in einer außerchristlichen – im Haselgebüsch, der seit der Antike für Leben und Liebe steht und auch als Pflanze mit „apotropäischen Eigenschaften“ verstanden wird.³³³ Die Wünschelruten werden aus dem Haselbusch geschnitten und gelten als „beliebtes Instrument bei Gold- und Wassersuchern“.³³⁴ Nach dem Häufigkeitwörterbuch von Klein und Zimmer werden das Wort „Haselgebüsch“ und seine Variationen (Hasel, Haselbusch, Haselgesträuch, Haselstrauch, Hasellaub, Haselzweig) insgesamt 16-mal in Trakls Gedichten benutzt³³⁵ und erscheinen häufig im Kontext des Kinderspiels:

Traurige Kindheit, die nachmittags im Haselgebüsch spielt. („Lange lauscht der Mönch“)³³⁶

Hinter dunklen Haselbüschen spielen Kinder mit blau und roten Kugeln. („Am Abend“)³³⁷

³³² Vgl. Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Hrsg. von Hiltgart L. Keller. Stuttgart: Reclam 1987. S. 202.

³³³ Vgl. Trübners Deutsches Wörterbuch. Band 5, hrsg. von Walther Mitzka, in Zusammenarbeit mit Max Gottschald und Günther Hahn. Berlin: De Gruyter 1954. S. 474.

³³⁴ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuss, hrsg. von Eduard Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin: De Gruyter 1987. S. 1527.

³³⁵ Vgl. Index zu Georg Trakls Dichtungen. Hrsg. von Wolfgang Klein und Harald Zimmermann. S. 64.

³³⁶ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 202.

³³⁷ Ebd., S. 178.

Im Gedicht „Psalm I“, das als Paralleltext von „De Profundis“ angesehen wird, wird ebenfalls eine Spielszene dargestellt, die im Traum stattfindet:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemens bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.³³⁸

Hier sieht man die Integration des „Schwester“-Motivs im Haselgebüsch-Kontext. Die Schwester in Trakls Gedichten wird allgemein als Verkörperung seiner unerfüllten großen Liebe betrachtet.³³⁹ Das Schwester-Motiv, zusammen mit dem Haselgebüsch, impliziert eine positive Umgebung, denn in der Antike ist der von Hasel umgebene Ort heilig und die Pflanze spielt eine wichtige magisch-kultische Rolle im antiken Ritus.³⁴⁰ Die negative Atmosphäre in dieser ersten Zeile mit den Adjektiven „fremd“ und „böse“ wird von der Leichtigkeit von „spielen“ und „Sterne“ aufgewogen. Im Traum erscheint die im realen Leben schon lange verabschiedete Schwester wieder und nur in der Traumwelt ist eine Wiedervereinigung mit ihr für das lyrische Ich möglich. Der Spielplatz der Schwester befindet sich in einer Natur der Liebe, in einem Schutzgebiet – im Haselgebüsch. Kindheit und Traumwelt bieten eigentlich Zeiträume an, in denen das lyrische Ich nicht zurückkehren oder bleiben kann, wo es die Unschuld und ideale Liebe gibt. Das Haselgebüsch im Kontext der Kindheit und des Traums des lyrischen Ichs kann das Symbol des Schutzraums für die reine Seele und die unerreichbare Liebe sein.

Die Engel klangen im Haselgebüsch, als die Seele des lyrischen Ichs ihren leblosen Körper in einer gottverlassenen Umgebung fand. Das war ein Moment der Konfrontation der irdischen und transzendentalen Welt. Die Englerscheinung zu dieser Zeit ist eine mögliche Versinnbildlichung dieser Konfrontation, d.h., die Engel sind Produkte der Selbstfindung des lyrischen Ichs. Sie sind nicht von der göttlichen Welt zu dem lyrischen Ich gekommen, sondern aus der Geisteswelt des lyrischen Ichs heraus entstanden. Die Engel sind als „kristallen“ beschrieben, weil sie die metaphorische Eigenschaft des Kristalls in der Poetik haben könnten. Der Kristall, wie in dem letzten Teil erklärt wird, besitzt eine synthetische Konnotation in der Poetik – das entspricht dem Sinnbild der Vereinigung von Immanenz und Transzendenz. Der Kristall ist „zwar greifbar materiell, aber dennoch durchscheinend“ und ermöglicht ein „Unkörperliches in der Körperlichkeit“; so wird ein Engel-Konzept von einer Koexistenz von Materiellem und Immateriellem getragen. Die Lichtkörper und schönen Klänge der Engel stehen im

³³⁸ Ebd., S. 200.

³³⁹ Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne – Georg Trakls Dichtung und Krankheit – Eine psychoanalytische Studie. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 56.

³⁴⁰ Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik. S. 227.

Kontrast zu der Dunkelheit des Dorfes und dem Schweigen des Gottes. Diese Engel sollten, im Gegensatz zum Gottesschweigen, eine gewisse Erlösung für das lyrische Ich in dieser gottverlassenen Welt bringen. Wenn diese Engel als geistige Produkte des lyrischen Ichs angesehen werden könnten, ist diese Erlösung auch aus der Innenwelt des lyrischen Ichs entstanden bzw. eine Selbsterlösung. Diese Engel werden die Seele des lyrischen Ichs mit ihren Klängen zum Haselgebüsch führen, zu dem Ort seiner Kindheit und Traumwelt. Das ist wie ein Paradiesgarten für das lyrische Ich, wo es ein Leben ohne Schuldgefühl und unerfüllte Liebe führen kann. Der Engel im Haselgebüsch kann daher auch das Kindheit-Ich oder das Traum-Ich sein, das die Seele des lyrischen Ichs wieder zurück zu seiner Kinderzeit oder Traumwelt leitet. Der Engelsklang im Haselgebüsch deutet dann eine Selbstkonfrontation an – die Begegnung des lyrischen Ichs mit seinem unschuldigen Idealselbst.

Das Haselgebüsch als Kinderspielplatz bei Trakl hat nach Gunther Kleefeld eine noch tiefere Konnotation. Er interpretiert das Haselgebüsch als einen Ort der Geburt wie den Mutterschoß, im Gegensatz zum Dornbusch, der für einen Ort des Sterbens steht.³⁴¹ Die Engelserscheinung im Haselgebüsch, am Ort der Geburt, kann daher als das Symbol für die Neu- oder Wiedergeburt der Seele angesehen werden. Mit dieser Szene wird den vorherigen „düsteren“ Beschreibungen in diesem Gedicht ein „heiteres Bild“ entgegengesetzt; es entsteht ein Kontrast zwischen Leben und Tod. In diesem Sinne ist der Engel nicht nur das geistige Produkt des lyrischen Ichs, das dieses zu dem paradiesischen Gebüsch führt, sondern auch die Neu- oder Wiedergeburt des lyrischen Ichs. Dass es genau in dem Moment passierte, als die Seele des lyrischen Ichs ihren verstorbenen Körper wiederfand, lässt an die Auferweckung der Toten im Christentum erinnern. Die Wiederbelebung des lyrischen Ichs wird hier aber nicht durch Gott realisiert, sondern durch das Innere des Selbst.

Die Engel im Gedicht „De profundis“ erscheinen in einer gottverlassenen Umwelt. Die kristallinen Körper der Engel zeigen ihre unchristliche Identität, die ihrem Erscheinungsort, dem Haselgebüsch, entspricht. Die Engel erscheinen in dem Moment

³⁴¹ Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne – Georg Trakls Dichtung und Krankheit – Eine psychoanalytische Studie. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 282 f. „Weshalb aber platziert Trakl diesen Engel in ein *Haselgebüsch*? Bei der Analyse des Gedichtes kann man eine Reihe von Korrespondenzen und Kontrasten aufdecken. Dieses *Haselgebüsch* verweist durch eine Alliterationsbeziehung auf die *Heide*, findet sein Gegenstück im *Dornbusch*, in dem die tote Waise liegt. Als Analogon dieses Dornbuschs erwies sich das *Stoppelfeld*, das als Gegenentwurf der angedeuteten *Weide* zugleich korrespondiert mit der kargen *Heide*, auf der das lyrische Ich sich selbst findet. Wie das *früchteschwere* Kornfeld zum Stoppelfeld, so verhält sich die Weide zur Heide, der Haselbusch zum Dornbusch. Nun erwies sich die Reihe *Stoppelfeld–Dornbusch–Heide* als ein Paradigma negativer Mutterrepräsentanzen: symbolisch dargestellt ist die Imago der abweisenden Mutter, die ihr Kind hungern lässt. Der Analogieschluss drängt sich auf, dass dieses Haselgebüsch, wie Kornfeld und Weide, symbolisch die gute Mutter vertritt, die ihr Kind stillt.“

der Selbstfindung des lyrischen Ichs, was andeuten könnte, dass sie ein Bewusstseinsprodukt des lyrischen Ichs sind. Die Engel im Haselgebüsch sowie der Ort der Kindheit und Traumwelt des lyrischen Ichs implizieren eine Alternative für Gotteserlösung – das lyrische Ich sollte zurück zu seiner Kinderzeit und Traumwelt, wo es sich frei von Schuld fühlen und seine Liebe erfüllen kann. In diesem Sinne sind die Engel Symbole für das Idealselbst des lyrischen Ichs und ihre Klänge sollten das lyrische Ich zu der Idealwelt des Geistes führen. Das bedeutet für das lyrische Ich eine Wiedergeburt der Seele. Der Klang der kristallinen Engel bei ihrer Erscheinung, der die Wendung des Geisteszustandes des lyrischen Ichs evoziert, taucht auch im Prosagedicht „Verwandlung des Bösen“ auf. Eine genaue Betrachtung dieses Kristallengels wird als Nächstes durchgeführt.

2.3 „Verwandlung des Bösen“ – der „klopfende“ Engel mit „kristallnem Finger“

Verwandlung des Bösen (Schreibung in Versen)³⁴²

I
Herbst: schwarzes Schreiten am Waldsaum;
Minute stummer Zerstörung;
Auflauscht die Stirne des Aussätzigen unter dem kahlen Baum.
Langvergangerer Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November.
Eine Glocke läutet und der Hirt 5
Führt eine Herde von schwarzen und roten Pferden ins Dorf.
Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus.
Seine Hände rauchen von Blut und der Schatten des Tiers
Seufzt im Laub über den Augen des Mannes,
Braun und schweigsam; 10
Der Wald. Krähen, die sich zerstreuen; drei.
Ihr Flug gleicht einer Sonate,
Voll verblichener Akkorde und männlicher Schwermut;
Leise löst sich eine goldene Wolke auf.
Bei der Mühle zünden Knaben ein Feuer an. 15
Flamme ist des Bleichsten Bruder
Und jener lacht vergraben in sein purpurnes Haar;
Oder es ist ein Ort des Mordes,
An dem ein steiniger Weg vorbeiführt.
Die Berberitzen sind verschwunden, 20
Jahrlang träumt es in bleierner Luft unter den Föhren;
Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden:
Aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch,

³⁴² Der originale Text wird in Abschnitte gegliedert. Um die Struktur dieses Gedichtes anschaulicher zu zeigen, wird hier das Prosagedicht in Versen geschrieben; dies wird auch für das Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“ gemacht.

Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn.
Die Stimmen des Rohrs, hadernder Männer im Rücken 25
Schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser,
lebend in dunklen Sagen seines Geschlechts
Und die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan.
Böse.

II. 30
Was zwingt dich still zu stehen
Auf der verfallenen Stiege, im Haus deiner Väter?
Bleierne Schwärze.
Was hebst du mit silberner Hand an die Augen;
Und die Lider sinken wie trunken von Mohn?
Aber durch die Mauer von Stein 35
Siehst du den Sternenhimmel.
Die Milchstraße, den Saturn; rot.
Rasend an die Mauer von Stein
Klopft der kahle Baum.
Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! 40
Du, ein blaues Tier, das leise zittert;
Du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar.
O dein Lächeln im Dunkel, traurig und böse.
Daß ein Kind im Schlaf erbleicht.
Eine rote Flamme sprang aus deiner Hand 45
Und ein Nachtfalter verbrannte daran.
O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods.
Was zwang dich still zu stehen
Auf verfallener Stiege, im Haus deiner Väter? 50
Drunten ans Tor
Klopft ein Engel mit kristallnem Finger.

III
O die Hölle des Schlafs;
Dunkle Gasse, braunes Gärtchen.
Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt. 55
Grüne Blümchen umgaukeln sie
Und ihr Antlitz hat sie verlassen.
Oder es neigt sich verblichen
Über die kalte Stirne des Mörders im Dunkel des Hausflurs;
Anbetung, purpurne Flamme der Wollust; 60
Hinsterbend stürzte
Über schwarze Stufen der Schläfer ins Dunkel.

IV

Jemand verließ dich am Kreuzweg
Und du schaust lange zurück.
Silberner Schritt im Schatten verkrüppelter Apfelbäumchen. 65
Purpurn leuchtet die Frucht im schwarzen Geäst
Und im Gras häutet sich die Schlange.
O! das Dunkel; der Schweiß, der auf die eisige Stirne tritt
Und die traurigen Träume im Wein,
In der Dorfschenke unter schwarzverrauchtem Gebälk. 70
Du, noch Wildnis,
Die rosigen Inseln zaubert aus dem braunen Tabaksgewölk
Und aus dem Innern den wilden Schrei eines Greifen holt,
Wenn er um schwarze Klippen jagt in Meer, Sturm und Eis.
Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, 75
Das hingehen will und singen
Vom Beinerhügel finstere Zeiten und den flammenden Sturz des Engels.
O! Verzweiflung, die mit stummem Schrei ins Knie bricht.

V

Ein Toter besucht dich.
Aus dem Herzen rinnt das selbstvergossene Blut 80
Und in schwarzer Braue nistet unsäglicher Augenblick;
Dunkle Begegnung. Du – ein purpurner Mond,
Da jener im grünen Schatten des Ölbaums erscheint.
Dem folgt unvergängliche Nacht.³⁴³

„Verwandlung des Bösen“ wurde im Frühherbst 1913 verfasst und ist neben „Offenbarung und Untergang“ und „Traum und Umnachtung“ eines der drei Prosagedichte von Trakl. Das ganze Gedicht handelt von der Nachtwanderung des Du vom Wald und Feld zum Haus des Vaters und wieder nach draußen in den Garten und in die Gasse. Das Du ist ein einsamer Mörder, der von dem Bösen überwältigt wird, in einer bösen Umgebung lebt. Diesem Prosagedicht geht es um die Verwandlung des bösen Geistes des lyrischen Ichs und seiner bösen Umwelt.

Die Organisation dieses Prosagedichtes basiert offensichtlich auf dem Prinzip der metaphorischen Reihung, einer schnellen Folge einander ablösender Bilder, die durch Alliteration, Assonanz, Binnenreim und eine ausgeprägte rhythmische Gliederung den Eindruck unauflöslicher Verflechtung und unerschöpflicher Bedeutung erzeugen.

³⁴³ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 56–57.

Wie ist Trakls „Verwandlung des Bösen“ gemacht? Das Verfahren asyndetischer Setzung schwächt übergreifende Strukturmuster, die einen integralen „Inhalt“ konstituieren könnten, und führt stattdessen zu einer Autonomie der Einzellexeme.³⁴⁴

So betont Moritz Baßler die Dominanz des Wortmaterials über den Sinngehalt nach der Entstehungsgeschichte dieses Textes. Daher schlägt er eine Interpretation dieses Prosagedichtes vor, die auf die Parallelstellenanalyse basiert. Eberhard Saueremann hat in seinem Beitrag „Sprachnot und Heimatlosigkeit als Zeichen von Trakls Existenzkrise im Frühjahr 1914“ erklärt, dass das Thema Nachtwandlung/Nachtwanderung bei Trakl ein betrachtenswertes Phänomen ist, weil genau nach diesem Prozess das lyrische Ich eine wahre Selbsterkenntnis und dann eine (Selbst)Erlösung bekommen wird.³⁴⁵ Das Du in diesem Prosagedicht ist auch ein Nachtwanderer. Es ist in dieser Wandlung wie eine Seele, die ihren Körper verlassen hat und die wichtigsten Orte und Personen ihres Lebens besucht. Die Orte sind normalerweise der Garten und der Spielplatz der Kindheit des Du und die Personen seiner Familienmitglieder – Vater, Mutter, Schwester und manchmal das jüngere Selbst des Du. Die Nacht deutet an, dass ein gesperrter Raum gestaltet wird, in dem die Zeit nicht abläuft. Alles dort ist ungestört und unerreichbar wie der „Raum im Spiegel“. ³⁴⁶ Die Behandlung dieser Nachtwanderungs-Texte bei Trakl macht den Eindruck, dass das Du als Gestorbener zurück zu den entscheidenden Zeiten und Orten seines Lebens möchte, um die unerledigten Aufgaben seines Lebens zu erfüllen, damit er endlich innerlich Ruhe finden kann.

Das Prosagedicht „Verwandlung des Bösen“ beginnt mit der Beschreibung einer düsteren Abendlandschaft. Es ist Herbst, November im Wald. Der Baum ist kahl. Der unbelaubte Baum deutet die mangelnde Vitalität oder den Tod des Du an. Mit dem hilflosen Aussätzigen, dem tötenden Jäger und dem seufzenden Schatten des toten Tiers wird eine trübselige Stimmung ausgedrückt. Dann nähert sich das Du aus dem Wald an der Mühle am Wasser, wo wahrscheinlich sein Heimatdorf nicht weit entfernt ist. Die erschreckende Atmosphäre bleibt bestehen: Die „Knaben zünden ein Feuer an“, dessen „Flamme des Bleichsten Bruder“ ist; ein angstvoller Ertrinkender gurgelt, und der Fischer zieht einen großen, schwarzen Fisch mit grausamen und irrsinnigen Antlitz aus dem Wasser. Alle diese Todes- und Leidensszenen werden aber von jemandem auf dem

³⁴⁴ Moritz Baßler: Wie Trakls „Verwandlung des Bösen“ gemacht ist? In: Interpretationen – Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999. S. 121–141. hier S. 138.

³⁴⁵ Vgl. Eberhard Saueremann: Sprachnot und Heimatlosigkeit als Zeichen von Trakls Existenzkrise im Frühjahr 1914. In: Zeitschrift für Germanistik 10 (2000). S. 316–330.

³⁴⁶ Vgl. Rainer Maria Rilke: „Denn Trakls Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist wie der Raum im Spiegel.“ In: Erinnerung an Georg Trakl – Zeugnisse und Briefe. 3. Auflage. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966. S. 9.

Boot mit steinernen Augen gefühllos betrachtet. Mit einem Wort fasst das Du das bisher Erlebte zusammen: „Böse“, was nicht nur auf alle Stellen des ersten Absatzes bezogen werden kann, sondern auch auf den folgenden Text. Nach dem Titel dieses Prosagedichtes wird das „Böse“ jetzt verwandelt.

Nach dem Wald und der Mühle am Fluss seines Heimatdorfes ist das Du jetzt im Haus der Väter angekommen. Das ist ein Ort, den das Du eigentlich nicht besuchen möchte: Es wird dazu gezwungen. Wahrscheinlich trieb ihn sein Unterbewusstsein „nach Hause“. In diesem alten, längst verlassenen Haus, wo die Stiege schon verfallen ist, herrscht die Dunkelheit – „bleierne Schwärze“. In dieser dunklen Umgebung „hebt“ das Du „mit silberner Hand“ irgendetwas „an die Augen“ und schließt diese: „Und die Lider sinken wie trunken von Mohn?“ In diesem Schlafzustand sieht das Du viele Visionen: „Aber durch die Mauer von Stein siehst du den Sternenhimmel.“ Das Du kann „durch die Mauer“ sehen. Das deutet an, dass das Du jetzt eine übernatürliche Sehkraft hat, die kein normaler irdischer Körper besitzt, sondern nur ein Geist. Zuerst kommen die Bilder des Kosmos in seine Augen: der Sternenhimmel, die Milchstraße und der Saturn; und dann die Objekte in seinem Dorfleben: Baum, Stern und Stein. Der Begriff „Milchstraße“ tritt in der Dichtung von Trakl nur einmal auf. Daher wird eine Erkundung seiner Konnotation schwer durch die Parallelanalyse verwirklicht.³⁴⁷ Wenn die Milchstraße bei der Rückkehr des Du in das alte Haus des Vaters und in seiner Vision der Vergangenheit erscheint, könnte sie in diesem Kontext wahrscheinlich die Vergänglichkeit der Zeit und die Verwandlung des Zeitraums symbolisieren. Am Himmel zeigt sich neben der Milchstraße der Saturn. Dieser Planet hat in der Dichtung Baudelaires und Verlaines eine spezifische Konnotation. Er wird den Verfall und das Missgeschick hervorbringen und wirkt auf die Stimmung des Menschen: Er macht melancholisch.³⁴⁸ Trakl teilt die Saturn-Konnotation in dieser Dichtungstradition, z. B. schreibt er im Gedicht „Trübsinn“ über das schlechte Schicksal, das Saturn ihm bringt: „Am Abend wieder über meinem Haupt /

³⁴⁷ Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 266. Kleefeld interpretiert die „Milchstraße“ als ein synthetisches Gebilde, das durch ein „Zusammenschmieden“ zweier wichtiger Motive Trakls entstanden ist: „Milch“ und „Stern“. Die „Milch“ weist auf das archaische Objekt des Kindes, auf die gute, befriedigende Mutterbrust; sie steht in elementarer Opposition zur Vorstellung vom „versteinerten Brot“, zur Gestalt der steinern-abweisenden Mutter. Der „Stern“ andererseits wird von ihm als eine symbolische Repräsentanz des Idealselbst, der Selbstimago, begriffen, die mit den Forderungen des Ichideals im Einklang steht. „Zwischen der gratifizierenden, guten Brust, die Milch spendet, und dem Ich-Ideal, auf das der Stern verweist, gibt es nun in der Tat eine bedeutsame Gemeinsamkeit.“ Diese Interpretation finde ich ein bisschen weit hergeholt, da es keinen Nachweis in diesem Kontext gibt, dass es für das Wort „Milchstraße“ hier eine zusammenschmiedende Konnotation von „Milch“ und „Stern“ gibt.

³⁴⁸ Vgl. Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 179–180.

Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick.“³⁴⁹ Die melancholische Stimmung unter Saturn passt auch zu der „männliche[n] Schwermut“ des Flugs der Krähen in der ersten Strophe. Mit einem Semikolon wird die Farbe der Himmelgebilde betont: Die Milchstraße und der Saturn sind „rot“ (V. 37). Nach der Studie von Goldmann hat die Farbe Rot bei Trakl die Bedeutung der reizenden Kraft, des Affektes, des sexuellen Triebes und peiniger Leidenschaft.³⁵⁰ Wenn die Milchstraße das Verfließen der Zeit und der Saturn das Verhängnis impliziert, wird ihre rote Farbe mit der schmerzhaften Vergangenheit und dem unterdrückten Sexualtrieb des Du assoziiert, die ihm Unglück bereitet haben.

Nach der Vision des Sternenhimmels sieht das Du den „kahlen Baum“, der „rasend an die Mauer von Stein klopft“. Der kahle Baum, der in der ersten Strophe in der „Minute stummer Zerstörung“ erscheint, taucht hier wieder auf. Der gestorbene Baum stößt die Wand „rasend“ an, weil wahrscheinlich gerade ein heftiger Wind weht. Oder gibt es bei dem starken Klopfen des Baums eine andere Implikation? Der Baum, der hier verrückt an die Wand stößt, ist nach der Studie von Kleefeld eine symbolische Gestalt des lyrischen Ichs.³⁵¹ Nach Kleefelds Verständnis ist es das Du, welches an die Steinmauer geklopft. Eine klagende Szene wird hier dargestellt. Der Stein des Altars der christlichen Kirchen ist Sitz der göttlichen Anwesenheit. In der Bibel wird aus dem Stein das Heilswasser gespendet.³⁵² Der Wohnsitz der Gottheit scheint bei Trakl aber „schweigsam“ zu sein: „Gewaltig ist das Schweigen im Stein; [...]“ („Nachtlied“)³⁵³ Und im Gottesschweigen stirbt der arme Mensch: „Bettler dort am alten Stein / Scheint verstorben im Gebet, [...]“ („Geistliches Lied“)³⁵⁴ Wenn der kahle Baum als Repräsentant des gestorbenen Du und der Stein als Sinnbild des Schweigens Gottes angesehen wird, zeigt der an die Steinmauer klopfende Baum ein anklagendes Bild: Der Geist des Du soll Gott anklagen, dass er schweigsam bleibt und ihn leiden lässt. Anschließend fasst der Dichter mit drei Nomen die vergangene Szene, in der das Du auf der verfallenen Stiege des Väterhauses steht und Visionen des Geschehenen sieht, zusammen: „Baum, Stern, Stein!“ Wenn man versucht, mit Konnotationen dieser drei Stichwörter einen Satz zu bilden, so müsste er lauten: Das Du im Gedicht klagt Gott an wegen seines Schweigens, weil es im vergangenen

³⁴⁹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. München: Dtv 2001. S. 31.

³⁵⁰ Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 38–39.

³⁵¹ Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 227. Kleefeld macht einen Parallelstellenvergleich mit dem Baum-Begriff im Gedicht „Landschaft“. Das lyrische Ich, das dort als ein schwarzes Pferd auftritt, „bäumt sich gewaltig“ und endlich wie ein Baum „in roter Flamme verbrannte“. Die Beziehung des verbrennenden Baums wird zum „Aufbäumen“ des Pferdes vergegenwärtigt. Ein „rasend“ klopfender Baum wird hier mit dem sich aufbäumenden Pferd von Kleefeld in Zusammenhang gebracht und könnte ebenfalls als Repräsentanz des wahnsinnigen Selbst betrachtet werden.

³⁵² Vgl. das Gleichnis des Abendmahls in Luk 14,15–24.

³⁵³ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 40.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 19.

Leben an Missgeschick und an einem schmerzhaften, unterdrückten Sexualtrieb litt. Das Ausrufezeichen am Ende der drei nacheinander gestellten Wörter betont den dringlichen und anklagenden Ton des Sprechers.³⁵⁵

Die Visionen vor den Augen des Du setzen sich fort. Nun erscheinen die Bilder von ihm selbst: Er wird ein zitterndes blaues Tier und danach ein bleicher Priester, der dieses Tier tötet: „Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar.“ Das „Tier“ oder das „Wild“ ist bei Trakl ein Sinnbild des Unterbewusstseins und Symbolik des Geistes.³⁵⁶ Die Farbe Blau bei Trakl steht nach Goldmanns Interpretation für das Ewige, Göttliche und Erhabene, aber zugleich ist sie auch die Farbe des Naturhaften, des Unterbewusstseins, das die Sehnsucht erweckt. Diese Farbe führt in die Kühle und Kälte ferner Räume,³⁵⁷ wie der Ort, an dem sich das Du in diesem Gedicht befindet. Das „blaue Tier“ ist in Trakls Gedichten der „Schatten“ des Du, der dieses begleitet. Hier ist das blaue Tier eher ein Sinnbild für die tiefsten Emotionen des Du, für dessen Leidenschaft, Sehnsucht und Einsamkeit – alles, was sich in seinem Unterbewusstsein verbirgt. Dieses blaue Tier zittert leise, weil ein „bleiche[r] Priester“ es hinschlachtet. Das blaue Tier könnte hier ein leidendes Opfer sein. Sein Mörder sollte der „bleiche“ Priester sein. Bleich, ähnlich wie Weiß, hat in Trakls Gedichten „die Qualität einer richterlichen, geheiligten Instanz dessen, was Freud als das Über-Ich beschreibt, das dem üblichen Begriff des Gewissens nahekommt, mit dem Unterbewusstsein ohne Teilnahme des Ich in Verbindung steht und auf dieses bestimmend einwirkt“.³⁵⁸

Mit dem Priester, der Mittler zwischen Gott und Mensch und Träger eines religiösen Amtes ist, werden Eigenschaften der Heiligkeit und Keuschheit verbunden. Der bleiche Priester verkörpert die gezähmte sexuelle Sehnsucht und das göttliche Missionsgefühl. Daher kann er als Gegenfigur des blauen Tiers gesehen werden, das als Sinnbild für das „Es“ nach Freud – für die Affekte, den Sexualtrieb und das Unbewusstsein generell – steht. In diesem Sinne kann diese Mordszene, in der der bleiche Priester das blaue Tier tötet, als ein heftiger Konflikt zwischen dem Es und dem Über-Ich nach Freud interpretiert

³⁵⁵ Für die Versionsserie „Baum, Stern, Stein“ ist selbstverständlich auch eine wörtliche Interpretation nachvollziehbar, ohne die tiefe symbolische Bedeutung dieser drei Objekte in Bezug auf die Innenwelt des Dichters analysieren zu müssen: Diese drei Wörter hat Trakl wahrscheinlich auch nicht sinnbildlich gemeint. Meine Interpretation bietet nur eine Perspektive, die versucht, die Analyse der Konnotation dieser drei Motive in Trakls wichtigen Forschungsliteraturen in meine Interpretation einzubauen. Da bei der „Entschlüsselung“ Trakls dunkler Zeilen oft die Gefahr der Überinterpretation besteht, kann der Leser sich für die nach seiner eigenen Einschätzung überzeugendste Interpretation entscheiden.

³⁵⁶ Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 156.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 31.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 36.

werden. Das Es wird von dem Über-Ich getötet, d. h., der Trieb wird von dem Gewissen des Du unterdrückt. Der Priester tötet das Tier bei einem Altar. Das deutet an, dass dieses Tier ein Opfertier ist und rituell geopfert wird. Aber der Altar, bei dem das blaue Tier ermordet wird, ist schwarz. Das ist eine Farbe, die in Trakls Gedichten die Todesangst und ungeheure seelische Konflikte impliziert.³⁵⁹ Diese Farbe entspricht dem psychischen Zustand des Du als „blaues Tier“, aber widerspricht der Konnotation des Altars. Der Aufbau gottesdienstlicher Handlungen in der Kirche sollte eine Farbe von Reinheit, Ruhe und Frieden tragen – Weiß wahrscheinlich, aber auf keinen Fall Schwarz. Die abnormale Farbe des Altars deutet auf eine gewalttätige Handlung hin – die Mordtat des Priesters. Die Konflikte zwischen dem Es und dem Über-Ich des Du werden durch die symbolische Szene der Tieropferung dargestellt. Kleefeld erklärt mit Freuds Strukturmodell den Grund dieses paradox erscheinenden Geisteszustandes: Die Affekte und der Sexualtrieb (das Es) rufen das Schuldgefühl hervor, die das „Gewissen“ (das Über-Ich) erweckt haben. Von diesem Über-Ich ist das Strafbedürfnis gegenüber dem Es entstanden.³⁶⁰ Goldmann interpretiert die Doppelrolle (Täter und Opfer) des Du auch als Verstörung des Bewusstseins wegen der „Bemächtigung der Selbstherrlichkeit“ gegenüber der „inneren bösen Natur“ des Ichs:

Der Dichter ist zugleich „blaues Tier“ und „bleicher Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar“ des in der Inflation verstörten Bewusstseins, welches sich selbstherrlich, zerstörend des Inhalts bemächtigen will, welches der sanften Stimme des Innen, der Natur böse widerspricht.³⁶¹

Der einzig denkbare reale Fall eines Gewaltverbrechens, bei dem Täter und Opfer identisch sind, ist der Suizid. Daher könnte die Tier-Priester-Szene außer dem Zwiespalt des Ichs auch als Selbstmord des Du angesehen werden. Die Seele des Du sieht in dem alten Vaterhaus das vergangene Bild der Grausamkeit, seinen Suizid. Die Doppelrolle des Dus zeigt einen ambivalenten Gesichtsausdruck: Sein Lächeln ist traurig (als Opfer) und böse (als Täter) zugleich. Diese gruselige Mimik des Du hat ein schlafendes Kind erschreckt und bringt ihm wohl einen Albtraum. Das Du wirkt hier als ein böser Geist. Nach der Tier-Priester-Szene wechselt die Zeitform vom Präsens zum Präteritum. Mit dem Präsens werden die Nachtwanderung des Du vom Dorf zum alten Vaterhaus und die innerlichen Konflikte von ihm als gegenwärtig, sich immer wiederholendes Geschehen dargestellt. Die Tat des Du, die mit dem Präteritum bezeichnet wird, soll eine Tatsache

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 23.

³⁶⁰ Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 151.

³⁶¹ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 156.

der Vergangenheit sein: „Eine rote Flamme sprang aus deiner Hand [...] O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods.“ Das Du verbrannte mit der Flamme aus seiner Hand einen Nachtfalter. Das in der Handfläche angezündete Feuer ist wie eine Zauberkraft. Mit dieser Zauberkraft tötete das Du ein Insekt. Das Feuer hat auch eine Doppelfunktion: Es bringt Licht und Wärme für das Leben, aber gleichzeitig kann es auch tödlich sein. Mit den zwei Interjektionen „O“ betont das Du diese Doppelfunktion des Feuers: Dieses wird als „Flöte des Lichts“ und als „Flöte des Todes“ bezeichnet. Das Feuer ist die Wandlungskraft per se, die sehr stark und unkontrollierbar werden kann. Daher verlangt das Feuer uns Respekt ab und wird schnell zu einer schwer zu bändigenden und überwältigenden Kraft.³⁶² Der Vergleich des Feuers mit dem Blasinstrument bringt eine synästhetische Wahrnehmung. Das Feuer kann auch einen Klang haben. Die Flöte erscheint von der äußeren Form her zunächst als ein phallisches Instrument und bietet von daher vielerlei exotisch-sexuelle Assoziationen. Häufig in der erotischen Literatur und Kunst genutzt, kann die Flöte bzw. ihr klagender Ton zu einem Symbol der Sehnsucht nach der erotischen wie geistigen Vereinigung mit einem geliebten Menschen bis hin zur Vereinigung mit dem Höchsten und Absoluten wie mit dem eigenen Selbst werden.³⁶³ Daher ist die Flöte ein Symbol des Lustprinzips. Wenn das Feuer damit verglichen wird, impliziert es auch den Eros – die sexuelle Leidenschaft und die sexuellen Bedürfnisse. Der Eros, wie das Feuer, kann Licht und Tod bringen.³⁶⁴ Das Licht, das von dem Eros geschaffen wird, könnte als die große menschliche Erfindung angesehen werden, der Tod als ein Lustmord. Von dem Lustprinzip gesteuert, hat das Du einen Falter getötet. Diese Todesszene führt zur Assoziation mit dem Töten des blauen Tiers. Daher kann dieser Mord des Priesters in diesem Sinne auch ein Lustmord sein.

Das Opfer dieses Lustmordes ist eigentlich die Schwester des Du, die von diesem als „weibliches Selbst“ angesehen wird und die gleiche Identität trägt. Im Gedicht „An die Schwester“ spricht der Dichter von der Schwester als „blaues Wild“.³⁶⁵ Im Abschnitt IV dieses Prosagedichtes ist der Tote auch eine weibliche Figur: „Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt. Grüne Blümchen umgaukeln sie und ihr Antlitz hat sie

³⁶² Vgl. Hazel Rossotti: Feuer – Vom zündenden Funken zum flammenden Inferno. Heidelberg/Bern/Oxford: Spektrum Akademischer Verlag 1994. S. 34.

³⁶³ Vgl. Lutz Müller/Dieter Knoll: Ins Innere der Dinge schauen – Selbst-Erfahrung und schöpferisches Leben mit Symbolen. Düsseldorf: Patmos-Verlag 2007. S. 56.

³⁶⁴ Die griechische philosophische Spekulation unterscheidet zwischen einem „guten“ Eros, dem Sohn der Aphrodite Urania, und einem „schlechten“, dem Sohn der Aphrodite Pandemos. Sokrates im „Gastmahl“ Platons nennt ihn symbolisch einen Sohn der Penia (Armut) und des Poros (Erfindungsgeist), denn „die Liebe ist ein Produkt der Bedürftigkeit und der Fähigkeit, das fehlende zu beschaffen“. Vgl. Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Hrsg. von Max Marcuse, Berlin: De Gruyter 2001. S. 102–103.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 34.

verlassen.“³⁶⁶ In der ersten Version dieses Prosagedichtes, einem Fragment mit dem Titel „Erinnerung“, wird die Identität der Toten klar ausgesprochen: „Stille begegnet in feuchter Bläue das schlummernde Antlitz der Schwester, vergraben in ihr scharlachfarbenes Haar.“³⁶⁷ Der Mörder wird am Anfang dieses Gedichtes als Jäger beschrieben: „Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus. Seine Hände rauchen von Blut und der Schatten des Tiers seufzt im Laub über den Augen des Mannes.“³⁶⁸

Nachdem das Du mit dem Feuer aus der Hand den Nachtfalter getötet hat, horcht es auf das Klopfen unten am Tor. Es kommt von einem Engel „mit kristallnem Finger“. Die Erscheinung des Engels sollte eine Wendung des Geisteszustandes des Du erregt haben. Sie hat die Vision des Du beendet und lässt es das Haus der Väter verlassen. Diese Engelsfigur ist in zweierlei Hinsicht merkwürdig: Erstens hat der Engel kristallene Finger, d. h., er hat wie der Engel im Gedicht „De profundis“ einen festen, begrenzten Körper wie die Menschen, was ebenfalls der jüdischen und christlichen Engelsvorstellung von körperlosen Wesen widerspricht. Zweitens klopft dieser Engel ans Tor. Er ist ein Nachtbesucher des Vaterhauses. Was möchte der Dichter mit diesem Verhalten des Engels darstellen?

Wenn wir das Verb „klopfen“ in dem Häufigkeitwörterbuch von Trakls Dichtungen nachschlagen, ist es leicht, zu der Schlussfolgerung zu kommen, dass Trakl dieses Verb nur ganz selten benutzt hat. Insgesamt dreimal taucht das Verb in seinem Gesamtwerk auf. Zweimal erscheint es hier in der „Verwandlung des Bösen“: Der Engel klopft, und in dem gleichen Abschnitt dieses Prosagedichtes „klopft der kahle Baum“ „rasend an die Mauer von Stein“. Eine dritte Stelle, an der das Verb „klopfen“ benutzt wird, findet man nicht in seinem lyrischen Werk, sondern in einem Dramenfragment. In dem ersten Akt der zweiten Fassung dieses kurzen Textes ohne Titel tritt eine Figur namens „Kermor“ auf, der an die Tür der Hütte eines Pächters „klopft“. Es ist auch in der Nacht. Diese einzige Parallelszene in Trakls Gesamtwerk, in der nachts an eine Tür geklopft wird, findet man in seinem Dramenfragment. Das Betrachten dieser Parallelszene soll bei der Annäherung an die Engelsfigur in der „Verwandlung des Bösen“ helfen.

Dramenfragment (2. Fassung)

In der Hütte des Pächters. Es ist Nacht. Der Pächter, Peter, sein Sohn. Es klopft.

Peter: Wer da?

³⁶⁶ Ebd., S. 57.

³⁶⁷ Ebd., S. 210.

³⁶⁸ Ebd., S. 56.

Stimme Draußen: Öffne! (*Peter öffnet. Kermor tritt ein.*)

Kermor: Meinem Rappen brach ich im Wald das Genick, da der Wahnsinn aus seinen purpurnen. Augen brach. Der Schatten der Ulmen fiel auf mich, das blaue Lachen des Wassers. Nacht und Mond! Wo bin ich. Einbrech ich in süßen Schlummer, umflattert mich silbernes Hexenhaar! Fremde Nähe nachtete um mich. (*Er sinkt am Herd nieder*)

[...]

Der Pächter: Furchtbarer Gott, der eingekehrt in mein Haus. Geerntet ist das Korn, gekeltert die Traube. O die finsternen Zimmer!

[...]

Peter: Schweiß und Schuld! Vater, hör, die Pforte des Klosters, die sich leise auftut. Stürzende. Sterne! Gewitter ziehen über das Schloß, Höllenfratzen und die flammenden Schwerter der Engel – –

[...]

Johanna (*traumwandelnd*): O das wilde Gras auf den Stufen, das die frierenden Sohlen zerfleischt, Bild. in hartem Kristall, laß dich mit silbernen Nägeln graben – o süßes Blut.

Kermor (*erwachend*): Erwachen aus braunem Mohn! Leise verstummen die sanften Stimmen der Engel. Heule Herbststurm! Falle auf mich, schwarzes Gebirge, Wolke von Stahl; schuldiger Pfad, der mich hergeführt.

Johanna: Lachende Stimme im Nachtwind – –

Kermor (*erblickt sie*): Dornige Stufen in Verwesung und Dunkel; purpurne Höllenflamme flamme! (*Er erhebt sich und flieht ins Dunkel*)

Johanna (*hoch aufgerichtet*): Mein Blut über dich – da du brachest in meinen Schlaf.³⁶⁹

Das Dramenfragment entstand im Jahr 1914 und ist sprachlich und thematisch sehr verwandt mit Trakls Prosagedichten dieser Schaffenszeit.³⁷⁰ Es ist eine andere Darstellungsweise des immer wiederkehrenden Themas seines lyrischen Werks, nämlich der gewalttätigen Tat gegen ein unschuldiges Opfer und des Schuldgefühls des Täters und dessen Suche nach einer seelischen Erlösung für die Sünde. Das komplizierte und dialektische Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich – dem Täter – und anderen Figuren im Prosagedicht wird im Drama durch den Dialog szenisch dargeboten.³⁷¹

In der zweiten Fassung des Theaterfragments geht es um ein Familiendrama. Der Vater, ein Pächter, und sein Sohn Peter sind zwei Leidende wegen des völligen Zerfalls der Familie: Die Mutter und ein Kind der Familie, eine Schwester von Peter, sind schon gestorben. Aber eine Erlösung von diesem Leid können sich Vater und Sohn nicht mehr vorstellen, denn Gott sucht ihr Haus nur noch heim: „Furchtbarer Gott, der eingekehrt in mein Haus.“³⁷² Das Haus wurde von ihm verflucht: „Fluch durch finstere Jahre.“³⁷³ Im

³⁶⁹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 252–254.

³⁷⁰ Vgl. Andrew Webber: The “Lustmord“ Dramas. In: Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil. London: The Modern Humanities Research Association 1990. S. 64.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 65.

³⁷² Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 253.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 252.

letzten Moment seines Lebens klagt der Vater über die „vergebliche Hoffnung des Lebens“ und „das versteinerte Brot“. Johanna, eine andere Tochter der Familie, ist aber in diesem verzweifelten Aufruf des Vaters am Lebensende „Pfad und Träumende“³⁷⁴ zugleich. Sie befindet sich deswegen in einem „traumwandelnd[en]“ Zustand und kennt die reale Welt immer noch nicht richtig.

Kermor ist der Nachtbesucher dieser verfluchten und leidenden Familie. Er bricht in die Welt dieser Familie ein, nicht nur in das Haus, sondern auch in Johannas Schlaf. Beim Eintritt hat er gleich seine Schuld gegenüber dem Gastgeber zugegeben: Er hat seinen Rappen getötet, „da der Wahnsinn aus seinen purpurnen Augen brach“. In diesem Sinne hat er eine Sterbehilfe geleistet. Ohne zu wissen, wo er sich genau befindet, ist er wegen Erschöpfung und Verletzung am Herd niedergesunken („Er sinkt am Herd nieder“) und eingeschlafen. Nach dem Einschlafen ist er in Johannas Traumwelt eingebrochen. In diesem Traum sah er die gestorbene Frau und Tochter des Pächters. Er nahm Johanna als eine „singende Fremdlingin“ wahr und fühlte sich von „Finsternis“ überwältigt.³⁷⁵

Diese Finsternis gibt ihm den Antrieb, Johanna aus ihrem Traum zu erwecken. Im Auge des Vaters ist sie bereit für eine Pilgerfahrt, um einen Weg der Sühne zu gehen. Aber der Einbruch Kermors hat diesen Prozess unterbrochen: Johannas Weg der Absolution wird von Kermors „schuldige[m] Pfad“ ersetzt. Obwohl er kurz danach aus ihrem Traum ausgebrochen ist, ruft sie als Vergeltung das Blut herbei, weil er einmal in ihren Schlaf einbrach. Kermor wird hier nochmals durch die Anklage von Johanna beschuldigt, aber gleichzeitig ist er auch durch das über sie vergossene Blut mit ihr vereinigt. Die Szene, in der Kermor als Traumeinbrecher Johannas zum „Schuldpfad“ gezwungen hat und mit „Blutschuld“ mit ihr verbunden ist, könnte auf eine Blutschande zwischen den beiden deuten. Er sieht daher eine erschreckende Höllenlandschaft, die wahrscheinlich seine verfallene Persönlichkeit symbolisiert: „Dornige Stufen in Verwesung und Dunkel; purpurne Höllenflamme flamme!“³⁷⁶

Die ambivalente Eigenschaft der Figur Kermor offenbart sich in der Handlung. Er ist Mörder und Leidender zugleich; er folgt und wird verfolgt, d. h., er träumt und wird geträumt. Durch die Vereinigung des Blutes mit Johanna hat er auch einen weiblichen Teil in sich. Die Figur Kermor tauchte in Trakls Dichtung aber nicht nur im Dramenfragment, sondern auch im ursprünglichen Titel des Prosagedichtes „Traum und Umnachtung“ von 1914 auf: Dieses Prosagedicht setzt mit einem Knaben ein, auf dem

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 253.

³⁷⁵ Vgl. ebd.

³⁷⁶ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 254.

der Fluch des untergehenden bzw. entarteten Geschlechts lastet, was offenbar eng mit der Schwester zusammenhängt.³⁷⁷ Kermor, der Protagonist dieses Prosagedichtes, macht ebenfalls, wie in „Verwandlung des Bösen“, eine Nachtwanderung im Haus des Vaters und der Umgebung in seiner Heimatstadt: Er nimmt Wege durch die Stadt, über die Herbstwiesen und durch das Gebirge und kehrt dann wieder zurück ins Vaterhaus. Kermor ist in dieser Prosadichtung ein zur Reife gelangter Mann; seine Kindheit liegt weit zurück, aber im Haus des Vaters ist seine ganze Kindheitserinnerung gespeichert. „Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und Finsternis.“³⁷⁸ „Niemand liebte ihn. Sein Haupt verbrannte Lüge und Unzucht in dämmernden Zimmern.“³⁷⁹ Im Haus des Vaters wird Kermor wieder von den Bildern seiner gewalttätigen Verbrechen in der Kindheit überfallen: „Hass verbrannte sein Herz, Wollust, da er im gründenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat.“³⁸⁰ Es wird auch in diesem Prosagedicht angedeutet, dass die Schwester das Opfer seiner Tat sein könnte, da sie als eine dämonische Erscheinung vor ihm auftauchte, als er eine Introspektion machte:

Weh, der unsäglichen Schuld, die jenes kundtut. Aber da er Glühendes sinnend den herbstlichen Fluss hinabging unter kahlen Bäumen hin, erschien in härenem Mantel ihm, Ein flammender Dämon, die Schwester.³⁸¹

Das wird noch einmal am Anfang dieses Gedichtes bestätigt, wo der Dichter über das Kindheitsgedächtnis von Kermor schreibt: „[...] verschwiegener Spiele im Sternengarten [...] Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel.“³⁸² Trotz dieser schuldigen Tat des Kindes ist er selbst gleichzeitig auch ein Opfer und ein Ermordeter: „O, die Stunde, da er mit steinernem Munde im Sternengarten hinsank, der Schatten des Mörders über ihn kam.“³⁸³ Der Dualismus zwischen Opfer und Täter wird hier beim Knaben Kermor überwunden, der „in dem strahlenden Antlitz“³⁸⁴ des von ihm vergewaltigten Kindes sein eigenes Gesicht wiedererkannte.

³⁷⁷ Es gibt bspw. folgende Beschreibungen über die Schwesterfigur in diesem Prosagedicht: „Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt seiner Schwester, und er stürzte wie tot ins Dunkel.“ – „Weh die steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle purpurn das Blut von der Schuld auf die nächtliche Stirne des Bruders trat.“ – „Purpurne Wolke umwolkte sein Haupt, dass er steinern über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein strahlender Dämon, steinern hinsank, da aus zerbrochenem Spiegel, strahlend ein schwesterlich Bild trat, Wahn des Menschengeschlechts (da aus zerbrochenem Spiegel ein sterbender Jüngling die Schwester trat die gewaltige Nacht ein schuldiges Geschlecht verschlang).“ Ebd., S. 80–84.

³⁷⁸ Ebd., S. 80.

³⁷⁹ Ebd., S. 81.

³⁸⁰ Ebd., S. 81.

³⁸¹ Ebd., S. 81.

³⁸² Ebd., S. 80.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

Eberhard Saueremann hat Kermor als eine komplexe Figur angesehen und deren Entwicklungsgeschichte bei Trakl studiert. Nach ihm ist Kermor im Dramenfragment mit dem Protagonisten im Prosagedicht „Traum und Umnachtung“, das den ursprünglichen Titel „Kermor“ trägt, identisch.³⁸⁵ Diese Schlussfolgerung entspricht auch meiner Betrachtung. Er ist selbst der Mörder, von dem er sich verfolgt fühlt, und Opfer in einer Person. Er ist durch eine Gewalttätigkeit mit der Schwester verbunden. Die Schuld, die er auf sich lädt, und die komplizierte Erinnerung an seine Tat bringen ihn wieder zu seinem Tatort und dessen Umgebung zurück. Im Dramenfragment ist er Besucher der Familie, und im Prosagedicht kehrt er zu seinem Vaterhaus zurück. „Kermor ist der Fremdling und der Rückkehrer, der Täter und das Opfer zugleich.“³⁸⁶ Angesichts der ähnlichen Eigenschaften und des ähnlichen Verhaltens kann sich das Du in der „Verwandlung des Bösen“ mit der Figur Kermor identifizieren. Das Du kehrt zu dem alten Haus der Väter zurück, weil es sich von dem Schuldgefühl des Lustmordes nicht befreien kann. Im Vaterhaus hat das Du die Mordszene durch eine Vision, die wahrscheinlich auch von seinem Schuldgefühl entstanden ist, nochmals erlebt. Das Strafbedürfnis wegen dieses Schuldgefühls könnte auch der Grund sein, dass das Du den quälenden Tod seines Opfers miterlebt.

Wenn Kermor der Klopfen ist, der als Identifikationsfigur des Du angesehen werden dürfte, könnte der klopfende Engel auch das Du selbst sein. Ist der Engel sein Alter Ego, das Du an seine Schuldtat erinnert und eine Erlösung dafür anbietet?

Beim Betrachten des Verhaltens des Du nach der Erscheinung des Engels wird es helfen, die Rolle und die Eigenschaft dieses kristallinen Engels eingehender zu untersuchen. Anschließend, im Abschnitt IV, nachdem das Du den Engel gehört hatte, verließ es das Haus der Väter und kam zu dem Todesreich – der „Hölle des Schlafs“. Hier gibt es eine „dunkle Gasse“ und ein „braunes Gärtchen“. Braun ist bei Trakl die Farbe der aufgesogenen Kraft und des latenten Zustandes.³⁸⁷ In diesem braunen Garten des Todes

³⁸⁵ Vgl. Eberhard Saueremann: Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit. In: Zeitschrift für Germanistik. S. 316–330, hier S. 318 f. Nach Saueremann hat Trakl die Figur Kermor im Sinne, die erstmals als Variante des ursprünglichen Titels von „Traum und Umnachtung“ von Januar 1914 auftaucht. „Dieses Prosagedicht setzt mit einem Knaben ein, auf dem der Fluch des untergehenden bzw. entarteten Geschlechts lastet, was offenbar eng mit der ‚Schwester‘ zusammenhängt.“ Die Konfrontation der Seele des Knaben mit seiner Schwester nach seinem Tod impliziert sein Schuldbekennnis wegen seiner gewalttätigen Tat zu Lebzeiten. Auch in den zur selben Zeit entstandenen Entwürfen „Wenn silbern Orpheus“, „Wandelnd an den schwarzen Ufern“ und „Jener aber und“ findet sich diese Kermer-Motivkette. In diesen drei Gedichten wird, so Saueremann, ein Kermor-ähnliches lyrisches Ich gestaltet, das von biografischen Hintergründen Trakls geprägt wird. „Die These, Trakl habe damals von seiner Schwester Gred erfahren, dass sie mit einem Kind schwanger sei, das von ihm gezeugt worden sein könnte oder müsse, lässt sich aufrechterhalten.“ Das nächste (und letzte) Mal wird die Figur Kermor im Dramenentwurf wiederverwendet.

³⁸⁶ Vgl. Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 167.

³⁸⁷ Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 45–46.

traf das Du eine Gestorbene: „Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt. Grüne Blümchen umgaukeln sie und ihr Antlitz hat sie verlassen.“ Die Farbe Blau betont die Ruhe, die Ferne und die Einsamkeit des Abends.³⁸⁸ An diesem stillen Abend „läutet“ die Gestorbene leise. Hier erscheint das Verb, das bei Trakl fast nur für Glockenklang benutzt wird.³⁸⁹ Wenn eine tote Gestalt auch „läuten“ kann, will sie wahrscheinlich mit dem glockenhaften Klang das Du an etwas erinnern oder es ermahnen. Das Antlitz der Gestorbenen ist kaum noch zu erkennen. Das deutet an, dass sie schon lange gestorben ist und ihr Gesicht verfault ist. Die tote Gestalt ist von „grüne[n] Blümchen“ umgeben. Grün ist bei Trakl eine Farbe für „Verwandlung des Geistes und neuen Lebens“.³⁹⁰ Die Tote könnte in Form der Blumen wiedergeboren werden. Diese Tote im Garten lässt das Du an die Todesszene im Haus der Väter erinnern: „Oder es neigt sich verblichen über die kalte Stirne des Mörders im Dunkel des Hausflurs; [...]“ Diese Tote sollte dann die Schwester, die von ihm ermordet wird, sein. Das könnte eine imaginäre Begegnung der ehemaligen Liebenden, der Schwester und des Du, des Opfers und des Mörders, sein. Die Ermordete zeigt gegenüber dem Mörder nicht Hass oder Angst, sondern ganz im Gegenteil ihre Neigung zu ihm: „Anbetung, purpurne Flamme der Wollust; [...]“ Erstaunlicherweise hat sich das Opfer in den Täter verliebt. Die „Wollust“ bestätigt, dass das Töten ein Lustmord ist. Diese „Flamme der Wollust“ steht auch im Einklang mit der „Hölle des Schlafs“, die die Höllenflamme andeutet. Purpur bei Trakl ist nach der Studie Eduard Lachmanns eine Farbe „des Leidens, des Schmerzes, welchen die durchkreuzten, umgebogenen Triebstrebungen bereiten, und auch die dunkle Lust dieses Schmerzes.“ Es ist auch die Farbe „der Reue und der Todeswunde“.³⁹¹ Goldmann sieht die christliche Symbolik dieser Farbe „sicherlich berechtigt“. Nach ihm ist Purpur ein Symbol für „Annahme des Leidens, der Schuld, zugleich der dunkle Stolz des schuldig Gewordenen auf das Feuer, welches er nun in sich verlodern sieht“.³⁹² In dieser „purpurne[n] Flamme der Wollust“ verbirgt sich nicht nur die Schuld und Reue des Täters, sondern auch die Annahme des Leidens und der Schmerzen des Opfers. Die Geste der Ermordeten – die Neigung über die kalte Stirne des Mörders – und ihre Anbetung mit Wollust deuten eine Liebesvereinigung von ihr mit dem Du als Mörder an. Mittelbar wird

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 31.

³⁸⁹ Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 35: „Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, / Folg ich der Vögel wundervollen Flügen, [...]“ („Verfall II“); S. 58: „Wenn der Schnee ans Fenster fällt, / Lang die Abendglocke läutet, / Vielen ist der Tisch bereitet / Und das Haus ist wohlbestellt.“ („Ein Winterabend“, 2. Fassung)

³⁹⁰ Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 44.

³⁹¹ Vgl. Eduard Lachmann: Trakl und Hölderlin – Eine Deutung. In: Georg Trakl – Nachlass und Biographie. Hrsg. von Wolfgang Schneditz, Salzburg: Otto Müller Verlag 1949. S. 161–213. Hier S. 172.

³⁹² Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 39.

in diesem Akt des Tötens die ehemalige tödliche Liebe gleichsam als „Vergeltung“ gegen das Du, den Mörder, erwidert. Der damalige Mörder wird hier durch den Lustmord des Opfers getötet. Das könnte auch als eine Szene der Verwandlung betrachtet werden. Das Opfer zeigt ihre Lust zu dem Mörder und besitzt diesmal Initiative. Endlich, am Ende dieses Abschnittes, nach der visionären Begegnung mit der ermordeten Geliebten, merkt das Du, dass es schon lange von ihr verlassen ist: „Hinsterbend stürzte über schwarze Stufen der Schläfer ins Dunkel.“ Das Präteritum in diesem Satz zeigt die Vorzeitigkeit des Geschehens – des Todes der Geliebten – gegenüber der visionären Liebesvereinigung. Das Du kann an dem Mord seiner Geliebten nichts ändern. Aber die visionäre Konfrontation mit ihr müsste seine Schuldgefühle wegen des Lustmordes wesentlich mindern. Der Mörder hat durch die Visionskonfrontation mit der ermordeten Geliebten erfahren, dass sie ihn auch liebte, und mit dem Vergeltungslustmord von ihr würde das Strafbedürfnis des Du auch nicht so stark sein wie früher. In diesem Sinne ist die visionäre Begegnung mit der getöteten Liebhaberin ein Prozess der Selbstversöhnung. Diese Begegnung macht eine Selbsterlösung von dem Schuldgefühl möglich.

Das Verlassen des Vaterhauses, die Wanderung im Reich des Todes und die visionäre Begegnung mit der ermordeten Geliebten des Du geschahen nach der Erscheinung des klopfenden Engels am Tor. Wahrscheinlich hat das Du diesen Engel getroffen, nachdem es sein Klopfen gehört hat, und wird anschließend von ihm zur Todeswelt geleitet. Diese Begleitung in die Jenseitswelt erinnert an die Szene in der „Göttlichen Komödie“ von Dante, in welcher der Dichter bei der Waldwanderung den rechten Weg verlor und von seinem verehrten römischen Dichter Vergil auf eine Reise durch die Hölle begleitet wurde. Vergil erschien, als der Protagonist Dante sich im Wald verirrt und in einer Vision von drei tierischen Gestalten in ein finsternes Tal abgedrängt wurde. Ein Tier ist der Panther, der meist als Sinnbild der Wollust gedeutet wird. Dante wurde vorgewarnt, dass „er auf einem anderen Weg gehen muss, wenn er aus dieser Wildnis entfliehen will“³⁹³. Nach der Reise in die Hölle hat Dante eine neue Gottes- und Selbsterkenntnis erhalten und sich von der Wollust und Gier befreit. Der klopfende Engel sollte eine Rolle zu dem Du gespielt haben wie Vergil zu Dante. Die Reise in die „Hölle des Schlafs“ bringt dem Du eine Möglichkeit, sich mit dem Wollust-Selbst zu versöhnen und dadurch zur Selbsterlösung zu gelangen.

In der Forschungsliteratur „Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls“ vermutet Walter Gorgé, dass dieser Engel ein Mahner der Schuld sein sollte:

³⁹³ Zitat von Vergil. Vgl. Dante Alighieri/Hermann Gmelin (Übers.): Die Göttliche Komödie. Stuttgart: Reclam Verlag 2001. S. 9.

Die Stelle aus „Verwandlung des Bösen“, mit dem ans Tor klopfenden Engel, mahnt an Aussagen der nachtwandelnden Königin in Shakespeares Macbeth, die, von Schuld geplagt, keine Ruhe findet.³⁹⁴

Aber wenn man diesen erwähnten Theatertext genau betrachtet, ist leicht festzustellen, dass die Königin sich vor dem Türklopfen fürchtet und nicht ins Bett gehen kann, weil sie Angst vor dem Geist des von ihr ermordeten Menschen hat, der in der Nacht zu ihr kommt und sich für ihre Bosheit revanchieren will. Aufgrund dieser Analyse ist es vorstellbar, dass in diesem Prosagedicht von Trakl sinnbildlich die tote Schwester ans Tor klopft und um Einlass bittet. Aber der Engel übt keine Vergeltung gegenüber dem Du aus, sondern nach seiner Erscheinung wird das Du wohl von dem Schuldgefühl befreit. Da die Begegnung mit der toten Schwester nur eine Vision des Du ist, könnte sie von dem Engel geschaffen werden, um ihm Erlösung zu bringen.

Bei dem Vergleich des klopfenden Kermor im Dramenfragment „Traum und Umnachtung“ ist zu sehen, dass das Du nicht nur die gleiche komplizierte Persönlichkeit – Mörder und Opfer – mit Kermor teilt, sondern auch das Verhalten – als Nachtwanderer und als Heimkehrer. Der klopfende Kermor im Dramenfragment bringt auch unwillkürlich eine Gedankenverbindung mit diesem klopfenden Engel mit sich. In dieser Hinsicht könnte der Engel eine andere Präsenz des Du sein, eine Spaltung seiner Persönlichkeit. Selbstverständlich kann der Engel eine Verkörperung einer zunehmend unerträglichen, verheimlichten seelischen Last sein, eines inneren moralischen Zwangs, der das Du gleichsam zu Buße und Abkehr vom früheren Weg bewegt und zum Haus der Väter zurückführt. Aber nicht nur das: Er sollte eine starke Identifikationsfigur des Du sein und wirkt als dessen persönlicher Schutzgeist. Nur als ein vertrauter geistiger Doppelgänger des Du kann der Engel das tiefste Geheimnis von ihm wissen – seine Wollust, seinen Mord, seine Schuld und sein Straf- bzw. Bußbedürfnis. Am Anfang des Abschnittes II wird gefragt, was das Du mit seiner „silberne[n] Hand an die Augen“ gehoben hat, damit es die Visionen sehen konnte. Das Objekt könnte ein verzauberter Bildschirm, auf den die Visionen projiziert werden, sein. Die Visionen entstehen nicht außerhalb der Geisteswelt des Du, sondern direkt aus dessen Bewusstsein. Auf diesem Bewusstseinsbildschirm sieht das Du sein Es und Über-Ich und den Prozess seiner Selbstversöhnung. Vor der Erscheinung des Engels sieht das Du seine innerlichen Konflikte und seine Schuld. Nach der Erscheinung des Engels sieht es die Liebesvereinigung und die Möglichkeit zur Versöhnung.

³⁹⁴ Walter Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1973. S. 258.

Es gibt einen anderen Hinweis im Text dafür, dass der klopfende Engel ein Alter Ego des Du sein sollte, nämlich die Ähnlichkeit zwischen dem Finger des Engels und der Hand des Du. Der Finger des Engels ist „kristallen“. Das lässt sich mit seiner glänzenden, schimmernden Beschaffenheit assoziieren. Diese Beschaffenheit ist ähnlich wie die Hand des Du, die mit „silbern“ beschrieben wird. Silber bei Trakl fällt häufig mit der Verbindung mit Geistlichem, Jenseitigem auf: „Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut; [...]“ („An die Verstummtten“);³⁹⁵ „Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei [...]“ („Psalm“).³⁹⁶ Diese Farbe tritt auch in Verbindung mit akustischer Wahrnehmung auf: „die Silberstimme des Windes im Hausflur“ („Hohenburg“);³⁹⁷ „Wenn Orpheus silbern die Laute rührt, [...]“ („Passion“);³⁹⁸ „mit silbernen Zungen“ („Traum und Umnachtung“),³⁹⁹ die besonders im Traum auffällt. Goldmann beschreibt die akustische Bedeutung dieser Farbe bei Trakl wie folgt:

Dort haben Stimmen, Gehörtes – nicht bloß als gesagt Gedachtes – vorzüglich imperativen Charakter, sie sagen Gültiges aus, wie es „Eingebungen“, „voices“, tun. Dem entspricht auch die bevorzugte Verbindung zwischen Über-Ich und akustischem Zentrum in der Theorie Freuds. Dies würde zum Teil die übergeordnete, geheimnisvoll wirkende Qualität von Silber beleuchten. Es ist keine Farbe von Vitalbewegungen, sondern vertritt einen Bereich des Wissens. Es vertritt die sehr zweideutigen Äußerungen eines Jenseits, für dessen geheiligten und doch wieder bösen Charakter Freud die merkwürdige Ökonomie im Über-Ich verantwortlich machen würde. Er hätte vielleicht in Silber die reine Ausprägung seines „Todestriebes“, in Golden die der „Libido“ gesehen.⁴⁰⁰

Der silberne Klang vertritt nach ihm das Über-Ich in der Geisteswelt. Der Engel bei Trakl hat die „Silberstimmen“. Es fällt auf, dass die Engelsfigur bei Trakl eine Über-Ich-Eigenschaft nach Freuds Theorie besitzt. Der klopfende Engel mit kristallenem Finger macht auch einen Akustikausdruck, der das Du in die Jenseitswelt führt. Einige Gedichtzeilen von Trakl zeigen auch den Kontext des Klangs, in dem die Adjektive „kristallen“ und „silbern“ zusammen auftreten, z. B.: „Nachtlang wohnte er in kristallener Höhle und der Aussatz wuchs silbern auf seiner Stirne.“ („Traum und Umnachtung“)⁴⁰¹ Das Assoziationsfeld Silber mit Akustik, Geistigem und Jenseits sowie die Affinität zwischen der Symbolik „Silbern“ und „Kristall“ bei Trakl bringen den Engel mit dem höheren Ich des Du in Verbindung.

Es ist auch bemerkenswert, dass die Frage über den Grund des Verhaltens des Du am

³⁹⁵ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 69.

³⁹⁶ Ebd., S. 32.

³⁹⁷ Ebd., S. 207.

³⁹⁸ Ebd., S. 217.

³⁹⁹ Ebd., S. 52.

⁴⁰⁰ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 43.

⁴⁰¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 80.

Anfang des Abschnittes II, da es „still auf der verfallenen Stiege“ im Haus der Väter steht, sich vor der Erscheinung des Engels wiederholt hat. Die Zeitform dieser Darstellung wechselt vom Präsens zum Präteritum. Das könnte ein Zeichen dafür sein, dass die Rückkehr des Du tatsächlich geschah und diese Szene noch einmal in der Nachtwanderung seines Geistes aufgetaucht ist, weil das für das Du ein wichtiges und unvergessliches Erlebnis ist. Nach der wiederholten Fragestellung am Ende dieses Abschnittes klopft der Engel. Nach der Beschreibung im Abschnitt III ist klar, welcher Grund es ist, dass das Du zu dem alten Haus der Väter zurückkehrt: Es möchte sich von seinem Schuldgefühl befreien und eine Versöhnung mit sich selbst erhalten.

Nach der visionären Begegnung mit der von ihm selbst ermordeten geliebten Schwester bekommt das Du zuerst ein Erlösungsgefühl. Aber es ist immer in dieser Konfrontationsszene versunken: „Jemand verließ dich am Kreuzweg und du schaust lange zurück.“ Das Du war auf dem Kreuzweg, weil es seine Tat sühnen wollte. Da aber wurde es von „jemand“ verlassen. Bisher ist nicht klar, wer mit dieser Person gemeint ist. Aber dieser Jemand sollte die Begleitung dieses Leidensweges sein. Nach dem Verlassenwerden schaut das Du zurück: „Silberner Schritt im Schatten verkrüppelter Apfelbäumchen. Purpurn leuchtet die Frucht im schwarzen Geäst und im Gras häutet sich die Schlange.“ Was das Du gesehen hat, den Apfelbaum und die Schlange, ist eine Szene des biblischen Emblems des Gartens Eden. Der Apfelbaum, der der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse in der Paradieserzählung des Buches Genesis der Bibel sein sollte, hat seine eigentliche göttliche Form verloren – er ist hier klein und krüppelig. Das Geäst dieses Baums ist schwarz. Diese Farbe, zusammen mit der Ungestalt des Baums, lässt an die mangelnde Vitalität denken. Die Frucht dieses Baums leuchtet „purpurn“ – eine Farbe für das Sinnbild der erlittenen Wollust, des leidenden Fleisches und des „masochistischen Akzeptierens eigener Vernichtung wegen sadistischer Sexualität“.⁴⁰² Die Form und Farbe des Erkenntnisbaums und seine Frucht deuten an, dass er von dem Bösen erobert wird. Die Szene der sich häutenden Schlange im Gras hat diese Einschätzung wahrscheinlich unterstützt. Das Sinnbild des Bösen, die Schlange, wächst durch die Häutung und hat eine große Lebenskraft. Sie wird bisher noch nicht von Gott bestraft. Der Schnitt im Schatten des Apfelbaums impliziert die menschliche Aktivität dort. Der Schnitt ist „silbern“. Hier steht die Farbe Silber für die Vereinigung und das gemeinsame Versterben der Liebenden. „Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / *Ein* Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße

⁴⁰² Vgl. Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 40.

Gesang der Auferstandenen.“⁴⁰³ („Abendländisches Lied“) Dieses Liebespaar kann Adam und Eva sein. Der Klang unter dem Apfelbaum und das Wachsen der Schlange deuten an, dass es bei dem ersten Menschenpaar schon einen Lustmord gab. Die Ursünde der Menschheit sollte nicht aus dem Essen der verbotenen Früchte vom Erkenntnisbaum entstehen, sondern aus dem Mord wegen des Sexualtriebs.

Diese Szene des Sündenfalls im Paradiesgarten ist zweifellos eine selbstreflektierende Vision des Du. Die Erlebnisse seiner schuldhaften Sexualität werden noch einmal auf dem Sühneweg heraufbeschworen, wie die „traurigen Träume“. Diese „bösen“ szenischen Bilder im Traum des Du machen ihn ängstlich und erschrocken: „[...] der Schweiß, der auf die eisige Stirne tritt [...]“ Aber das Du hat auch eine Erinnerung an die zusammen verbrachte Zeit mit seiner ermordeten Geliebten. Die beiden sind in einer Dorfschenke und trinken Wein. Dieses Gebäude hat ein „schwarzverrauchte[s] Gebälk“. Diese Szene erinnert aber an die Kreuzigung Christi. Im Christentum bildet der Wein im Sakrament der Eucharistie das Element für das Blut Christi. Im Bild des verrauchten Gebälks sind die Kreuzbalken am Richterplatz Golgatha zu erkennen. Im Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“ findet man eine Parallelbeschreibung, durch die die Darstellung des Kreuzestodes Jesu noch deutlicher wird: „Schweigend saß ich in verlassener Schenke unter verrauchtem Holzgebälk und einsam beim Wein; ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen.“⁴⁰⁴ Der strahlende Leichnam und das tote Lamm gehören üblicherweise zur ikonografischen Darstellung von Christi Tod. Das Du sieht Jesus' Sühnetod am Kreuz für Sündenvergebung vor Ort, wo er mit seiner Geliebten Zeit verbracht und die Schuld tat begangen hat. Der Lustmord als Erbsünde der Menschheit sollte hier durch Christi Tod gesühnt werden. Das würde die erste Versöhnung für den Konfliktzustand seines Gewissens bedeuten.

Die Bilder aus der Traumszene des Du werden weiterhin dargestellt. Das Du ist wie eine „Wildnis, die rosige Inseln zaubert aus dem braunen Tabaksgewölk und aus dem Innern den wilden Schrei eines Greifen holt“. Das Tabaksgewölk impliziert Zigarettenkonsum im Raum und den hervorgerufenen Rauschzustand des Du. Bei diesem Rauschzustand erscheinen „rosige Inseln“ in seiner Fantasiewelt. Rosa, die Farbe des zarten Fleisches und der Morgenröte, erscheint bei Trakl nicht oft. Sie hat positiven Charakter und symbolisiert die Heilung, die Versöhnung und die Freude. Auch wird Rosa von Trakl verwendet, um ein paradiesisches Liebesleben und die erträumte Erfüllung, die von der

⁴⁰³ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 66.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 95.

Alltagsrealität entfernt ist, zu beschreiben.⁴⁰⁵ Diese Konnotation steht im Einklang mit der Symbolik der Insel, die das Ende des menschlichen Lebensraumes in der biblischen Erzählung markiert;⁴⁰⁶ das Ende der Erde wird auch als „ferne Insel“ bezeichnet.⁴⁰⁷ Außerdem symbolisiert die Farbe Rosa theologisch die Auferstehung und Erlösung, psychologisch das aus dem Dunkel zu befreiende „homo maior“, der Erfindung des „Selbst“. ⁴⁰⁸ Dass das Du von dem Rauschzustand eine paradiesische Fantasiewelt ausmachen kann, ist auch eine Art von „Verwandlung“, durch die das Du eine Selbsterlösung erhalten kann.

Das Du holt dann aus dem Inneren den Schrei eines Greifs. Das deutet an, dass es sich innerlich mit diesem Fabeltier identifiziert. Dieses mythische Mischwesen mit löwenartigem Leib, dem Kopf eines Raubvogels, mächtigem Schnabel, spitzen Ohren und Flügeln hat Eigenschaften der Stärke und Wachsamkeit. Im biblischen Kontext ist er das wachsame Tier, das alles Böse in Gestalt von Löwen, Schlangen und Basilisken überwindet und abwehrt.⁴⁰⁹ In der christlichen Symbolik vertritt der Greif Jesus Christus, den König des Himmels und der Erde.⁴¹⁰ Das heilige Tier ist gleichzeitig wild und abenteuerlustig: Es jagt „um schwarze Klippen [...] in Meer, Sturm und Eis“. Diese Natur entspricht der Schilderung in Bestarien, den Naturgeschichten des Tierreichs. Da erscheinen die Greifen meist als gewalttätige, andere Tiere oder Menschen überwindende Wesen. Das Du befreit den Greif aus seiner Innerlichkeit. Das könnte eine Freisetzung seiner gezähmten sexuellen Leidenschaft sein oder das große Bestreben nach der Sühne und Erlösung. In diesem Fabeltier, das die Innerlichkeit des Du vertritt, verbergen sich dessen widersprüchliche Bedürfnisse.

Diese zwiespältige Natur des Du wird mit einer Metapher beschrieben: „Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, [...]“ Während das Metall auf die gefühllose Härte des Du verweist, deutet das verborgene feurige Gesicht seine glühenden Emotionen und sein Bedürfnis nach Sinnlichkeit an. Die Begierde des Du will sich von dem Körper befreien: Es will „hingehen und singen vom Beinerhügel finstere Zeiten und den flammenden Sturz des Engels“. Der Beinerhügel erinnert an den Kalvarienberg bzw. an

⁴⁰⁵ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 48.

⁴⁰⁶ Vgl. Jes 41,5; 42,10.

⁴⁰⁷ Vgl. Jer 31,10.

⁴⁰⁸ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 48.

⁴⁰⁹ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2, hrsg. von Engelbert Kirschbaum (Bände 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bände 5–8), Freiburg: Herder Verlag 1970. S. 203.

⁴¹⁰ Vgl. Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Hrsg. von Hiltgart L. Keller, Stuttgart: Reclam 1987. S. 168.

Golgatha, den Ort, an dem nach dem Neuen Testament Jesus gekreuzigt wurde.⁴¹¹ An diesem Passionsort werden die „finstere[n] Zeiten“ und der „flammende Sturz des Engels“ besungen. Die finsternen Zeiten und der Engelsturz erinnern an die Beschreibung im 1. Buch Mose über die Riesen in der Vorzeit. Die Riesen sind die Nachkommen von Gottessöhnen und Menschenfrauen. Sie sind von großer Boshaftigkeit auf Erden, und Gott möchte sie mit der Sintflut auslöschen.⁴¹² Die Gottessöhne werden in dem apokryphen äthiopischen Henochbuch als Engel bezeichnet.⁴¹³ Ihre sexuelle Lust auf die menschlichen Töchter ist der Grund für ihren Sturz.⁴¹⁴ In diesem Sinne ist der Engel auch eine selbstbezogene Figur des Du. Die Szene des Beinerhügels und des Engelsturzes zeigt den Kontrast zwischen Gottgefälligkeit, Gehorsamkeit gegenüber Gott und Rebellion der Willensfreiheit. Das feurige Gesicht möchte am Ort des Sühneopfers die Willensfreiheit für den Sexualtrieb, was die innerliche Spaltung des büßenden, des gottgehorsamen und des willensfreien Aspekts des Du impliziert. Der Ausruf „O! Verzweiflung, die mit stummem Schrei ins Knie bricht“ als Schlusssatz dieses Abschnittes macht mit einem Oxymoron klar, wie das Du unter dem innerlichen Konflikt leidet.

Auf dem visionären Kreuzweg erlebt das Du alle seine inneren Konflikte noch einmal. Diese Konflikte werden durch biblische Anspielungen mit Selbstbezogenheit dargestellt, wobei die Konzentration hauptsächlich auf der Sünde und Sühne liegt. Der Lustmord und Engelsturz sind die Sünden, im Gegensatz dazu ist die Kreuzigung Jesu die Sühne. Das Schuldvergnügen des Du existiert zusammen mit dem Sündenwillen, wie der wild schreiende Greif zeigt. Das Du sehnt sich nach einer Lösung für diese innerlichen Konflikte, die in dem letzten Abschnitt dieses Prosagedichtes vorgestellt wird. Das Du hat seine letzte Begegnung: Es wird von einem Toten besucht. Es ist hier unmissverständlich, dass mit diesem Toten nicht die Schwesterfigur aus Abschnitt IV gemeint ist, die ein Weib ist. Die Erscheinung des Gestorbenen wird folgendermaßen beschrieben: „Aus dem Herzen rinnt das selbstvergossene Blut und in schwarzer Braue nistet unsäglicher

⁴¹¹ Vgl. Mk 15,22: „Und sie trugen ihn an die Stätte Golgota, das ist übersetzt Ort des Schädels.“ Ähnliche Beschreibungen vgl. Mt 27,33 und Joh 19,17.

⁴¹² Vgl. Gen 6,1–5.

⁴¹³ Vgl. 1. Henoch 6: Fall der Engel. „Als sich die Menschenkinder vermehrten, wurden ihnen damals schöne und liebliche Töchter geboren. Als die Engel, die Himmelsöhne, sie blickten, gelüstete es sie nach ihnen, und sie sprachen zueinander: Wir wollen uns Weiber aus den Menschenkindern wählen und uns Kinder erzeugen!“

⁴¹⁴ Vgl. Elizabeth Clare Prophet: Gefallene Engel und der Ursprung des Bösen – Das verbotene Buch Henoch und seine erstaunlichen Offenbarungen. Aus dem Englischen übersetzt von Manfred Miethe. Köln: Ansata Verlag 2000. S. 23.

Augenblick.“⁴¹⁵ Dieser Tote erscheint „im grünen Schatten des Ölbaums“. Der immergrüne Baum, der Fruchtbarkeit symbolisiert, gleicht dem Hause Gottes, und die Figur, die sich nach den Überlieferungen der Evangelien im Bereich des Ölbaums aufhielt, ist Jesus.⁴¹⁶ Das vergossene Blut aus dem Herzen Jesu erinnert an dessen Kreuzigung. Aber auf den Sühnetod Jesu folgt hier scheinbar keine Auferstehung. Was dem Toten folgt, ist die „unvergängliche Nacht“. Wahrscheinlich ist das der Grund, warum er einen „unsägliche[n] Augenblick“ hat. Mit seinem Opfer kann Jesus die Schuld der Menschheit leider auch nicht sühnen, und Jesus bleibt selbst im Jenseitsbereich. „Trakl versteht den Tod Christi als Zäsur, nach der der Niedergang einer Menschheit einsetzt, die trotz der vergebenen Sünden sündig bleibt.“⁴¹⁷ Nach der Studie von Goldmann verwandelt sich die Figur Christus bei Trakl von einer traditionellen Erlösergestalt in seiner Jugenddichtung zu einem Selbstsymbol in den späteren Schaffenszeiten. Er ist die Repräsentanz des Sühnewillens des Dichters, der aber nicht verwirklicht wird. Als eine unbewusste Identifikationsfigur des Dichters ist Christus bei Trakl unfähig, durch seinen Opfertod eine stellvertretende Sühne für die Menschheit zu bringen.⁴¹⁸

Das Du ist wie „ein purpurner Mond“ der vergänglichen Nacht, die den „Schatten des Ölbaums“ verursacht. Da die Farbe Purpur bei Trakl die erlittene (bis zur bösen) Wollust und schmerzhaftes Schuld vertreten soll,⁴¹⁹ kann dieser Vers so interpretiert werden, dass der Geist des Bösen (purpurner Mond) gewaltiger als Jesus' Sühne (Ölbaum) ist. Die einzige Lösung für die innerlichen Konflikte zwischen Sünde und Sühne soll der Tod sein. Nach der zeitweiligen Selbstversöhnung durch den klopfenden Engel ist das Du wieder in den Selbstkonflikt geraten. Eine Überwindung von diesem Ich-Dualismus scheint bis zum Ende des Prosagedichtes nicht möglich zu sein. Sogar das Sühneopfer Jesus kann diese Situation nicht verändern. Die Suche nach einer endgültigen Erlösung für die Sünde und die Vertreibung des bösen Geistes endet im Todesreich. Die „Verwandlung des Bösen“ ist nicht gelungen. In der Forschungsliteratur, wie „Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten“ von Károly Csúri, wird aber die spannende Widersprüchlichkeit in der Innenwelt des Du bis zum letzten Vers dieses Prosagedichtes vernachlässigt. Die Interpretationen einiger Schlüsselmotive werden verabsolutiert.

⁴¹⁵ Obwohl dieser Satz ohne Subjekt ist, kann man durch den Entwurf zu diesem Prosagedicht bestätigen, dass hier über diesen Toten geschrieben wird: „Ein Toter besucht dich. Von seiner Schläfe rinnt das selbstvergossene Blut.“ Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 210.

⁴¹⁶ Vgl. Sir 50,11.

⁴¹⁷ Erik Schilling: *Liminale Lyrik – Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Berlin: Springer Verlag 2018. S. 269.

⁴¹⁸ Vgl. Heinrich Goldmann: *Katabasis*. S. 67–72.

⁴¹⁹ Ebd., S. 39.

Zum Beispiel sei der mit kristallinem Finger klopfende Engel die tote Schwester, die um Einlass bittet; der Gesang des flammenden Sturzes des Engels bedeute die göttliche Herrschaft über das Teuflische; und die unvergängliche Nacht symbolisiere eine endgültige Vernichtung des Bösen.⁴²⁰

Nach der Gedichtanalyse ist zu sehen, dass der klopfende Engel als eine selbstbezogene Gestalt des Du betrachtet werden kann. Als übergeordnetes Bewusstsein des Du bringt der Engel eine Möglichkeit der Selbstversöhnung durch das visionäre Treffen mit der getöteten Schwester. Im Gegensatz dazu wird mit dem flammenden Engelsturz im vorletzten Abschnitt des Höllengangs der Höllengang des Du bezeichnet. Der Klang bei der Englerscheinung deutet den Moment für eine neue Selbstwahrnehmung an, wie im Gedicht „De Profundis.“ Der kristallene Engel als Idealselbst *erscheint* nur in „De Profundis“ und impliziert eine Selbsterlösung in der traumhaften Geisteswelt. Aber in „Verwandlung des Bösen“ *funktioniert* er als Triebkraft der Wandlung des Geisteszustandes des Du beim Anbieten einer Selbsterlösungsmöglichkeit.

2.4 „Offenbarung und Untergang“ – der „verdammte Engel“ mit „kristallinen Tränen“

Offenbarung und Untergang (Schreibung in Versen, Auszug)

I.

Seltsam sind die nächtigen Pfade des Menschen.
Da ich nachtwandelnd an steinernen Zimmern hinging
Und es brannte in jedem ein stilles Lämpchen,
Ein kupferner Leuchter, und da ich frierend aufs Lager hinsank,
Stand zu Häupten wieder der schwarze Schatten der Fremdlingin
Und schweigend verbarg ich das Antlitz in den langsamen Händen.

[...]

In dieser Stunde war ich im Tod meines Vaters der weiße Sohn.
In blauen Schauern kam vom Hügel der Nachtwind,
Die dunkle Klage der Mutter, hinsterbend wieder
Und ich sah die schwarze Hölle in meinem Herzen;
Minute schimmernder Stille.

[...]

II.

Schweigend saß ich in verlassener Schenke
Unter verrauchtem Holzgebälk und einsam beim Wein;
Ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt
Und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen.

⁴²⁰ Károly Csúri: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016. S. 154–163.

Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester
Und also sprach ihr blutender Mund:
Stich schwarzer Dorn.
Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir.
[...] O bitterer Tod.
Und es sprach eine dunkle Stimme aus mir:
Meinem Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick,
Da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang;
[...]
Da ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild;
In steinerner Hölle mein Antlitz erstarb.
Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein;
Und da ich davon trank, schmeckte er bitterer als Mohn;
Und eine schwärzliche Wolke umhüllte mein Haupt,
Die kristallinen Tränen verdammter Engel;
Und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut
Und fiel ein feuriger Regen auf mich.

III.

[...]
Aber da ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn
Und ich schrie laut in der Nacht;
Und da ich mit silbernen Fingern
Mich über die schweigenden Wasser bog,
Sah ich, daß mich mein Antlitz verlassen.
Und die weiße Stimme sprach zu mir: Töte dich!
Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir
Und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an,
Daß ich weinend unter den Bäumen hinsank,
Dem gewaltigen Sternengewölbe.
[...]

V.

[...]
Sprachlos lag ich unter den alten Weiden
Und es war der blaue Himmel hoch über mir und voll von Sternen;
Und da ich anschauend hinstarb,
Starben Angst und der Schmerzen tiefster in mir;
Und es hob sich der blaue Schatten des Knaben
Strahlend im Dunkel, sanfter Gesang;
Hob sich auf mordenen Flügeln
Über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen
Das weiße Antlitz der Schwester.
[...]⁴²¹

⁴²¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 95–96.

Das letzte Beispiel für die Engelsfigur im Kristall-Kontext in Trakls Dichtung findet man in seinem letzten großen Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“, das im Sommer 1914 verfasst wurde, ein Jahr nach der Veröffentlichung der „Verwandlung des Bösen“. In diesem Prosagedicht mit sechs Abschnitten findet man das wiederkehrende Thema bei Trakl: die Nachtwanderung eines Einsamen. Wie in „Verwandlung des Bösen“ geht es in diesem Gedicht wieder um die Spaltung des schuldigen und büßenden, des engelhaften und teuflischen Aspektes des lyrischen Ichs in einer Kreuzwegsituation. Wie die Überschrift schon ausspricht, besteht dieses Prosagedicht aus zwei Schlüsselthemen: Offenbarung und Untergang, die im Strukturverhältnis immer abwechselnd erscheinen. Anders als „Verwandlung des Bösen“ mit dem Du und „Traum und Umnachtung“ mit dem lyrischen Er wird dieses Prosagedicht in der Ich-Form abgefasst, die ganz selten in Trakls Dichtung zu finden ist. Das lyrische Ich in diesem Prosagedicht, der Nachtwanderer, geht an vielen familiären Orten wie in „Verwandlung des Bösen“ vorbei: an dem verfallenen Haus der Väter, am Wald und Feld der Heimat, an den dämmernden Gärten der Kindheit. Die Wanderung endet im Grab, im kalkgetünchten Gemach, wo der gemarterte Leib seine Ruhe findet. Hier ist eine skizzenhafte Zusammenfassung der Schlüsselszene jedes Abschnittes:

Abschnitt I: Das lyrische Ich machte eine Nachtwanderung und kehrte zum Vaterhaus zurück, traf den Schatten der Fremden (Erscheinung der Schwester), den gestorbenen Vater und die Erscheinung der Mutter. Endlich traf er sich selbst – einen sterbenden Jünger im Reigen der Toten. Er „weinte um die bittere Welt“.

Abschnitt II: Das lyrische Ich erinnerte sich an seine dunkle Vergangenheit, seine frühere Schuld – die Mordtat an seiner Schwester. Das Leid der Schwester brachte ihm geistige Unruhe. Zum Ende erfolgte der imaginäre Racheakt der Schwester, indem ihr Blut wie Engelstränen auf das lyrische Ich fielen.

Abschnitt III: Das lyrische Ich war von Vornherein auf dem Bußweg voller Qual. Er wurde von Wahnsinn ergriffen und von einer Stimme aufgefordert, sich selbst zu töten, damit er endlich von seiner schuldhaft-irdischen Existenz befreit werden konnte. In diesem Augenblick sah das lyrische Ich einen strahlenden Knaben, der Unschuld und eine reine Seele verkörpert. Das verklärte Bild löste in dem Ich stärkeres Reuegefühl aus, und er sank weinend hin.

Abschnitt IV: Mit dem immer stärker werdenden Schuldgefühl machte das lyrische Ich weiter die Wanderung. Als er wachend am Hügel lag, ist der Rächer leise zu ihm gekommen. Das lyrische Ich erlitt die letzte Qual – er wurde vom Rächer tödlich ergriffen: „Zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir.“

Abschnitt V: Das lyrische Ich setzte das letzte Stück Wanderschaft nach diesem imaginierten Sterben im Garten fort, um endlich unter einer Weide zur Ruhe zu kommen. Die Angst und die Schmerzen tiefst in ihm sind ebenfalls mit dieser Erfahrung verschwunden. Im Moment des Sterbens sah das lyrische Ich das engelhafte Emporsteigen des Knaben und auch der Schwester. Es könnte eine androgyne Wiedervereinigung des rein seelischen Knaben-Ichs mit der Schwesterseele

sein, die von dem lyrischen Ich erwünscht wurde. Mit diesem visionären Bild der Auferstehung und Vereinigung zweier Seelen bekam das lyrische Ich die Erlösung mit der Versöhnung mit sich selbst.

Die Engelsingestalt erscheint im Abschnitt II, wo sich die dunkle Erinnerung des lyrischen Ichs an seine Schuld tat und seine Imagination des Racheaktes an der Schwester entfalten. Der Abschnitt beginnt mit einer motivisch vorbereiteten Passions- und Kreuzigungsszene mit der Schwester als Leidender im Mittelpunkt. Das lyrische Ich trank allein Wein in einer verlassenen Schenke unter „verrauchtem Holzgebälk“. Die normale Hotelszene wird in die Vision einer virtuellen Kreuzigung umgeformt: „Ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen.“ Im Bild des verrauchten Holzgebälks sind jetzt die Kreuzbalken am Richterplatz Golgatha zu erkennen, der strahlende Leichnam und das tote Lamm gehören üblicherweise zur ikonografischen Darstellung von Christi Tod. Die Schwester klagte über ihre Qual des „schwarze[n] Dorn[s]“, ebenfalls ein Zeichen für das Leid Jesu. Ähnlich Christus, der aus seinen Nagelwunden blutet, spricht hier der „blutende Mund“ der Schwester. Die Kreuzigungsvision der Schwester endet mit einer Gewalttat des lyrischen Ichs und ihrem symbolischen „bittere[n] Tod“. Dann wird die Heraufbeschwörung imaginärer Schuld- und Sühneakte aus der Perspektive des lyrischen Ichs fortgesetzt. Eine Stimme aus dem Körper des lyrischen Ichs sprach von dessen ambivalenter Identität als Mörder und Opfer: „Da ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild; in steinerner Hölle mein Antlitz erstarb.“ Diesen Zwiespalt des Ichs findet man auch in der Kermor-Figur im Dramenfragment und in dem Du im Prosagedicht „Die Verwandlung des Bösen“.

Das Schlussbild des Abschnittes II kehrt zu dessen Auftakt zurück, wo das lyrische Ich nach der Gedankenwanderung wieder zu sich kam. Es trank seinen Wein, in den ein Tropfen Blut der gestorbenen Schwester fiel. Das Blut des Opfers wurde von dem Mörder getrunken. Das ist im profanen Kontext ein Zeichen dafür, dass das lyrische Ich in einem körperlichen Bezug mit der Schwester vereinigt ist. Indem nämlich ein „Tropfen Blutes“ der Schwester in den „Wein“ des lyrischen Ichs fällt und mit ihm symbolisch eins wird, wird das lyrische Ich des schwesterlichen Schicksals teilhaftig und nimmt ihr Leiden als Buße für die begangene Schuld auf sich. Außerdem erscheint das Motiv der Blut-Wein-Kombination häufig in der christlichen Symbolik bei der Eucharistie. Das Blut hat vor allem als Blut Jesu Bedeutung und durch dessen Blut als Blutopfer wird der Bund Gottes mit dem Menschen erneuert.⁴²² Gott bietet dem Menschen die Vergebung seiner Sünden an.⁴²³ In diesem Sinne wird das Blut Christi bei der Eucharistie als Zeichen der

⁴²² Vgl. Jes 53,12; Lk 22,20.

⁴²³ Vgl. Mt 25,28; Mk 14,24.

Erneuerung des Bundes und der Vergebung der Sünden getrunken. Wenn das lyrische Ich den Blutwein trinkt, zeigt es seinen Wunsch zu sühnen. Dieser Blutwein schmeckt „bitterer als Mohn“, was darauf hindeutet, dass die Bitterkeit des Schuldgefühls stärker als ein Rauschmittel ist, das auf das lyrische Ich wirkt. Die Bitterkeit macht das lyrische Ich nüchtern und lässt es seine Sünde nicht vergessen.

Nach dem Trinken des Blutweins fühlte das lyrische Ich, dass „eine schwärzliche Wolke“ sein Haupt umhüllte, die aus „kristallinen Tränen verdammter Engel“ besteht. Danach kommt aus dieser melancholischen Wolke der Regen – ein feuriger Blutregen, der aus „silberner Wunde der Schwester“ rann. In diesem Sinne stehen die „kristallinen Tränen“ des Engels in Verbindung mit dem Blut aus der Wunde der Schwester – aus diesen beiden Materialien ist der Regen entstanden. Der „verdammte“ Engel und der „feurige“ Regen, der auf das lyrische Ich fiel, erinnern an den Flammensturz Luzifers, den gefallenen Engel. Eine Parallelstelle für diesen flammenden Blutregen findet man am Ende des Dramenfragments, wo die Schwester zu ihrem Traumeinbrecher Kermor sagte: „Mein Blut über dich - “⁴²⁴ Der „Verfluch“ der Schwester geht in Erfüllung. Davor hat Kermor eine Vision seines Untergangs vor sich, wenn er auf seinen „schuldige[n] Pfad“ zurückblickt: „Dornige Stufen in Verwesung und Dunkel; purpurne Höllenflamme flamme!“⁴²⁵ In diesem Zusammenhang lässt sich nachvollziehen, dass dieser verdammte Engel eine Verkörperung für das Schuldbewusstsein des lyrischen Ichs sein sollte. Seine kristallinen Tränen sollten die Tränen der Reue und Buße sein. Der auf das lyrische Ich fallende Tränenregen könnte daher ein Symbol seiner Begegnung mit seinem übergeordneten Selbst sein. Das lyrische Ich möchte von seinem Schuldgefühl befreit werden und wartet auf eine Erlösung.

Aber weder das Trinken des Weins aus Sühneblut noch die Selbstbegegnung mit dem höheren Selbst können dem lyrischen Ich helfen, eine Erlösung zu finden. Im Abschnitt II leidet das lyrische Ich weiterhin auf dem Bußweg, bis eine „weiße Stimme“ von ihm fordert, Selbstmord zu begehen. Nach Goldmann steht die Farbe Weiß bei Trakl vor allem für das übergeordnete Bewusstsein:

Weiß hat die Qualität einer richterlichen, geheiligten Instanz, sozusagen die Qualität dessen, was Freud als das Über-Ich beschreibt, welches mit der üblichen Teilnahme des Ich in Verbindung steht und auf dieses bestimmend einwirkt.⁴²⁶

Wahrscheinlich ist der Tod für das lyrische Ich die einzige Möglichkeit, endlich von seiner

⁴²⁴ Stefan George: Das dichterische Werk. S. 254.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 36.

irdischen Schuld erlöst zu werden. Die ausweglose Situation auf der Erde macht das lyrische Ich schwermütig. Es hat sofort eine Todesvision vor seinen Augen: „Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an, daß ich weinend unter dem Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe.“ Beim Sterben des lyrischen Ichs wird eine junge Schattenfigur von seinem Körper freigesetzt, die wohl seine auferstehende Seele vertritt. Dieser Junge symbolisiert wahrscheinlich das Kindheit-Selbst des lyrischen Ichs. Er hat kristallene Augen, die an die Reinheit und Schuldlosigkeit der Kinderseele erinnern lassen. Dieser Junge sieht das lyrische Ich weinen und hinsinken, da die Begegnung mit dem schuldfreien Kindheits-Selbst das jetzige, sündenbelastete Ich traurig und ohnmächtig machen könnte. Der visionäre Sterbeort des lyrischen Ichs ist unter dem Baum und Sternenhimmel. Diese zwei Objekte – Baum und Stern – tauchen auch auf dem Visionsbild des Du in der „Verwandlung des Bösen“ auf, wenn das Du auf der verfallenen Stiege des Väterhauses steht. Nach meiner Interpretation sollte der Baum dort eine Repräsentation des gestorbenen Ichs sein und der Stern sollte als Symbol für das Missgeschick seines vergangenen Lebens gelten. In der Todesszene dieses Prosagedichtes sollen der Baum und der Stern die gleichen Konnotationen wie in der „Verwandlung des Bösen“ haben.

Der Tod als einzige Erlösung für das lyrische Ich wird im Abschnitt V nochmals eindeutig dargestellt: „Und da ich anschauend hinstarb, starben Angst und der Schmerzen tiefster in mir; [...]“ Diesmal wurde die Todesszene von der Vision zur Realität, mit der Zeitform Präteritum als Zeichen. Der Sterbeort bleibt der gleiche. Das lyrische Ich lag unter dem Baum und schaute den Sternenhimmel an. Er sah das Emporsteigen des Schattens des Jungen wieder. Die strahlende Figur im Dunkel und der sanfte Gesang schaffen eine religiöse Atmosphäre. Die Freisetzung der reinen Seele aus dem sündenhaften Körper ist wie eine Himmelfahrt. Bei dieser Himmelfahrt „hob sich auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen das weiße Antlitz der Schwester“. Die Schattenfigur des Jungen ist wie ein Engel und besitzt Flügel. Bei dem Emporsteigen wurde auch das Gesicht der Schwester auf seinen Flügeln getragen. Diese Szene deutet an, dass der Körper des lyrischen Ichs auch die Seele der ermordeten Schwester in sich trägt. Als reine, geschlechtslose Engel begegnen sich Bruder und Schwester, Täter und Opfer. Der Gesang gibt ein harmonisches Tönen. Die Landschaft bei dem Emporsteigen der reinen Seele des lyrischen Ichs zeigt den großen Kontrast zu den „dämmernden Gärten“. Die „grünenden Wipfel“ implizieren eine Welt mit Lebenskraft; die „kristallene[n] Klippen“ kündigen aber die gestillte Zeit und den gesperrten Raum an. Nach dem Tod kehrt das lyrische Ich zu seiner Kindheits-Welt zurück, wohin es in seinem irdischen

Leben nicht zurückkommen konnte. Dort wird das lyrische Ich endlich von der Sünde befreit und mit seiner geliebten Schwester vereinigt.

Jesus Christus wird in diesem Prosagedicht wieder als keine Erlösergestalt dargestellt. Das Streben nach einer Selbsterlösung ist auch nicht gelungen. Das lyrische Ich sehnt sich nach dem Tod, der wahrscheinlich die einzige Erlösung von seiner sündigen Existenz sein könnte, damit er zu seiner Kindheit zurückkehren kann. Der kristallene Engel erscheint in diesem Prosagedicht wieder als das übergeordnete Bewusstsein des lyrischen Ichs, als ein höheres Selbst, das mit Tränen der Reinheit und Reue das lyrische Ich an die Sünde erinnert und zur Sühne mahnt. Die engelhafte Gestaltung des Jungenschattens als reine Seele des lyrischen Ichs am Ende des Prosagedichtes ist fähig, in die erlöste Welt hineinzugehen.

Nun wird ein vergleichender Rückblick auf die drei kristallinen Engelsfiguren im Gedicht „De profundis“ sowie in den Prosagedichten „Verwandlung des Bösen“ und „Offenbarung und Untergang“ gemacht. In „De profundis“ erscheint der kristallene Engel erst, als der wandernde Geist des lyrischen Ichs seinen leblosen Körper in einer gottverlassenen Umgebung fand. Dieser Engel könnte als ein Geistesprodukt des lyrischen Ichs bei der Selbstfindung angesehen werden. Er erscheint im Haselgebüsch, einem Ort, der in Trakls Gedichten einen Bezug zur Kindheit und Traumwelt hat. Dieser kristallene Engel bringt die Wendung des Geisteszustandes des lyrischen Ichs und deutet auf eine Erlösung im Zeitraum der Kindheit oder der Traumwelt. Dieser Engel könnte auch als Wieder- oder Neugeburt des lyrischen Ichs betrachtet werden, als Idealselbst des lyrischen Ichs. Im Prosagedicht „Verwandlung des Bösen“ klopft der kristallene Engel, als das Du im alten Väterhaus seine Schuld tat durch Vision noch einmal erlebt und an seinen innerlichen Konflikten leidet. Dieser Engel ist ein Erwecker des Selbstbewusstseins des Du und bringt dieses in die Todeswelt. Dort lässt der Engel das Du mit seiner Geliebten, der von ihm getöteten Schwester, konfrontieren, damit sein Schuldgefühl gemindert werden könnte. Zwar bekommt das Du durch diesen Alter-Ego-Engel eine zeitweilige Selbstversöhnung, aber sein heftiger innerer Konflikt zwischen Sünde und Sühne kann schließlich leider nicht dadurch gelöst werden. Die endgültige Erlösung für das Du in diesem Prosagedicht sollte der Tod sein, durch den seine Seele wieder in die Welt seiner Kindheit zurücktreten könnte. Der Tod als Erlösung wird auch am Ende des Prosagedichtes „Offenbarung und Untergang“ beschrieben. Der Engel symbolisiert die reine Seele oder das übergeordnete Bewusstsein des lyrischen Ichs. Er erinnert zwar an die Sünde, ist aber nicht in der Lage, für eine Erlösung des lyrischen Ichs zu sorgen. Endlich wird die belastende Seele des lyrischen Ichs durch den Tod aus dem schuldhaften

Körper auf der Erde freigesetzt.

„De Profundis“ erschien im Dezember 1912, die „Verwandlung des Bösen“ wurde im Frühherbst 1913 verfasst und „Offenbarung und Untergang“ im Sommer 1914. Diese drei

Gedichte sind Trakls spätere Werke und liegen in seinen letzten zwei Schaffensphasen.⁴²⁷ Durch die hohe poetische Suggestivität der Bilder erzeugen sie eine große semantische Offenheit. Dieser hermetisch-abstrakte Stil und das Bestreben, Eindeutiges zu verunklaren, bilden einen Individualstil, der regelmäßig eine inhaltliche Interpretation erschwert. Die Gedichte aus seinem letzten Lebensjahr 1914 haben wegen seiner Kriegserfahrung einen archaisch-apokalyptischen Tenor. Mit den verstärkten Existenzkrisen und Schuldgefühlen des Dichters wird seine Erlösungsbedürftigkeit immer größer, die in der Atmosphäre der erahnten Apokalypse in der zweiten Hälfte des Jahres 1914 ihre Spitze erreicht hat. Die Darstellungen der kristallinen Engel in diesen drei Gedichtwerken zeigen die Suche des Dichters nach der Selbsterlösung durch eine Selbstkonfrontation mit dem höheren Selbst. Die Selbstbegegnung im Gedicht „De Profundis“ meint die Auffindung des gestorbenen Körpers von seinem wandernden Geist im Klang der kristallinen Engel; die Selbstbegegnung wird durch den Besuch des kristallinen Engels in der „Verwandlung des Bösen“ realisiert und in „Offenbarung und Untergang“ durch den Regenfall der kristallinen Engelstränen. Eine Selbsterlösung auf der Erde ist trotz der Erscheinung des kristallinen Engels nicht gelungen, geschweige denn eine Gotteserlösung durch das Sühneopfer von Jesus Christus.

Der Tod als Erlösung wird angedeutet im Gedicht „De profundis“. Der kristallene Engelsklang würde den Geist des lyrischen Ichs in eine kristallene Welt einführen, deren Zeit gestillt und deren Raum gesperrt wird. Durch die visionäre Einreise in die Todeswelt in der „Verwandlung des Bösen“ wird das Schuldgefühl des Du gemindert, und durch den Selbstmord, der von der Stimme des anderen Selbst befördert wird, wird es eine endgültige Erlösung bekommen. Das erlöste Selbst erscheint nach dem Tod als eine engelhaftige Kinderfigur. Das deutet an, dass der Dichter den Tod als den Zugang zu seiner gewünschten erlösten Welt betrachtet, nämlich die Kindheit, eine Lebenszeit ohne

⁴²⁷ Zu Trakls Schaffensphasen vgl. Peter Schünemanns und Marion Bönnighausens Artikel zu Georg Trakl im Kindlers Literatur Lexikon. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Band 16, Stuttgart: Metzler 2009. S. 403. Trakls Schaffen lässt sich in vier Phasen untergliedern: Die erste Phase bezieht sich auf seine Jungwerke, welche stark durch die Strömungen des Jugendstils und des französischen Symbolismus geprägt wurden. Die zweite Schaffensphase (ca. 1909–1912) wurde von dem expressionistischen Reihungsstil beeinflusst. Seine späteren Werke (ca. 1912–1914) liegen in seiner dritten Phase, und die Werke von 1914 gehören zu der vierten Schaffensphase.

Schuld in Bezug auf den Sexualtrieb und ohne Trennung von der Geliebten.

3. Der gefallene und beschmutzte Engel – Engel als das verfallene Selbst

Nach der Erläuterung des Motivkomplexes der kristallinen Engel wenden wir jetzt den Blick auf eine andere wichtige Engelskategorie bei Trakl: den gefallenen und beschmutzten Engel. Anders als die begrenzten Forschungsarbeiten über die kristallinen Engel wurden schon viele Auseinandersetzungen mit diesem Engelsgenre von den anderen Forschern geführt. Aber dass der „dunkle“ Engel bei Trakl, wie in der Einleitung erwähnt wurde, hauptsächlich als Sinnbild des leidenden Schicksals der Menschheit im Kriegsschatten angesehen wird, gilt für mich als fragwürdig. In diesem Teil wird versucht, die in der Forschung am häufigsten diskutierten Gedichte „An Luzifer“ und „Psalm“ zu interpretieren und sich diesem Engelsgenre erneut anzunähern.

3.1 „An Luzifer“ – der gefallene Engel

Ein Engelsgedicht in Trakls Nachlass, dessen Titel schon eindeutig das Engelsgenre ausspricht, ist „An Luzifer“.⁴²⁸ Das ist das einzige Gedicht in Trakls Dichtung, das er dem gefallenen Engel direkt gewidmet hat.

An Luzifer (3. Fassung)

Dem Geist leih deine Flamme, glühende Schwermut;
Seufzend ragt das Haupt in die Mitternacht,
Am grünenden Frühlingshügel; wo vor Zeiten
Verblutet ein sanftes Lamm, der Schmerzen tiefsten
Erduldet; aber es folgt der Dunkle dem Schatten
Des Bösen, oder er hebt die feuchten Schwingen
Zur goldenen Scheibe der Sonne und es erschüttert
Ein Glockenton die schmerzzerissene Brust ihm,
Wilde Hoffnung; die Finsternis flammenden Sturzes.⁴²⁹

Dieses neunzeilige Gedicht besitzt ein gemischtes Reimschema. Dem Paarreim der ersten zwei Zeilen folgt der Haufenreim des dritten bis sechsten Verses. Die letzten drei Verse besitzen dann einen Mittelreim mit dem jeweiligen Zweitwort. Drei unterschiedliche Bildszenen dieses Gedichtes werden von diesen drei Reimformen unterteilt: die Bitte des lyrischen Ichs um die Hilfe für den leidenden Geist an Luzifer; das Leiden des Geistes in

⁴²⁸ Vgl. Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel – Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls, hrsg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina, 6 Bände und 2 Supplement-Bände, Basel/Frankfurt a. Main: Stroemfeld 1955. Hier Band 4. S. 329–342. Das Bearbeitungsdatum dieses Gedichtes sieht man in der Beschreibung des Konvoluts.

⁴²⁹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 186–187.

ähnlicher Szene wie die Kreuzigung Jesu; und der Flammensturz des Leidenden in ähnlicher Szene wie der Sturz des Ikarus. Von dem dritten bis zum siebten Vers werden insgesamt fünf starke Enjambements verwendet. Durch diese Zäsuren werden die Schmerzen (Zeilensprung mit „verblutet“, „erduldet“ und „Bösen“) und die Willensfreiheit (Zeilensprung mit „goldenen“ und „Glockenton“) des leidenden Geistes nachdrücklich dargestellt. Die große Wendung in dem Erlebnis des Geistes wird durch ein „aber“ im Mittelvers dieses Gedichtes betont.

Das Gedicht beginnt mit einer dringlichen Bitte des lyrischen Ichs an Luzifer. Es will, dass dieser Engel dem Leidenden helfen kann. Anschließend wird dargestellt, warum der gefallene Geist die Flamme und den Schwermut des gefallenen Engels braucht – er leidet sehr stark: „Seufzend ragt das Haupt in die Mitternacht, / Am grünenden Frühlingshügel; [...]“ Dieser grünende Hügel sollte ein besonderer Ort sein, da früher „ein sanftes Lamm“ hier verblutet und „der Schmerzen tiefsten erduldet“ wurden. Die Bezeichnung des Leidensorts und die Nennung des Leidenden als Lamm erinnern direkt an die Kreuzigung Jesu in Golgatha.⁴³⁰ Nach Goldmann ist Jesus in Trakls Dichtung außer in dessen Jugendschaffenszeit eine Identifikationsfigur des Dichters, die der Menschheit keine Sühne durch sein Opfer bringen kann und auch keine Auferstehung nach seinem Tod erlebt.⁴³¹ Am Ende der „Verwandlung des Bösen“ wird geschrieben, dass ihm eine „unvergängliche Nacht“ folgt.⁴³² Hier müsste der leidende Geist das gleiche Schicksal wie Jesus teilen. Er verweilt lange an dem Leidensort nach dem Tod und wartet auf eine Rückfahrt zum Himmel. Aber Gott hat ihn nicht ins Himmelreich aufgenommen, weil seine Sünde – wahrscheinlich ist hier die Schuld wegen des Sexualtriebs gemeint – von Gott nicht vergeben wird. Dieser die Schmerzen zutiefst erdulde und in der mitternächtigen Todeswelt blockierte Geist wird dann als „der Dunkle“ bezeichnet.

Wenn der leidende Geist keine Erlösung von Gott erhält, wendet er sich nun an den Feind Gottes – Luzifer. Er folgt jetzt „dem Schatten des Bösen“. Offensichtlich hat der leidende Geist eine „wilde Hoffnung“ auf Erlösung. Er will ohne Gotteshilfe mit eigener Kraft eine Himmelfahrt versuchen: Er „hebt die feuchten Schwingen“ und fliegt zu der Sonne, wird aber von einem „Glockenton“ an der Brust erschlagen und fällt wieder in die „Finsternis“. Diese Glocken sollten die Todesglocken sein. Diese Tat, bei der er eigenwillig in die Höhe und nah an die Sonne fliegt, aber wegen nicht funktionierender Flügel abstürzt und stirbt, erinnert unmittelbar an die Geschichte des Ikarus. Sein Absturz und Tod sind

⁴³⁰ Vgl. Joh 1,29; 18,28; Jes 53,7; 53,11 usw.

⁴³¹ Vgl. Heinrich Goldmann: Christus. In: Katabasis. S. 67–82.

⁴³² Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 57.

wahrscheinlich eine Strafe der Götter für seinen unverschämten Übermut und seine kindliche Spiellust.⁴³³ Der Fall Luzifers wegen seiner Rebellion gegen Gottes Willen wird hier von dem Dichter mit dem Sturz des Ikarus in Verbindung gebracht. Der Flammensturz Luzifers auf die Erde wird mit dem Todesschicksal des Ikarus zusammengefügt. Wenn der Geist mit von Luzifer ausgeliehener Flamme und Schwermut eine eigene Himmelfahrt versucht, folgt ihm der Tod wie bei Ikarus. Wahrscheinlich wird hier auch darauf hingedeutet, dass der Tod die einzige Erlösung für den leidenden Geist sein sollte, damit er endlich von den tiefsten Schmerzen und bösen Schatten befreit werden kann. Obwohl der Ruf an Luzifer und die Nachahmung der Tat Luzifers ihm auch keine Erlösung gebracht haben, hat der Geist hier zumindest versucht, in einer gottverlassenen Situation eine Selbstrettung durchzuführen.

Das lyrische Ich in diesem Gedicht bittet Luzifer, seine Flamme und Schwermut dem leidenden Geist auszuleihen. Es ist gut nachzuvollziehen, dass mit diesem Geist der Dichter selbst gemeint ist. Das lyrische Ich, das hier zu dem verfallenen Engel spricht, ist wie ein höheres Dasein des leidenden Geistes, der nach dem Schmerztod nicht zu Gott zurückkehren kann. Das lyrische Ich wendet sich bei der Gottverlassenheit an Luzifer um Hilfe, aber die Beschreibung des Ikarus-ähnlichen Todessturzes des rebellischen Engels hat ein Zeichen gesetzt, dass der Dichter nur durch den Tod eine Erlösung für das Leiden bekommen kann.

Unmittelbar nach „An Luzifer“ entstand das Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“. Die Parallelstellen mit ähnlichen Motiven zwischen den beiden Texten sind leicht zu finden. Ein Beispiel ist das Bild des verbluteten Lammes. In „Offenbarung und Untergang“ liegt das „tote Lamm zu [...] Füßen“ des lyrischen Ichs. Das Lamm tritt als die von dem lyrischen Ich ermordete Schwester auf – eine Szene, in der die komplizierte Beziehung zwischen Mörder und Opfer und die schuldhafte Liebe zwischen den beiden dargestellt wird. Im Gedicht „An Luzifer“ sind der Leidensort des Geistes und der Leidensort Jesu identisch. Aber das Schicksal des leidenden Geistes gleicht dem des abstürzenden Ikarus. Seine Tat endet in einer Tragödie. Sein Erlösungsversuch ist vergeblich, was dem gefallenem Figur Schwermut und Schmerz gebracht hat. Der Schmerz der zerplatzten Rückkehr zum Himmel ist sogar heftiger als das Leiden des Absturzes. In den Prosagedichten „Verwandlung des Bösen“ und „Offenbarung und Untergang“ identifiziert sich das lyrische Ich mit dem gefallenem Engel, dessen Schicksal

⁴³³ Vgl. Bernhard Greiner/Joachim Harst: Daidalos und Ikaros. In: Mythenrezeption – Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart/Weimer: Metzler 2008. S. 191–198.

auch von Verzweiflung und Trauer beherrscht wird. Es ist elegisch in „Verwandlung des Bösen“: „[...] singen vom [...] flammenden Sturz des Engels. O! Verzweiflung, die mit stummem Schrei ins Knie bricht.“ Und es ist von Reue besetzt in „Offenbarung und Untergang“: „Die kristallinen Tränen verdammter Engel; [...]“ Die Identifikation mit Luzifer in diesem kurzen Gedicht ist zwar offensichtlich, aber stark von dem melancholischen und pessimistischen Grundton geprägt. Der Ikarus-artige Sturz Luzifers reflektiert auch den Fatalismus des Dichters – die Sühne muss sein eigenes Leben kosten. In der Bibel wird nicht erwähnt, ob der gefallene Engel die Gelegenheit zur Reue oder zur Erlösung hat. Aber nach dem Einblick in die Bibel über dieses Thema kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass Gott keinen Plan für die Erlösung des gefallenen Engels hat. Gott bezeichnet diejenigen Engel, die ihm treu bleiben, als „auserwählte Engel“ und eindeutig gehören die rebellierenden Engel, insbesondere Luzifer, nicht dazu.⁴³⁴ Dieser bleibt grundsätzlich eine von Gott verlassene Figur, nachdem er gegen Gott rebelliert hat, und verdient nur Gottes Rache. Wenn das lyrische Ich in Trakls Gedichten ständig unter der Unmöglichkeit der Gottese Erlösung und der Unzugänglichkeit gegenüber Gott leidet, ist es kein Wunder, dass es sich mit dem gefallenen Engel Luzifer identifiziert.

Das lyrische Ich bittet Luzifer um dessen Flamme. Die Flamme im letzten Schaffensjahr von Trakl verbindet sich immer mit großen Schmerzen, sowohl körperlichen als auch geistigen, z. B. im Gedicht „Das Gewitter“, das einen Monat nach dem Luzifer-Gedicht entstand:⁴³⁵ „O Schmerz, du flammendes Anschauen / Der großen Seele!“⁴³⁶ Hier wird der Schmerz als Gewitter der Seele bezeichnet, das läuternd, zerstörend und in der Form der „wilden“, „glühende[n] Schwermut“ ist.⁴³⁷ Im Gedicht „Grodek“, das Trakl kurz vor seinem Tod verfasste,⁴³⁸ entsteht die „Flamme des Geistes“ aus dem „gewaltige[n] Schmerz“ und diese Geister gehören zu den verblutenden Soldaten: „[...] die Geister der Helden, die blutenden Häupter; / [...] Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz, / [...]“⁴³⁹ Die Flamme bei Trakl kommt aus der Qual und dem Leiden und ist meistens mit dem Geist des Gestorbenen verbunden. Auch die Schwermut bei Trakl ist mit Schmerz und Tod untrennbar verknüpft. In dem Gedicht mit dem Titel „Die Schwermut“ wird ebenfalls eine entsetzliche Szene des Schlachtfeldes nach dem Krieg

⁴³⁴ Vgl. 1. Tim 5,21.

⁴³⁵ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 88.

⁴³⁶ Vgl. Eberhard Saueremann: Verfremdung eines Naturereignisses – Interpretation zum Gedicht „Gewitter“. In: Interpretationen – Gedichte von Georg Trakl. Hrsg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart: Reclam 2009. S. 190–208. Hier S. 200.

⁴³⁷ Vgl. Alfred Doppler: Orphischer und apokalyptischer Gesang. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (1968). Hrsg. von Herman Kunisch, Berlin: Duncker & Humblot 1968. S. 291–242. Hier S. 239.

⁴³⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 94.

⁴³⁹ Ebd., S. 94.

dargestellt:

Ein Dorf, / Das fromm in braunen Bildern abstirbt. // [...] Ihr Soldaten! / Vom Hügel, wo sterbend
die Sonne rollt / Stürzt das lachende Blut –/ [...] O grollende Schwermut / Des Heers; [...] ⁴⁴⁰

Außer dieser Schwermut des Gestorbenen, der Agonie der Soldaten, gibt es bei Trakl auch eine Schwermut der Sünde. Im Gedicht „Anif“ wird diese Schwermut dargestellt:

Männlicher Schwermut. / [...] Groß ist die Schuld des Geborenen. Weh, ihr goldenen Schauer / Des
Todes [...] ⁴⁴¹

Die grausame Kriegserfahrung und die sexuelle Sünde sind zwei Gründe der Schwermut bei Trakl. Alfred Doppler schreibt in seinem Beitrag über die Schwermut in der Dichtung von Trakl:

Trakl kennt zwei Formen der Schwermut: Schwermut über „die Schuld des Geborenen“, die „männliche“, gehaltene Schwermut und die „verpesteten Seufzer der Schwermut“, sie sind „Krankheit zum Tode“, Zweifel, Verzweiflung, die in Hochmut umschlägt. ⁴⁴²

Die zwei Formen von Schwermut bei Trakl sollten aus zwei existenziellen Krisen stammen, die das Leben des Dichters bedrohen, nämlich die Sünde und der Tod oder das Leiden der Agonie. Daher bezieht sich die „Flamme“ bei Trakl als Ausdrucksform der Schwermut auch auf diese zwei Themen. Außerdem hat das Wort „Flamme“ per se auch die Konnotation von Liebe und Leiden. Die Flamme, die an Feuer und Brennen erinnert, hat Assoziationen mit dem Liebesfeuer, dem Eros und den ungewöhnlichen „brennenden“ Schmerzen der Agonie. Daher kommt die Flamme, die das lyrische Ich für den Geist von Luzifer erbittet, aus der „glühende[n] Schwermut“, nämlich aus dem Dichter selbst. Das könnte auch als ein Grund dafür gelten, dass Luzifer eine Identifikationsfigur des lyrischen Ichs in diesem Gedicht sein sollte. Die geteilten Gemeinsamkeiten mit dieser Gestalt sind die von Gott nicht vergebene Sünde und das Schicksal der Katabasis, ⁴⁴³ das Böse, das nur durch den Tod „verwandelt“ werden könnte. Die Identifikation des lyrischen Ichs mit dem gefallenem Engel ist bei anderen Gedichten Trakls im Kontext der hässlichen Geburtsszene auch zu finden. Im Gedicht „Geburt“ im Zyklus *Siebengesang des Todes* des Gedichtbandes *Sebastian im Traum* wird beschrieben, dass der Mensch schon bei der Geburt von dem gefallenem Engel beobachtet wird:

⁴⁴⁰ Ebd., S. 91.

⁴⁴¹ Ebd., S. 63.

⁴⁴² Vgl. Alfred Doppler: Orphischer und apokalyptischer Gesang. S. 239.

⁴⁴³ Zum Katabasis-Begriff bei Trakl vgl. Goldmanns Beitrag in: Katabasis. S. 164–171.

O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht / Blaues Wasser im Felsenrund; / Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel, [...] ⁴⁴⁴

Der gefallene Engel seufzt, als er das Neugeborene ansieht. Wahrscheinlich ist das ein Seufzer des Mitleids: Der gefallene Engel soll das traurige Schicksal des leidenden Geistes wie bei ihm selbst schon vorgeahnt haben, kann es aber leider nichts verändern. Eine ähnliche Szene erscheint auch im Gedicht „Im Dorf“ aus der Gedichtsammlung von 1909 bis 1933. Hier wird das hässliche Bild einer schwangeren „Bäurin“ entworfen. Die leidende Muttergestalt wird von der Todesatmosphäre umgeben:

Im Schoss der Bäurin wächst ein wildes Weh. / [...] Im Fieberbette friert / Der schwangere Leib, den frech der Mond bestiirt. / [...] Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind; / Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor. ⁴⁴⁵

Die Qual der kränklichen Mutter in diesem Gedicht impliziert eine Schwer- oder Totgeburt. Die Erscheinung des schwarzen Engels bei der Geburt könnte ein Zeichen für das verhängnisvolle Leben des Neugeborenen sein. „Ein gefallener oder ein schwarzer Engel ist bei Trakl eine symbolische Selbstrepräsentanz, der die Rolle des ungeliebten und unglücklichen Kindes spielt“, so Kleefeld. ⁴⁴⁶ Im Gedicht „An einen Frühverstorbenen“ wird der schwarze Engel als Geist eines Frühverstorbenen beschrieben, der „seltsam verpuppt in seine stillere Kindheit [ging] und starb“. ⁴⁴⁷ Nach der Interpretation der Prosagedichte „Verwandlung des Bösen“ und „Offenbarung und Untergang“ ist zu ersehen, dass derjenige, der eine Rückkehr zur Kindheit nach dem Tod ersehnt, der Dichter selbst ist. Der schwarze Engel ist ein Vertreter des Dichter-Selbst, aber kein höheres Selbst wie der kristallene Engel, sondern das von der Sünde belastete und von dem Missgeschick verhängte Selbst, das gefallene Selbst. Es ist auch zu bemerken, dass der schwarze Engel bei Trakl bei der Geburts- oder Todesszene immer aus einem irdischen Ort hervortritt, nicht aus der Himmelwelt. Im Gedicht „Im Dorf“ erscheint er bei der Geburt aus dem Zimmerfenster, und im Gedicht „An einen Frühgestorbenen“ tritt er nach dem Tod des Frühgestorbenen aus einem Baum heraus. Der Ursprungsort dieses Engels impliziert seine irdische Herkunft: der Baum als Symbol des Menschenlebens und das Zimmer als Ort der menschlichen Aktivitäten. Der schwarze Engel, der bei der Geburt oder nach dem Tod erscheint, verkörpert die Seele der Neugeborenen oder Verstorbenen.

⁴⁴⁴ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 64.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁴⁶ Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. S. 213.

⁴⁴⁷ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 65.

3.2 „Psalm“ – der beschmutzte Engel

Im Gedicht „Psalm“ wird ebenfalls ein aus dem Zimmer hervorgetretener Engel dargestellt, sogar in einer apokalyptischen Umgebung:

Psalm (2. Fassung)

[...]

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der Kindheit.
Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.⁴⁴⁸

In diesem Auszug der letzten zwei Strophen dieses Gedichtes – der vierten und der fünften Strophe – wird eine apokalyptische Szene dargestellt. Das „leere Boot“, der „schwarze Kanal“, die verfallenen „Ruinen“ und die „toten Waisen“ zeigen eine gottverlassene Endzeitlandschaft. In dieser Landschaft treten die Engel „mit kotgefleckten Flügeln“ „aus grauen Zimmern“ und „Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern“. Die grauen Zimmer deuten die Unsauberkeit und das Unglück des Ursprungsorts der Engel an. Da der Kot der menschlich-weltlichen Sphäre entstammt, werden die eigentlich reinlichen und himmlischen Wesen von den erdartigen Massen verschmutzt. Die Engel werden noch von Würmern befleckt. Der Wurm als „eines der niedrigsten und in faulenden Substanzen sich aufhaltendes oder sich aus ihnen entwickelndes Tier“ hat hier die reinen Körper besetzt.⁴⁴⁹ In der Bibel ist das Erscheinen der Würmer ein Zeichen für den Sündenfall und die Strafe für Gottlosigkeit.⁴⁵⁰ Das beschmutzte Aussehen der Engel deutet ihren Verlust an Erhabenheit an, der ihren gottverlassenen Zustand impliziert. Die Stellen, die von den Würmern befleckt werden, sind die Augenlider der Engel. Da die Augen als Symbol für Einsicht und Spiegelung der Seele angesehen werden,

⁴⁴⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 32–33.

⁴⁴⁹ Vgl. Johannes B. Friedrich: Die Symbolik und Mythologie der Natur. Würzburg: Verlag der Stahel'schen Buch- und Kunsthandlung 1859, nachgedruckt von Nabu Press, Charleston 2000. S. 651.

⁴⁵⁰ Vgl. Sir 7,19: „[...] Feuer und Würmer sind die Strafe für die Gottlosen.“

implizieren die bedeckten und beschmutzten Augen die Wahrnehmungslosigkeit und die verfallene Seele der Engel. Zudem gelten die Augen bei den Engeln auch als Symbol der durchdringenden Weisheit – die höchsten Engelchöre (Cherubim, Seraphim) tragen Augen auf den Flügeln.⁴⁵¹ Die Lider der Engel sind „vergilbt“. Dieses Partizip des Perfekts impliziert eine Lichtreduktion und gleichzeitig die Sterblichkeit der Engel. Der körperliche Verfall der Engel mit Befall von Würmern zeigt ihre Eigenschaft der Weltlichkeit und Schuldhaftigkeit. Während der Sündenfall in Trakls Gedichten hauptsächlich das menschliche Vergehen in Bezug auf den Sexualtrieb meint, könnte der befleckte Engel als eine Selbstbeschreibung des lyrischen Ichs betrachtet werden. Mit dieser Engelsdarstellung in einer apokalyptischen Landschaft werden höchstwahrscheinlich die Gottverlassenheit und die unmögliche Erlösung durch Gott angedeutet.

In dieser verfallenen und verlassenem Umgebung wird ein Kirchenplatz dargestellt, der „finster und schweigsam“ ist. Das defektive Verhältnis zwischen Gott und Mensch wird hier weiterhin impliziert, da die Kirche der religiöse Ort der Vermittlung zwischen Transzendenz und Immanenz und der Wahrnehmungsort der Gottheit ist. Mit dem Adjektiv „finster“ könnte hier nicht nur die optische Abwesenheit von Licht dargestellt werden, sondern auch der unaufgeklärte Seelenzustand mit geringer Gotteserkenntnis. In diesem Kontext, zusammen mit den verfallenen Engeln zuvor, sollte das Adjektiv „schweigsam“ sich auf Gottes Schweigen beziehen. Schweigsam öffnen sich Gottes goldene Augen – die Beschreibung in dem letzten Vers würde auch diese Interpretation untermauern. Gottverlassenheit und Gottesschweigsamkeit müsste das lyrische Ich schon in der Kindheit erlebt haben. Nun erinnert sich das lyrische Ich an seine vergänglichen Lebensabschnitte: „Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei [...]“ Die silbernen Sohlen werden hier als Symbol der Träger der vergangenen Zeiten bezeichnet. Die Farbe Silber hat bei Trakl eine häufige Verbindung mit Gespenstischem, Jenseitigem und versinnbildlicht unheimliches Vergehen oder unirdisch-leblose Existenz. Es taucht in Bildern der Schritte oder Füße auf und steht für die Darstellung erhöhter Bewegungswahrnehmung des lyrischen Ichs.⁴⁵² Es geht in diesem Vers wahrscheinlich um eine bewusste, erkenntniszugewandte Rückschau der vergangenen Lebensphasen des lyrischen Ichs.

⁴⁵¹ Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 43.

⁴⁵² Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 42–43.

In dem nächsten Vers wird die Körpergeste der „Schatten der Verdammten“ beschrieben. In der christlichen Vorstellung bleiben den Verdammten eine Vergebung der Sünden und die Rückkehr ins verlorene Paradies auch nach dem Tod versagt. Aber diese für die Ewigkeit schuldig bleibenden Geister „steigen zu den seufzenden Wassern nieder“. Immerhin ist im Gang zu den Wassern der Versuch der Befreiung von der Sünde zu sehen, da Wasser als „Sinnbild für die sittliche Reinigung“ die „Voraussetzung der Wiedergeburt“ in ein geläutertes Leben ist.⁴⁵³ In der Bibel gibt es auch Beschreibungen über das Wasser der Wunderheilung:

Denn der Engel des Herrn fuhr von Zeit zu Zeit herab in den Teich und bewegte das Wasser. Wer nun zuerst hineinstieg, nachdem sich das Wasser bewegt hatte, der wurde gesund, an welcher Krankheit er auch litt.⁴⁵⁴

Die Körperhaltung der verdammten Geister, die zu dem Wasser niedersteigen, zeigt ihre Hoffnung auf eine körperliche Heilung und eine seelische Reinigung. Ihre Wünsche von Überwindung der irdischen Schuld werden dadurch dargestellt, wobei allerdings der Ausgang dieser Szene offenbleibt. Es ist unklar, ob diese Heilungswünsche von den Verdammten erfüllt werden oder nicht. Aber das seufzende Wasser, das an das Seufzen der schuldbewussten Leidenden erinnern lässt, impliziert ein negatives Ergebnis.

Der letzte Vers dieser Strophe handelt vom Leben nach dem Tod durch die übernatürliche Kraft: „In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.“ Der Magier ist eine Gestalt mit übernatürlicher Fähigkeit, der die überirdische Energie meistern kann. Seine Farbe Weiß trägt eine Symbolik der „Geister und Gespenster“⁴⁵⁵ und steht für die „Überwindung der irdischen Leiblichkeit“.⁴⁵⁶ Der weiße Magier spielt in seinem Grab. Das ist ein Bild von Leben nach dem Tod, aber nicht im Himmelreich, sondern im „Grab“, in einer Unterwelt. Dieses unter der Erde situierte Grab weist auf die Unterwelt in der griechischen Mythologie hin, das Reich des Hades. Die Schlange als Sinnbild der Versuchung und Verführung zum Bösen in der christlichen Tradition wird in diesem Vers noch nicht bestraft und bleibt eine lebendige Figur. Diese Darstellung erinnert an die Symbolik ewigen Lebens, die nicht selten auf Grabmälern vorkommt.⁴⁵⁷ Hier wird ein vorchristlich-antikes Vorstellungsbild von Leben nach dem Tod dargestellt, in dem das böse Tier Schlange in der christlichen Tradition erscheint. Im Vergleich zu der

⁴⁵³ Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. S. 339.

⁴⁵⁴ Vgl. Joh 5,4.

⁴⁵⁵ Udo Becker: Lexikon der Symbole. Hamburg: Nikol Verlag 2012. S. 331.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd., S. 149.

⁴⁵⁷ Johannes B. Friedrich: Die Symbolik und Mythologie der Natur. S. 602.

letzten Szene, die eine negative Diagnose der Heilserwartung andeutet, wird in diesem Magier-Schlange-Vers ein Lebensbild durch mächtig-ungöttliche Kraft präsentiert. Und in diesem Bild geht es um ein Individuum außerhalb der Religionsgemeinschaft, das in „seinem“ Grab mit „seiner“ Schlange spielt. Das Spiel impliziert hier nun nicht Willkür und Gedankenlosigkeit, sondern Leichtigkeit und Souveränität. Die Hinweise auf die Identität dieses weißen Magiers, der mit der Schlange spielt, findet man in anderen Texten von Trakl. In der Prosadichtung „Traum und Umnachtung“ bezeichnet der Dichter sich selbst als den Menschen, der die Schlange mühsam hält: „Also hebt er mit schwächtiger Hand die Schlange [...]“⁴⁵⁸ Im Gedicht „Abendmuse“ ist der weiße Magier ein Erzähler, mit dem sich der Dichter identifiziert: „Des weißen Magiers Märchen lauscht die Seele gerne.“⁴⁵⁹ Dass der weiße Magier sich mit der Dichterseele identifiziert und als eine Selbstnennung in den Gedichten Trakls erscheint, sieht auch der Trakl-Forscher Hans-Georg Kemper:

Auf Nietzsches *Zarathustra*, der mit dem Adler als dem *stolzesten* und der Schlange als dem *klügsten Tier* in einer Höhle lebt. Daraus resultieren Projektionsmöglichkeiten auf das *seherische* Dichterverständnis. Auch Karl Kraus erscheint bei Trakl als „Magier, / Dem unter flammendem Mantel der blaue Panzer des Kriegers klirrt.“⁴⁶⁰

In einer gottverlassenen Welt hat das lyrische Ich viele Szenen gesehen, in denen es Selbstidentifikationen finden kann. Zuerst sieht es sich selbst als verfallenen Engel, dann als verdammten Schatten im Heilungswasser und endlich als weißen Magier, der mit ungöttlicher Kraft in der Unterwelt lebt.

Mit dem abgesetzten Schlussvers „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen“ wird das defektive Verhältnis zwischen Gott und Mensch beschrieben. Dieser Vers hat den Interjektionssatz „Wie eitel ist alles!“ aus der ersten Fassung ersetzt,⁴⁶¹ der ein Ausdruck der Vanitas in biblischem Bezug auf den Prediger Salomo ist.⁴⁶² Mit der Öffnung der Augen wird die Existenz Gottes festgelegt. Der Erscheinungsort Gottes ist „über der Schädelstätte“. Die Schädelstätte bezeichnet einen Ort, an dem menschliche Knochen und Schädel aufbewahrt werden. In diesem Kontext ist sie insbesondere mit Golgatha, dem Ort der Kreuzigung Jesu, verbunden.⁴⁶³ Auf der

⁴⁵⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 82.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 18.

⁴⁶⁰ Hans-Georg Kemper: „Und dennoch sagt der viel, der *Trakl* sagt.“ In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hrsg. von Károly Csúri, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 1–31. Hier S. 24–25.

⁴⁶¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 202.

⁴⁶² Vgl. Pred 1,2; 12,8.

⁴⁶³ Vgl. Mt 27,33: „Und sie trugen ihn an die Stätte Golgota, das ist übersetzt Ort des Schädels.“

trostlosesten Stätte überhaupt, wo Gottes Sohn stirbt, bricht auch die Hoffnung auf Erlösung an, da in Trakls Texten Jesus durch sein Todesopfer keine Sühne für die Menschheit erschaffen hat.⁴⁶⁴ Gerade an diesem Ort, an dem Gott seine Vergebung und Erlösung für die Menschheit wegen Jesus' Sühnetod gibt, schweigt er. Der Gedichttitel „Psalm“ offenbart schon dieses Verhalten von Gott. Gottes Schweigen ist ein Ausdruck der Gottesferne und Gottes Verborgenheit. Nach der Bibel schweigt Gott, weil er die Beter zuvor bereits gewarnt hat,⁴⁶⁵ aber sie dennoch nicht gehört haben⁴⁶⁶ bzw. weil er sich von ihnen aufgrund deren Handelns abgewandt hat.⁴⁶⁷ Den falschen Sehern, die nicht vom Gericht sprechen, gibt er kein Gotteswort mehr und treibt sie damit in den Ruin.⁴⁶⁸ Gottes Schweigen ist in der Bibel eine Tat, durch die er sich vom Beter distanziert. Aber sein Schweigen ist nur eine Verzögerung der Reaktion. „Gesprächsabbruch von Seiten Gottes ist kein endgültiger, sondern ein vorübergehender Zustand. Gottes Dialogbereitschaft kann zeitweise unter Schweigen verborgen sein.“⁴⁶⁹ Da Gott in diesem Schlussvers das gesamte Geschehen der irdischen Welt gesehen hat – die apokalyptische Landschaft und die leidende Menschheit –, aber trotzdem schweigsam bleibt, scheint die Gotteserlösung in der nahen Zukunft für das lyrische Ich unwahrscheinlich zu sein, obwohl seine Erlösungssehnsucht sehr groß ist.

Das Gedicht „Psalm“ wurde im September 1912 geschrieben, als der Dichter in Innsbruck sein Amt als Militärapotheker im Garnisonsspital ausübte.⁴⁷⁰ Zusammen mit dem Gedicht „An Luzifer“, das ein halbes Jahr vor seinem Tod geschrieben wurde, ist es zu ersehen, dass das Engelsgenre der gefallenen und beschmutzten Engel bei Trakl in den letzten Schaffensphasen seines Lebens erscheint. Zu dieser Zeit sollte sowohl der physische als auch der mentale Zustand des Dichters langsam seine Grenze erreichen. Die Bemühung des Dichters um eine Selbsterlösung war weniger geworden, erst recht die Erwartung auf eine Gotteserlösung. Durch die gefallenen oder beschmutzten Engel ist die von der Sünde belastete Seele, die keine Sühne von Gott erhalten kann, durchschaubar.

⁴⁶⁴ Vgl. Heinrich Goldmann: *Katabasis*. S. 68 f.

⁴⁶⁵ Vgl. 1. Sam 8,18.

⁴⁶⁶ Vgl. Mi 3,4.

⁴⁶⁷ Vgl. 1. Sam 13,37; 28,6; 28,15.

⁴⁶⁸ Vgl. Mi 3,7.

⁴⁶⁹ Walter Dietrich: *Gottes Einmischung – Studie zur Theologie und Ethik des Alten Testaments II*. Neukirchen-Vluyan: Neukirchener Verlag 2013. S. 39.

⁴⁷⁰ Vgl. Zeittafel von Georg Trakl. In: Georg Trakl – *Das dichterische Werk*. S. 320. „1912 Antritt des Probedienstes in der Apotheke des Garnisonsspitals Nr. 10 in Innsbruck. Mit *Psalm* beginnend“.

4. Der schwertragende und rosige Engel – Engel als das höhere Selbst

Es gibt außer dem kristallinen Engel und dem dunklen Engel – dem gefallenen und beschmutzten Engel – auch andere merkwürdige Engelstypen bei Trakl, nämlich den mächtigen Engel, z. B. den schwertragenden oder den feurigen Engel, und den farbigen Engel, z. B. den rosigen oder den bleichen Engel. Hier wird der schwertragende Engel als Interpretationsbeispiel für die Kategorie der mächtigen Engel und der rosige Engel für die Kategorie der farbigen Engel ausgewählt.

4.1 „Abendland“ – der schwertragende Engel

Abendland (2. Fassung, Auszug)

Else Lasker-Schüler in Verehrung

1

Verfallene Weiler versanken
Im braunen November,
Die dunklen Pfade der Dörfler
Unter verkrüppelten
Apfelbäumchen, die Klagen
Der Frauen im silbernen Flor.

Hinstirbt der Väter Geschlecht.
Es ist von Seufzern
Erfüllt der Abendwind,
Dem Geist der Wälder.

[...]

Leise verließ am Kreuzweg
Der Schatten den Fremdling
Und steinern erblinden
Dem die schauenden Augen,
Daß von der Lippe
Süßer fließe das Lied;

Denn es ist die Nacht
Die Wohnung des Liebenden,
Ist sprachlos das blaue Antlitz,
Über ein Totes
Die Schläfe aufgetan;
Kristallener Anblick;

Dem folgt auf dunklen Pfaden
An Mauern hin
Ein Abgestorbenes nach.

2

Wenn es Nacht geworden ist
Erscheinen unsere Sterne am Himmel
Unter alten Olivenbäumen,
Oder an dunklen Zypressen hin
Wandern wir weiße Wege;
Schwerttragender Engel:
Mein Bruder.
Es schweigt der versteinerte Mund
Das dunkle Lied der Schmerzen.

Wieder begegnet ein Totes
Im weißen Linnen
Und es fallen der Blüten
Viele über den Felsenpfad.

Silbern weinet ein Krankes,
Aussätziges am Weiher,
Wo vor Zeiten
Froh im Nachmittag Liebende geruht.

Oder es läuten die Schritte
Elis' durch den Hain,
Den hyazinthenen,
Wieder verhallend unter Eichen.
O des Knaben Gestalt
Geformt aus kristallinen Tränen
Und nächtigen Schatten.

Anders ahnt die Stille Vollkommenes,
Die kühle, kindliche,
Wenn über grünendem Hügel
Frühlingsgewitter ertönt.

[...] ⁴⁷¹

Die zweite Fassung des Gedichtes „Abendland“, die der Dichterin Else Lasker-Schüler gewidmet wird, besteht aus fünf Subzyklen. In den ersten zwei Subzyklen, die hier ausgewählt werden, tauchen die Bilder aus dem Nachtwanderungs-Schema bei Trakls Dichtung auf, die ebenfalls in den Prosagedichten „Verwandlung des Bösen“ und „Offenbarung und Untergang“ zu finden sind: Das lyrische Ich kehrt in das dunkle Heimatdorf zurück. Es besucht das verfallene Vater-/Väterhaus. Dann begegnet es einem (toten) Wild, das seine (von ihm selbst ermordete) Geliebte verkörpert. Anschließend

⁴⁷¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 221–224.

wird es wieder von der Geliebten verlassen. Danach begibt sich das lyrische Ich auf einen Sühneweg, aber eine Gotteserlösung scheint ihm unmöglich zu sein. Am Ende hat das lyrische Ich einen Ausweg durch den Tod gefunden – nach dem Tod kann es wieder in seine Kindheit zurückkehren. Dort wird das lyrische Ich mit einem vollkommenen Knaben konfrontiert, der sein Kindheits-Ich sein sollte. Diese Konfrontation ist eine Selbstbegegnung, durch die das lyrische Ich sein ideales Selbst wiederfinden kann.

In der dritten Strophe des ersten Abschnittes des Gedichtes „Abendland“, nach der Wanderung in dem verfallenen Dorf, kommt wieder die Kreuzwegszene vor. Im Prosagedicht „Verwandlung des Bösen“ wird das Du von dem Geist der ermordeten geliebten Schwester verlassen: „Jemand verließ dich am Kreuzweg und du schaust lange zurück.“ Hier wird das lyrische Ich, der Heimkehrer, als „Fremdling“ bezeichnet, und er ist erblindet. Aber die Blindheit verhindert nicht, dass es das Liebeslied singt. Und das Lied fließt „süßer“ „von der Lippe“. Mit einem Strophenenjambement wird der Grund für dieses Singen gegeben: „Denn es ist die Nacht / Die Wohnungen des Liebenden, [...]“ Die Nacht bietet dem lyrischen Ich die Kraft, das Liebeslied zu singen, und auch einen Schutzraum, das Lied singen zu können. Mit „Nacht“ ist hier nicht nur ein Zeitraum gemeint, sondern die ewige Nacht, das Todesreich, da in dieser „Wohnung des Liebenden“ ein „blaue[s] Antlitz“ „ein Totes“ betrachtet. Der Tote ist jetzt im ewigen Schlaf und in dieser Traumwelt gibt es die Landschaft der Todeswelt mit „kristallene[m] Anblick“, wo die Zeit stehen geblieben ist und der Raum gesperrt wird.

In dem zweiten Abschnitt wird der Sühneweg des lyrischen Ichs dargestellt. „Wenn es Nacht geworden ist / Erscheinen unsere Sterne am Himmel [...]“. Die Sterne des lyrischen Ichs und seine Geliebte sind am Nachthimmel zu sehen. In der griechischen Mythologie werden viele Persönlichkeiten nach dem Tod zum Andenken von Göttern in die Sternbilder verwandelt; im Christentum erscheint der Stern als ein hoffnungsvolles Motiv, besonders im Auferstehungsglauben. Die strahlenden Sterne symbolisieren die eschatologische Hoffnung auf Unsterblichkeit im Himmelreich Gottes.⁴⁷² Mit der Formulierung „unsere Sterne“ könnte nach der Interpretation von Károly Csúri auch zusätzlich die persönliche Bedeutung für das lyrische Ich angedeutet werden:

Die Formulierung *unsere Sterne* verrät, dass es sich um eine persönliche Beziehung vom Ich zu den Sternen handelt. Die Sterne als unsere, also eigene Sterne, fungieren als himmlische Hoffnungsschimmer für den Schauenden.⁴⁷³

⁴⁷² Vgl. Dan 12,3; Jes 26,19; Mt 13,43.

⁴⁷³ Károly Csúri: Georg Trakl und die literarische Moderne. S. 49.

Da die Nacht die „Wohnung des Liebenden“ ist, wird die Liebesgeschichte des lyrischen Ichs im Nachthimmel verewigt. Die Sterne der Liebe sollten den Sühneweg des lyrischen Ichs beleuchten. Außer der Sternenbeleuchtung befindet sich der Sühneweg auch in einer Umgebung mit Bibelmotiven: „Unter alten Olivenbäumen, / Oder an dunklen Zypressen hin / Wandern wir weiße Wege; [...]“ Der Olivenbaum und die Zypresse symbolisieren in der Bibel die Segnung durch Gott.⁴⁷⁴

Diesen Sühneweg mit Gotteszeichen geht das lyrische Ich diesmal nicht allein, sondern es wird von einem „schwerttragende[n] Engel“ begleitet. Der schwerttragende Engel als Begleiter des lyrischen Ichs wird von ihm als „Bruder“ bezeichnet. Wenn man diesen Engel mit Schwert als Attribut im biblischen Kontext betrachtet, hat er ähnlichen Bezug wie der Cherub, der mit dem flammenden, blitzenden Schwert am Eingang des Gartens Eden nach der Vertreibung von Adam und Eva den Weg zum Baum des Lebens bewacht.⁴⁷⁵ Daher kann dieser Engel als ein Wächter des verlorenen Paradieses betrachtet werden, ein Warner vor der Schuld des Menschengeschlechts. Er steht für göttliche Disziplin und Ordnung. Wenn das lyrische Ich einen Wächter-Engel, einen Engel von hohem Rang in der Bibel, als Wegbegleiter erhalten und als Bruder bezeichnet hat, ist nachzuvollziehen, dass es das höchste Schuldbewusstsein hat und eine Aufsicht dafür braucht. Der schwerttragende Engel ist in diesem Sinne sein Über-Ich und funktioniert als Schützer seines übergeordneten Bewusstseins. Den Weg, den das lyrische Ich und der Engel zusammen gehen, ist daher ein Weg der Entsühnung mit Gotteshoffnung. Dieser Weg ist gleichzeitig auch „weiß“, eine Farbe, die bei Trakl auch als Symbol für das übergeordnete Bewusstsein gilt.⁴⁷⁶ Sie impliziert „eine Macht im Raum der Seele, die die Spuren des triebhaften Lebens abwäscht, die richtet, entsüht und reinigt.“⁴⁷⁷ Beispielsweise sprach eine „weiße Stimme“ im Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“ zu dem lyrischen Ich, dass es einen Selbstmord begehen sollte.⁴⁷⁸

Der Sühneweg des lyrischen Ichs, das von seinem Über-Ich begleitet wird, scheint sehr leidend zu sein, weil sein Mund, der früher noch das süße Liebeslied singen konnte, jetzt „versteinert“ ist. Dieser Sühneweg endet auch im Tod: „Wieder begegnet ein Totes / Im

⁴⁷⁴ Vgl. Jes 55,13; Hos 14,8. Im Tausendjährigen Reich werden Zypressen anstelle von Dornsträuchern aufgießen. Wenn Israel in seine Segnungen zurückkehren wird, wird es sagen: „Ich bin wie eine grünende Zypresse.“

⁴⁷⁵ Vgl. Gen 3,24.

⁴⁷⁶ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 36. „Weiß [...] hat die Qualität einer richterlichen, geheiligen Instanz, sozusagen die Qualität dessen, was Freud als Über-Ich beschreibt, welches dem üblichen Begriff des Gewissens nahekommt, mit dem Unbewussten ohne Teilnahme des Ich in Verbindung steht und auf dieses bestimmend einwirkt.“

⁴⁷⁷ Ebd., S. 37.

⁴⁷⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 96.

weißen Linnen [...]“ Der Leib Jesu wurde nach der Kreuzigung in ein Leinentuch gewickelt.⁴⁷⁹ Mit diesem Lebensende teilt das lyrische Ich das ähnliche Schicksal mit Jesus. Aber dieses Todesopfer bringt dem lyrischen Ich keine Sühne wie der Jesus-Gestalt bei Trakl. Nach dem Tod landet das lyrische Ich in einer Landschaft, wo viele Blüten „über den Felsenpfad“ fallen und „ein Krankes“ weint. Die verfallene Natur und das Leiden des Kranken implizieren die schmerzhafteste Todeswelt. Aber in diesem Raum sieht das lyrische Ich wieder seine schöne Vergangenheit: „[...] Weiher, / Wo vor Zeiten / Froh im Nachmittag Liebende geruht. // Oder es läuten die Schritte / Elis' durch den Hain, / Den hyazinthenen, / Wieder verhallend unter Eichen.“ Der jung gestorbene Elis befindet sich hier in einer Hyazinthenlandschaft. Diese Umgebung bringt ihn mit einer Gestalt in der antiken Mythologie zusammen, dem schönen Knaben Hyakinthos, aus dessen Blut die Hyazinthen entsprossen sein sollen. Dieser Geliebte des Apollon wurde bei einem verhängnisvollen Unfall von diesem Gott des Lichts aus Versehen getötet und starb jung. Dass Hyakinthos von der Lust seines Geliebten ermordet wurde, erinnert an das Lustmord-Motiv bei Trakl. Eduard Lachmann hat in seiner „Interpretation der Dichtungen Georg Trakls“ die Elis-Gestalt so erklärt:

Elis ist Trakls Gefährte in der Abgeschiedenheit. Er ist eine Erinnerung an das den Menschen verlorene Paradies, ein Bild des schuldlos Geschöpflichen in Menschengestalt. Daher ist seine Farbe, hyazinthen (meistens blau), daher seine Kristallgestalt. Leuchtend, durchsichtig, unstofflich, unirdisch.⁴⁸⁰

Diese Knabengestalt wird „aus kristallinen Tränen und nächtigen Schatten“ geformt. Die nächtigen Schatten deuten an, dass er sich schon im Jenseits befindet, wo die Zeit stillsteht. Diese Figur ist für das lyrische Ich vollkommen, da sie eine Verkörperung der paradiesischen Unschuld seiner Vergangenheit, seines Kindheit-Ichs, ist, mit der sich das lyrische Ich identifiziert. Im dritten Abschnitt von „Offenbarung und Untergang“, wo das lyrische Ich auf dem Bußweg litt und zum Selbstmord getrieben wurde, um von seiner irdischen Schuld endlich befreit werden zu können, wurde eine Knabengestalt aus dem Inneren des lyrischen Ichs geboren. Sie sah das lyrische Ich „strahlend aus kristallinen Augen“ an. Es war ein Augenblick, der das tiefste Schuldgefühl des lyrischen Ichs geweckt und ihn zum Zusammenbruch gebracht hat. Diese Knabengestalt erschien wieder, als das lyrische Ich starb: Sie hob sich „strahlend im Dunkel“ mit „sanfte[m] Gesang“, wie ein Engel. In diesem Zusammenhang ist diese Knabenfigur im Prosagedicht „Offenbarung

⁴⁷⁹ Vgl. Mt 27,59; Mk 15,46; Lk 23,52.

⁴⁸⁰ Eduard Lachmann: Kreuz und Abend – Eine Interpretation der Dichtung Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag 1954. S. 54.

und Untergang“ mit dem Elis im „Abendland“ identisch, der aus „kristallinen Tränen“ besteht. Die Erscheinung des Knaben Elis im Todesreich ist eine Rückkehr des lyrischen Ichs zu seinem Kindheits-Selbst, zu seiner damaligen sublimierten Seele.

Der schwertragende Engel im Gedicht „Abendland“ ist das übergeordnete Bewusstsein des lyrischen Ichs, sein Begleiter auf dem Sühneweg, der leider nicht zur Gotteserlösung führt, sondern nur zur Todeswelt, einem Ort, wo das lyrische Ich durch das Treffen mit dem Kindheits-Selbst eine Ersatzlösung bekommen kann. Außer diesem Engelsgenre des mächtigen Engels, der das übergeordnete Bewusstsein des lyrischen Ichs vertritt, gibt es auch eine andere Art von Engeln bei Trakl, nämlich die farbigen Engel: die weißen, die bleichen, die schwarzen und – am häufigsten auftretend – die rosigen Engel. Hier werden zwei Gedichte, in denen der rosige Engel erscheint, als Interpretationsbeispiele für die farbigen Engel ausgewählt.

4.2 „Sebastian im Traum“ – der rosige Engel

Im Gedicht „Sebastian im Traum“ aus dem gleichnamigen Band scheint der rosige Engel mit anderen rosigen Motiven auf, und man kann diese rosige Engelsfigur im Kontext der Kategorie der farbigen Engel betrachten.

Sebastian im Traum

Für Adolf Loos

1

Mutter trug das Kindlein im weißen Mond,
Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders,
Trunken vom Saft des Mohns, der Klage der Drossel;
Und stille

Neigte in Mitleid sich über jene ein bärtiges Antlitz

Leise im Dunkel des Fensters; und altes Hausgerät
Der Väter

Lag im Verfall; Liebe und herbstliche Träumerei.

Also dunkel der Tag des Jahrs, traurige Kindheit,
Da der Knabe leise zu kühlen Wassern, silbernen Fischen hinabstieg,
Ruh und Antlitz;

Da er steinern sich vor rasende Rappen warf,
In grauer Nacht sein Stern über ihn kam;

Oder wenn er an der frierenden Hand der Mutter
Abends über Sankt Peters herbstlichen Friedhof ging,
Ein zarter Leichnam stille im Dunkel der Kammer lag
Und jener die kalten Lider über ihn aufhob.

Er aber war ein kleiner Vogel im kahlen Geäst,
Die Glocke klang im Abendnovember,
Des Vaters Stille, da er im Schlaf die dämmernde
Wendeltreppe hinabstieg.

2

Frieden der Seele. Einsamer Winterabend,
Die dunklen Gestalten der Hirten am alten Weiher;
Kindlein in der Hütte von Stroh; o wie leise
Sank in schwarzem Fieber das Antlitz hin.
Heilige Nacht.

Oder wenn er an der harten Hand des Vaters
Stille den finstern Kalvarienberg hinanstieg
Und in dämmernden Felsennischen
Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging,
Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann.
O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.

Liebe; da in schwarzen Winkeln der Schnee schmolz,
Ein blaues Lüftchen sich heiter im alten Hollunder fing,
In dem Schattengewölbe des Nußbaums;
Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien.

Freude; da in kühlen Zimmern eine Abendsonate erklang,
Im braunen Holzgebälk
Ein blauer Falter aus der silbernen Puppe kroch.

O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer
Neigte sich ein gelbes Haupt, schweigend das Kind,
Da in jenem März der Mond verfiel.

3

Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht
Und die Silberstimmen der Sterne,
Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne
des Schläfers sank.

O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab
Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst
Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief.

Oder wenn er an der knöchernen Hand des Greisen
Abends vor die verfallene Mauer der Stadt ging
Und jener in schwarzem Mantel ein rosiges Kindlein trug,
Im Schatten des Nußbaums der Geist des Bösen erschien.

Tasten über die grünen Stufen des Sommers. O wie leise
Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes,
Duft und Schwermut des alten Hollunders,

Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb.⁴⁸¹

Sebastian im Traum ist ein von Trakl selbst zusammengestellter Gedichtband, der in seinem letzten Lebensjahr 1914 fertiggestellt wurde, aber erst nach seinem Tod im Jahr 1915 erschien.⁴⁸² Die Figur in dem Namen dieser Gedichtsammlung lässt sich auf einen christlichen Märtyrer, den heiligen Sebastian, zurückführen. Als Hauptmann in der Prätorianergarde des Kaisers Diokletian wurde er zum Tode durch Pfeilbeschuss verurteilt, nachdem er sich öffentlich zum Christentum bekannt hatte. Er erlag jedoch seinen schweren Verletzungen nicht, wurde von einer frommen Witwe gesund gepflegt, meldete sich bei seinem Kaiser zurück und bekräftigte tollkühn und todesmutig seinen christlichen Glauben. Daraufhin ließ ihn Diokletian im Zirkus mit Keulen erschlagen und in den römischen Abwasserkanal werfen. Er erschien *im Traum* den Christen und bedeutete ihnen, wo sie seinen Leichnam fänden. Er wurde geborgen, als Märtyrer bestattet und wird seither als solcher verehrt.⁴⁸³ Mit diesem Titel möchte Trakl wahrscheinlich darauf hinweisen, dass dieser heilige Märtyrer ebenfalls dem lyrischen Ich wichtige Botschaften in Bezug auf Gottessegnung und Gotteswahrheit vermittelt.

Dieses Gedicht besteht aus drei großen Strophengruppen und enthält biografische Inhalte des Dichters, die durch poetische Sprache sinnbildlich wiedergegeben werden. In der ersten Strophengruppe erscheinen viele typische Motive im Nachtwanderungsschema bei Trakl, z. B. der „rasende Rappen“, der dunkle Friedhof und die verfallene Treppe des Vaterhauses. Der Protagonist, ein Knabe, hat eine „traurige Kindheit“ und wird als ein hilfloses, schwaches Tier in der Kälte bezeichnet: „Er war ein kleiner Vogel im kahlen Geäst, / Die Glocke klang im Abendnovember, [...]“ Die Kindheit dieses Jungen war einsam und voller grausamer Erinnerung. Schon damals, als er noch klein war, wurde sein Leben schon beschattet – er wurde von einem „Unbekannten“ im Friedhof heimlich beobachtet und wahrscheinlich später auch verfolgt: „Ein zarter Leichnam stille im Dunkel der Kammer lag / Und jener die kalten Lider über ihn aufhob.“ Mit diesem „Jener“ könnte der Tod, die Seele eines Gestorbenen oder das Böse gemeint sein.

In der zweiten Strophengruppe hat das unglückliche Kind die Orte besucht, die an die Geburt und den Tod Jesu erinnern: die Hütte von Stroh und den finsternen Kalvarienberg. Dort hat das kleine Kind die Lebensgeschichte und Leiden des Jesus wieder erlebt und

⁴⁸¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 52–53.

⁴⁸² Vgl. Zeittafel von Georg Trakl. In: Georg Trakl – Das dichterische Werk. S. 323. „1914: Einsendung des Manuskriptes von *Sebastian im Traum* an den Kurt Wolff Verlag“.

⁴⁸³ Zur Lebensgeschichte des Heiligen Sebastian vgl. Clemens Jöckle: Das große Heiligenlexikon. Köln: Parkland Verlag 2003. S. 401 f.

ein starkes Mitgefühl entwickelt. Mit dem Vers „O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf“ ist zu ersehen, dass das Kind schon die Bereitschaft hat, dem Kreuzweg Jesu zu folgen und seine eigenen Sünden zu büßen. In diesem Moment erfährt der Knabe die „Liebe“ durch die Begegnung mit „sein[em] rosige[n] Engel“: „Liebe; [...] / Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien.“ Diese Liebe bringt Wärme zu seiner kalten, verlassenen Seele und kündigt eine frühlingshafte Innenlandschaft an: „[...] da in schwarzen Winkeln der Schnee schmolz, / Ein blaues Lüftchen sich heiter im alten Hollunder fing, / In dem Schattengewölbe des Nußbaums; [...]“ Da der Holunder den „Baum des Teufels“ und der Schatten des Nussbaums den „Geist des Bösen“ symbolisieren könnte,⁴⁸⁴ könnte diese Liebe sich auf Gottesliebe beziehen. Der rosige Engel sollte daher der Schutzengel des Knaben sein, der zu ihm kommt, wenn er sich entscheidet, dem Weg Gottes zu folgen. Die Farbe Rosa macht auch einen Eindruck von Wärme und Freude, die dem „Frühling der Seele“ entspricht. Der rosige Engel gehört nur dem Jungen. Er ist *sein* rosiger Engel (Hervorhebung durch den Autor). Seine Erscheinung könnte als ein Zeichen für die Selbstwahrnehmung des Kindes angesehen werden und dieser Engel sollte ein neues Geistesleben ankündigen. Die „Abendsonate“ könnte dann ein Lied der Gottesfreude sein und die Entwicklung eines Falters aus der Puppe könnte als Symbol einer Transformation der Seele betrachtet werden. Anschließend, am Ende der zweiten Strophengruppe, wird dargestellt, dass das neulich gläubige Kind den Tod erlebt: „O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer / Neigte sich ein gelbes Haupt, [...]“ Mit diesem Tod könnte Sebastians Opfer gemeint sein, dem aber eine Auferstehung folgt.

„Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht / [...] Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne des Schläfers sank.“ Am Anfang der dritten Strophengruppe wird eine Wiedergeburtsszene dargestellt, wahrscheinlich die Auferstehung Sebastians. Es ist hier eindeutig, dass die Farbe Rosa ein Symbol der Wiedergeburt ist. Aber diese Wiedergeburt kommt nicht von der Rettung Gottes, sondern von der Macht des Bösen: „Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne des Schläfers sank.“ Der „dunkler Wahnsinn“ deutet an, dass die Seele von den bösen Geistern beherrscht wird. Der Grund dafür könnte das unerträgliche Leiden des Geistes sein. Nachdem Sebastian die riesige Qual des Pfeilschusses und den Scheintod erlebt hatte, erlitt er einen grausigen Tod durch den Keulenschlag. Die Gotteserlösung hat sich nicht ergeben, und diese Gotterfahrung ist der Anfang des geistigen Untergangs des Knaben. Der Jene auf dem

⁴⁸⁴ Vgl. Peter Kurz/Michael Machatschek/Bernhard Iglhauser: Hecken – Geschichte und Ökologie – Anlage, Erhaltung und Nutzung. 2. Auflage. Stocker/Graz/Stuttgart: Stocker Verlag 2001. S. 371.

Friedhof an der Todeskammer, der in der ersten Strophengruppe schon in der Kindheit dieses Knaben diesen mit kaltem Blick beobachtete, ist wahrscheinlich der Urheber für diese Seelenverwandlung in das Böse. Der Knabe fühlt sich jetzt als „ein Fremdes“, das von einer Drossel in die Welt des Untergangs gerufen wurde. Dieser „im grünen Geäst“ stehende dunkle Vogel symbolisiert die Verwandlung der Seelenlandschaft vom Frühling zum Herbst, einen Wechsel vom Geist des Gläubigen zum Geist des Bösen. Ein anderes Zeichen für diese seelische Verwandlung ist die Hand des Begleiters. In der zweiten Strophengruppe war das Kind „an der harten Hand des Vaters“, aber hier war er „an der knöchernen Hand des Greisen“. Das kann als das Symbol für den verfallenen Geist betrachtet werden. Die „verfallene Mauer“, die das Kind beim Spaziergang gesehen hat, könnte als ein Symbol des verfallenen Glaubens angesehen werden. Dann erschien der Geist des Bösen „im Schatten des Nußbaums“, und er trug in seinem „schwarze[n] Mantel“ „ein rosiges Kindlein“. Der Schatten des Nussbaums, der vorher von einem „blaue[n] Lüftchen“ des Gottesglaubens gefangen wurde, kehrt zu seinem originalen Zustand zurück. Der schwache Wind kann diesen stabilen Schattenzustand nicht verändern.

Der unbekannte Jene aus der ersten Strophengruppe, der im Friedhof den Knaben beobachtete, wurde mit „Geist des Bösen“ bezeichnet. Daher wird bestätigt, dass der Böse den Knaben schon seit Langem beobachtet und auf einen Moment wartet, dessen gläubige Seele zu ergreifen. Dieser böse Geist trug „ein rosiges Kindlein“. Das rosige Kind lässt sich mit dem rosigen Engel, der als Symbol der neuen Selbstwahrnehmung und des neuen, gläubigen Geisteslebens gilt, assoziieren. Daher könnte das rosige Kind eine Verkörperung des zerbrechlichen und gefährdeten gläubigen Geistes sein. Diese Szene kündigt aber eine doppeldeutige Botschaft an. Es gibt die eine Interpretationsmöglichkeit, dass dieses rosige Kind das Böse überlebt. Es kann auch so gelesen werden, dass dieser gläubige Geist kurz vor seinem Sterben steht.

In der letzten Versgruppe wird der Wechsel der Jahreszeiten vom „grünen [...] Sommer“ zum „braunen [...] Herbst“ beschrieben – wieder ein Zeichen für die Verwandlung des Geisteslebens, für den Verfall der gläubigen Seele. Aber was bleibt, sind der „Duft und [die] Schwermut des alten Hollunders“. Der im christlichen Glauben als Baum des Teufels und des Aberglaubens betrachtete Holunder ist in der nordischen und griechischen Mythologie ein Symbol der Götter der Fruchtbarkeit und Reichhaltigkeit und der Wohnort der „guten Geister“.⁴⁸⁵ Mit dem Bild des alten Holunders wird ein noch

⁴⁸⁵ Vgl. ebd.

mächtiges und verewigtes Dasein dargestellt, nämlich die Göttlichkeit der Natur, in der alle Guten und Bösen vereinigt werden können. In dieser Hinsicht wird die Gegensätzlichkeit zwischen Gottesglauben und Aberglauben geschwächt. „[...] in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb.“ Die Dominanz des christlichen Glaubens ist im Geist des Knaben nicht mehr da, und Sebastian als ein Märtyrer ist allmählich verschwunden. Die Silberstimme des Engels lässt sich auch mit den Engeln im kristallinen Kontext identifizieren, den Engeln als höherem und idealem Selbst des Dichters.

Sebastian hat durch seine Erscheinung im Traum des Knaben zuerst seine Gotteswahrnehmung erweckt. Dann zeigt dieser christliche Heilige durch seine vom Bösen angespornte Auferstehung dem Knaben die Gottverlassenheit und die Überwindung des Dualismus von Gut und Böse. Bei jeder neuen Wahrnehmung des Knaben erscheint ein rosiges Objekt oder eine rosige Figur. Der rosige Engel erscheint bei seiner Gotteswahrnehmung; die „rosige Osterglocke“ bei der Auferstehung des Sebastian durch das Böse und das „rosige Kindlein“ bei der Überwindung des Dualismus von Gut und Böse. Der rosige Engel ist eher Engel des Knaben als Engel des Gottes. Daher wird der rosige Engel auch als „sein [...] Engel“ bezeichnet, ein Symbol der Selbstwahrnehmung mithilfe der Gotteswahrnehmung. Dass die Farbe Rosig die neue Selbstwahrnehmung andeutet, wird von Goldmann auch erklärt:

Rosig gehört so theologisch in den Bereich einer verheißenden Neuen Erde, der Auferstehung des Fleisches, psychologisch in den der Erlösung des aus dem Dunkel zu befreienden *homo maior*, der Findung des „Selbst“, welche in der Aurora Consurgens angedeutet wird.⁴⁸⁶

Um die Funktion des rosigen Engels darzustellen, hat Goldmann das Gedicht „Die blaue Nacht ist sanft“ ausgewählt:

Die blaue Nacht ist sanft auf unsren Stirnen aufgegangen.
Leise berühren sich unsre verwesten Hände
Süße Braut!

Bleich ward unser Antlitz, mondene Perlen
Verschmolzen in grünem Weihergrund.
Versteinerte schauen wir unsre Sterne.

O Schmerzliches! Schuldige wandeln im Garten
In wilder Umarmung die Schatten,
Daß in gewaltigem Zorn Baum und Tier über sie sank.

Sanfte Harmonien, da wir in kristallinen Wogen

⁴⁸⁶ Heinrich Goldmann: Katabasis. S. 48–49.

Fahren durch die stille Nacht

Ein rosiger Engel aus den Gräbern der Liebenden tritt.⁴⁸⁷

In diesem Gedicht geht es um die Verwesung und Versteinerung der Körper und dann um die Wanderung und Wiedergeburt der Seele eines Liebespaares. Der rosige Engel, der „aus den Gräbern der Liebenden“ austritt, könnte die Verkörperung des auferstehenden Liebespaares sein. Gleichzeitig sind die Liebenden das lyrische Wir in diesem Gedicht und die Augenzeugen ihrer eigenen Auferstehung. Das ist wieder eine Darstellung der Konfrontation des lyrischen Subjekts mit seinem höheren Selbst – die gestorbenen Liebenden sind ihren wiedergeborenen Seelen begegnet. Der rosige Engel symbolisiert einerseits die Auferstehung des Fleisches und andererseits die Selbstfindung des lyrischen Wir, wie Goldmann in seiner Interpretation der Farbe Rosa erläutert hat.

Der rosige Engel bei Trakl in den oben erwähnten Gedichten hilft dem lyrischen Ich bei seiner Gottes- und Selbstwahrnehmung und bringt ihm das Schuldbekenntnis. Er funktioniert auch als Begleiter des Sühneweges des lyrischen Ichs. Aber die Gottesliebe, die er dem lyrischen Ich gebracht hat, reicht nicht, dass es eine Gotteserlösung und ein gesegnetes Lebensende bekommen kann. Der rosige Engel erscheint auch bei der Auferstehungsszene und deutet einen Wechsel des Daseinszustandes an. Aber diese Auferstehung ist nach der Gedichtanalyse des „Sebastian im Traum“ keine Wiedergeburt durch Gottes Gnadenakt, sondern eine Wiedergeburt durch den bösen Geist.

Außer dem rosigen Engel treten auch Engel mit anderen Farben in Trakls Gedichten auf, z.B. der bleiche und der weiße Engel. Da diese zwei Engel wie der rosige Engel auch häufig in einem bestimmten Kontext auftreten (Haus des Vaters, Schwester, Hain usw.), kann man sie entweder als Selbstbild oder als Erkenntnishelfer des Dichters ansehen.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 177.

⁴⁸⁸ Der bleiche Engel bei Trakl erscheint auch im „Haus des Vaters“ des lyrischen Ichs: „Ein bleicher Engel / Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.“ („Helian“) oder bei einem in sich gehenden Moment: „Des Einsamen Gestalt kehrt also sich nach innen / Und geht, ein bleicher Engel, durch den leeren Hain.“ („Drei Blicke in einen Opal“) Nach der Interpretation von Walter Gorgé sind die bleichen Engel „gefallene Wesen des Himmels, die ihre Unschuld, ihre Reinheit eingebüßt haben“. „Bleich hat bei Trakl stets die Bedeutung von Böse“, und gerade das Motiv des gefallenen Engels lässt sich im Kontext der bleichen Farben finden: „Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel / Erwacht ein Bleiches in dumpfer Stube.“ („Geburt II“) „Im Drei Blicke in einem Opal wird der Einsame einem bleichen Engel“ gleichgesetzt. (Vgl. Auftreten und Richtung des Dekadenzmotiv im Werk Georg Trakls. S. 254.) Generell kann der bleiche Engel bei Trakl als Symbol des verfallenen Selbst oder der Innenwelt des Dichters angesehen werden. Der weiße Engel tritt auf, wenn eine gestorbene Seele ihre Geliebte wiedertrifft: „Wenn es Abend wird, / verlässt dich leise ein blaues Antlitz. / Ein kleiner Vogel singt in Tamarindenbaum. // Ein sanfter Mönch / Faltet die erstorbenen Hände / Ein weißer Engel sucht Marien heim.“ („Verklärung“) Nach Goldmann ist Maria bei Trakl eine Anima-Gestalt wie Mutter und Schwester. „Die Magd der Verkündigung, die Dienende ist nur Bild mehr für die Sammlung und Reifung der eigenen Persönlichkeit, sie ist dienende Anima, bereit, den Gestalten und Zeichen des Selbst Leben und Raum zu geben.“ (Vgl. Katabasis. S. 117–119.)

Der mächtige und der farbige Engel bei Trakl funktionieren generell als Selbstwahrnehmungsapparat des Dichters.

5. Zusammenfassung

5.1 Der ungnädige Gott und der ohnmächtige Christus

Die Engel bei Trakl – sowohl die kristallinen Engel als Helfer der Selbsterlösung als auch die gefallenen, die beschmutzten und die farbigen Engel als Selbstbild des lyrischen Ichs – befinden sich in einer gottverlassenen und gottschweigsamen Welt. Die Engelsdarstellung bei Trakl steht unmittelbar neben seiner Gottesvorstellung, und hier wird ein Blick darauf geworfen. Gott erscheint zwar selten in Trakls Jugendwerk, aber damals wurde er schon als eine ungnädige Figur dargestellt:

Wenn in der Hölle selbstgeschaffener Leiden / Grausam-unzüchtige Bilder ihn bedrängen / – Kein Herz ward je von lasser Geilheit so / Berücksichtigt wie seins, und so von Gott gequält [...] („Der Heilige“)⁴⁸⁹

Im ersten Gedicht der „Rosenkranzlieder“ mit dem Titel „An die Schwester“ leidet die Schwester auch an Gottes Quälereien: „Gott hat deine Lider verbogen.“⁴⁹⁰ Der menschenquälende Gott lässt sich auch im Dramenfragment finden. In der zweiten Szene des „Blaubart“-Puppenspiels spricht der Alte zu Blaubart, der auch als eine Selbstidentifikationsfigur des Dichters gilt: „Kreist hundert Jahr nun schon mein Blut – / Hab nie Herr einen gesehn in der Welt – / Der so wie Ihr von Gott gequält!“⁴⁹¹ Und Gott züchtigt auch:

Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirn des Besessenen, / Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht. („An die Verstummenen“)⁴⁹²

Gottes Zorn ist sehr mächtig und zerstörend: „Und Gottes Zorn züchtigte seine metallenen Schultern.“ Und es geht weiter: „Fiebernd saß er auf der eisigen Stiege, rasend gen Gott, dass er stürbe.“ („Traum und Umnachtung“)⁴⁹³ Gott bleibt bei Trakl auch eine unzugängliche Figur und sein Atem ist eiskalt – „Gottes eisiger Odem“ („Karl Kraus“).⁴⁹⁴ Der menschenquälende, zürnende, strafende und distanzierte Gott ist weiterhin eine furchtbare Gestalt. In der zweiten Fassung des Dramenfragments klagt der Pächter über einen „furchtbare[n] Gott“, der in sein Haus „eingekehrt“ ist.⁴⁹⁵ Die Gotteserlösung

⁴⁸⁹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 150.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 34.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 240.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 69.

⁴⁹³ Vgl. ebd., S. 80.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., S. 68.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 253.

scheint bei Trakl unmöglich zu sein. Gott hat den Aufruf der Leidenden nicht beantwortet und quält sie bis in den Tod:

ELISABETH:

Gott steh mir bei! Du geifernd <Tier> !

BLAUBART:

Ist's ein Affe oder ist's ein Stier
Ein Wolf oder ander reißend Getier
Hei lustig geschnäbelt zur Nacht –
Bis zweie nur mehr eines macht!
Und eins ist der Tod!

ELISABETH:

Neigt niemand sich meiner grausen Not?

BLAUBART (*schreit*):

Gott!

(Er zerrt sie in die Tiefe. Man hört einen gellenden Schrei. Dann tiefe Stille. Nach einiger Zeit erscheint Blaubart, bluttriefend, und trunken außer sich und stürzt wie niedergemäht vor einem Crucifix nieder)

BLAUBART (*verlöschend*):

Gott!⁴⁹⁶

In diesem Auszug aus Trakls Dramenfragment „Blaubart – Ein Puppenspiel“ findet man eine unbewusste Herabsetzung Gottes im Worte Elisabeths, als sie bei der Bitte um Gottes Hilfe diesen als „geifernd[es] Tier“ bezeichnet. In diesem Ausruf sieht man eine gemischte Emotion: einerseits Sehnsucht nach Gottes Erbarmen, andererseits trotziges Klagen über Gottverlassenheit. Eckart Kleßmann hat die Gottesdarstellung in Trakls Gedichten so erklärt:

In der Welt des Dichters Georg Trakl ist Gott zwar präsent als Wort und Begriff, aber er bleibt den Menschen fern, spricht nicht mit ihnen, gibt auch keine Zeichen. Er schweigt, denn er hat sich von den Menschen abgewandt. Die Welt, wie sie sich in Trakls Lyrik abbildet, ist eine gottverlassene, ohne Barmherzigkeit, ohne Gnade, ohne Hoffnung und Erlösung, [...] ⁴⁹⁷

In Trakls Gedicht ist Gott nicht nur den Menschen gegenüber ungnädig, sondern auch gegenüber seinem Sohn. In den vorherigen Gedichtinterpretationen, besonders bei der Analyse von „An Luzifer“, wurde gezeigt, dass Jesus bei Trakl als eine Selbstidentifikationsfigur des Dichters durch seinen Tod keine Sühne und keine Vergebung Gottes für die Menschheit bringen kann. Jesus ist nur „die blaue Gestalt des Menschen“, ⁴⁹⁸ aus deren „Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann“. ⁴⁹⁹ Der

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 244.

⁴⁹⁷ Eckart Kleßmann: Zu Georg Trakls Gedicht „Die Kirche“. In: Beim Wort genommen – 65 Gedichte gedeutet. Norderstedt: Klaus Isele Editor 2019. S. 158–163. Hier S. 159.

⁴⁹⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 66.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 52.

leidende Christus als Trakls Selbstbild erscheint auch im Gedicht „Helian“, in dem die Titelfigur aber nach dem Tod nur Gottes Schweigen erlebt: „Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel, / Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind. // [...] Der Stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.“⁵⁰⁰ Mit den sinkenden Lidern Gottes wird angedeutet, dass dieser absichtlich den Tod seines Sohnes ignoriert. Nach der Kreuzigung ist es für Christus auch unmöglich, in den Himmel zu gehen, sondern er wird in der Todeswelt blockiert, wie in Punkt 2.3 bei der Interpretation des Gedichtes „Verwandlung des Bösen“ erläutert wurde: „[...] jener im grünen Schatten des Ölbaums erscheint. Dem folgt unvergängliche Nacht.“ Im Gedicht „Crucifixus“, in dem Jesus Leiden thematisiert wird, sehnt der Gottessohn sich selbst nach dem Tod:

Crucifixus

Er ist der Gott, vor dem die Armen knien,
Er ihrer Erdenqualen Schicksalsspiegel,
Ein bleicher Gott, geschändet, angespien,
Verendet auf der Mörderschande Hügel.

Sie knien vor seines Fleisches Folternot,
Daß ihre Demut sich mit ihm vermähle,
Und seines letzten Blickes Nacht und Tod
Ihr Herz im Eis der Todessehnsucht stähle –

Daß öffne – irdenen Gebrests Symbol –
Die Pforte zu der Armut Paradiesen
Sein todesnächtiges Dornenkapitol,
Das bleiche Engel und Verlorene grüßen.⁵⁰¹

Die Armen werden in ihrem Umgang mit der Kreuzigung Jesu gestählt, und ihre „Todessehnsucht“ wird gefestigt. Diese Todeswünsche kommen aus ihren Strafe-Sühne-Bedürfnissen. Wie Jesus warten sie auf eine Erlösung durch den Tod. Aber die Kreuzigung Jesu scheint vergeblich zu sein. Die Welt bleibt ein Armutsparadies nach seinem Opfer, und die Auferstehung ist ihm nicht gelungen. Sein Tod bringt keine Hoffnung auf die Erde, sondern führt nur zu einer Welt mit „bleiche[m] Engel“ und den „Verlorene[n]“. Dass Jesus die gleiche Farbe wie der Engel im Armutsparadies trägt, deutet ihre gleiche Identität an. Beide sind ohnmächtig und unfähig, die Menschen zu entschulden und die Welt zu erlösen.

Die Gottverlassenheit und die Unfähigkeit Christi lassen das lyrische Ich die Erlösungshoffnung auf den Engel übertragen, eine Gestalt, die als Selbstbildnis und

⁵⁰⁰ Ebd., S. 40.

⁵⁰¹ Georg Trakl: Das dichterische Werk. S. 146.

Erkenntnishelfer dient. In diesem Sinne ist der Erlösungsversuch durch den Engel auch eine Art von Selbsterlösung, die aber bis zum Lebensende des Dichters leider nicht gelungen ist.

5.2 Engel als Selbstbild und Helfer der Selbsterkenntnis

Der schöne Engel am Strand als idealer Selbstentwurf im Brief von Trakl, wie in der Einleitung erwähnt wurde, ist nicht in seinem dichterischen Werk zu finden. Die Engelsgestalt in Trakls dichterischem Werk ist warnend, anfordernd, anklägerisch und befindet sich in einem Kontext von Selbstkonflikt und Selbstreflexion. In diesen Engelsfiguren sind nach Freuds Konzept das Es oder das Über-Ich des lyrischen Ichs zu sehen. Im Vergleich zu dem Engel am Strand als Selbstbild in seinem Brief ist Trakls lyrischer Engel immer in einem Spannungszustand zwischen dem aktuellen Zustand und der Idealform des Selbst. Der Dichter versucht, durch den kristallinen Engel eine Selbstversöhnung herbeizuführen, durch die verfallenen und beschmutzten Engel die Schuldbekanntnis des Selbst darzustellen und durch den mächtigen Engel – den schwertragenden und rosigen Engel – eine Selbstsühne zu ermöglichen. Leider erscheint an seinem Lebensende der bleiche Engel, der ohnmächtig und angeschlagen wie die Christusgestalt in seinen Gedichten ist. Die Rückkehr in die Kindheit offenbart die einzige und endgültige Erlösung für den Dichter, die aber nur durch den Tod und die Reise der Seele in die Vergangenheit realisiert werden kann.

Zu guter Letzt wird eine Bemerkung über die Engel von Trakl gemacht. Ganz anders als die Engelsdarstellung der drei anderen ausgewählten Dichter, bei denen ein ganzes dem Engel gewidmetes Gedicht zu finden ist, sind Trakls Beschreibungen der Engel (außer dem Gedicht „An Luzifer“) zwar sehr zahlreich, aber in seiner gesamten Dichtung verstreut. Die Arbeit, alle diese Bruchstücke zu versammeln und dadurch ein relativ „vollständiges“ Engelsbild des Dichters zusammenzufügen, wird daher bestimmt nicht einfach. Die fragmentarisch-hermetische Eigenschaft der Texte von Trakl erschwert ebenfalls die Interpretationsarbeit, die versucht, die Konturen von Trakls Engeln zu zeichnen. Die Dominanz des Wortmaterials, die der Dichter für die Musikalität seines Gedichtes besorgt und manchmal „über de[m] Inhalt“⁵⁰² steht, führt zu einer in der Trakl-Forschung häufig zu findenden Überinterpretation.⁵⁰³ Diese Gefahr bestand auch in der

⁵⁰² Vgl. Moritz Baßler: Wie Trakls „Verwandlung des Bösen“ gemacht ist? In: Interpretationen – Gedichte von Georg Trakl. S. 121–141. Hier S. 138.

⁵⁰³ Das Problem der Überinterpretation von Trakls Gedichten wird immer wieder in der Forschung erwähnt und diskutiert. Vgl. Stefan Jäger: Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Textbewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte „Siebengesang des Todes“ und „An die Verstummen“. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hrsg. von Károly Csúri. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 77–98. Hier

Gedichtanalyse dieser Arbeit. Daher zielte die Gedichtinterpretation dieser Arbeit nicht darauf, die Eigenschaft der Engel zu „decodieren“, sondern eine bessere Betrachtungsperspektive dafür anzubieten.

Trakls einzigartige Engel haben großen Einfluss auf die kommenden Autoren ausgeübt, besonderes seine befleckten und verfallenen Engel. Franz Fühmann verweist in seinem Essay „Der Sturz des Engels“, in dem er seinen persönlichen Lebenskampf aufgrund dunkler Kriegserfahrungen schildert, auf Trakls Engel, als er seinen Weg zu seiner Truppe am Ende des Krieges im Mai 1945 reflektiert: „Der Engel meines Herzens war mild und rein, doch nun hatte er kotige Flügel und Würmer tropften von seinen Lidern, dargestellt nahm ich Trakl mit mir.“⁵⁰⁴ Nicht der strahlende Schutzengel hat ihn in der Existenzkrise begleitet, sondern die dunklen und besudelten Engel, wie sie in Trakls desillusionierender Dichtung vorkommen, werden ihm zum Leitbild:

Möglich, dass ich an Trakl dachte; gewiss dass ich seinen Engel sah, ich glaube fest, mich zu erinnern, dass ich im Schutt, den wir nun durch Stunden durchschlurften, der Torso eines Engels gelegen, zwischen Trümmern von Säulen und Balkonen, doch wer weiß, was die Erinnerung will. [...] Der Engel im Schutt hatte zerschmetterte Flügel; sein Jünglingsgesicht war von Schmutz zerworfen; auf seiner Schulter ein Exkrement. – Er schien zu schweigen, lächelnde Lippen.⁵⁰⁵

Fühmann hat in der Gestalt von Trakls beschmutztem Engel ein Bild von sich selbst gesehen. Die Spuren dieses Engels sind weiterhin bei den Dichtern der inneren Emigration wie Sarah Kirsch zu sehen,⁵⁰⁶ obwohl die Inspiration von Trakls Beschreibung nicht nachweisbar ist. Die Anziehungskraft von Trakls Engeln ist dadurch ersichtlich.

S. 91.

⁵⁰⁴ Franz Fühmann: Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung. München: Dtv 1992. S. 19.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 40.

⁵⁰⁶ Vgl. Sarah Kirsch: Erdreich. In: Erdreich – Gedichte. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1982. „Ein versprengter Engel den gelben Kanister / Über die stockfleckigen Flügel geschnallt / Der himmlische Daumen im Gummihandschuh / Senkt das Ventil und es riecht / Für Stunden nach bitteren Mandeln.“ Dass die Gestaltung der Engel von Kirsch „unverkennbar an Trakl erinnert“, wird auch in der Forschungsliteratur erwähnt. Vgl. Christine Cosentino: Sarah Kirschs Dichtung in der DDR: Ein Rückblick. In: German Studies Review 4 (1981). S. 105–116, hier S. 115. Die Affinität der Wortwahl zwischen Trakl und Kirsch wird von Barbara Mabee in ihrer Forschungsarbeit dargestellt. Vgl. Barbara Mabee: Die Poetik von Sarah Kirsch – Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewusstsein. Amsterdam: Atlanta 1989. S. 193 f.

IV Christine Lavant: Engel als Puffer zwischen Gott und Selbst

1. Einführung

Nach der Auseinandersetzung mit den kristallinen und anderen Engeln von Trakl, die als Selbstbild und Erkenntnishelfer des Dichters gelten, die ihm am Ende aber leider nicht zur Selbsterlösung verhalten, wenden wir den Blick auf die Engel einer seiner Landsleute, der Dichterin Christine Lavant, die ebenfalls eine einzigartige Engelslandschaft in ihrer Dichtung präsentiert:

Engel waren für Christine überall erkennbar: hinfließend am Waldhang, vorbeistreichend am Fluss, schwebend im Nebel und postiert hinter Bäumen. Gottes Handlanger auf Erden mussten ja greifbar sein.⁵⁰⁷

So beschrieb die vertraute Freundin von Lavant, die österreichische Schriftstellerin und Kritikerin Ingeborg Teuffenbach, die Beliebtheit des literarischen Motivs bei dieser Dichterin. So einseitig und traditionell als Hilfsarbeiter Gottes ist die Engelsgestalt in ihrer Dichtung allerdings nicht geraten, wenn man sich einmal intensiv und kritisch mit ihrem literarischen Schaffen auseinandergesetzt hat.⁵⁰⁸ Nach dem „Index von Christine Lavants Dichtungen“⁵⁰⁹ gehört das Wort „Engel“ zusammen mit Mond, Herz, Erde, Auge, Gott, Sonne, Himmel und Stern zu den am häufigsten von ihr verwendeten Substantiven. Trotz der auffallenden Häufung dieses Wortes erweckt es niemals den Anschein von Eintönigkeit oder gar Einfallslosigkeit. Grete Lübke-Grothues, Herausgeberin ihres Werkes und eine der wichtigsten Lavant-Forscher, kommentiert zur metaphorischen

⁵⁰⁷ Vgl. Ingeborg Teuffenbach: Christine Lavant – „Gerufen nach dem Fluss“. Zeugnis einer Freundschaft. Zürich: Ammann Verlag 1994. S. 16. „Ich bin so froh, dass gerade Du am meisten von mir weißt. Bei Dir wird nichts beschädigt oder verringert.“ Das schrieb Christine Lavant ihrer Freundin Ingeborg Teuffenbach in einem der unzähligen Briefe und Zettelchen, die zwischen den beiden Frauen hin- und hergingen.

⁵⁰⁸ Harald Wenrich hat in seinem Artikel „Christine Lavant oder Die Poesie im Leibe“ die bemerkenswerte Differenz ästhetischer Qualität zwischen der erzählenden Prosa und Poesie der Dichterin erklärt: „Ich habe von Christine Lavant zuerst einige Gedichte kennengelernt und sie entzückt gelesen. Ich habe dann weitergelesen und gefunden, dass einige dieser Gedichte [...] zu den schönsten Hervorbringungen der lyrischen Dichtung in unserem Jahrhundert gehören. [...] Aber wenn ich zuerst die erzählende Prosa gelesen hätte, ich wäre gewiss nicht auf den Gedanken gekommen, weitere Werke von ihr zu lesen: Wer solch triviale Prosa schreibt, von dem sind keine guten Gedichte zu erwarten.“ Wenrich sind Lavants Erzählungen sprachlich und motivisch mit negativen Qualitätsmerkmalen gekennzeichnet; im Gegensatz dazu beeindruckt ihre Poesie mit innovativem Sprachgebrauch und inspirierenden Themen. Vgl. Über Christine Lavant. Leseerfahrungen. Interpretation. Selbstdeutung. Hrsg. von Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller Verlag 1984. S. 63-76.

⁵⁰⁹ Vgl. Paola Schulze Belli: Index zu Christine Lavants Dichtungen. In *Bettlerschale - Mondspindel-Pfauenschrei*. Mailand: Dott. A. Giuffrè Editore 1980. Das Wort Engel erscheint 60 Mal in den Gedichtbänden *Bettlerschale*, *Spindel im Mond* und *Pfauenschrei*. Die 20 am häufigsten verwendeten Substantive sind: Herz, Mond, Erde, Gott, Nacht, Name, Stern, Herr, Sonne, Stein, Zeit, Himmel, Engel, Sinn, Vogel, Tod, Traum, Wasser, Schaf, Wind und Seele.

Vielfalt ihrer begrenzten Wortverwendung: „Die Sprachwelt der Christine Lavant ist eine Bilderwelt: der Wortschatz [...] ist wesentlich ein Schatz aus Metaphern: einerseits Begrenztheit der Wörter, andererseits Unbegrenztheit ihrer Bedeutungen.“⁵¹⁰ Die Engelsbilder von Lavant präsentieren eine spannende Bandbreite, die in diesem Kapitel dargestellt werden soll.

Christine Lavant wurde 1915 unter dem Namen Christine Thonhauser als neuntes Kind einer Kärntner Bergmannfamilie geboren. Seit 1948 verwendete sie ihren Geburtsort Lavanttal als Pseudonym. Ihre Familie war arm, und Christine litt seit ihrer Kindheit an vielen Krankheiten. Sie war skrofulös, schwerhörig, schwachsichtig und konnte nur mit Unterbrechungen die Schule besuchen. Eines Tages bekam die arme Strickerin Christine einen Band mit Rilke-Gedichten, wahrscheinlich das „Stundenbuch“, als Geschenk. Diese große Inspiration hat sie angespornt, ein Leben als Dichterin zu führen.⁵¹¹ An Krankheit, Armut und Einsamkeit leidend, fand die Dichterin auf dem Höhepunkt ihres Schaffens die Formel für ihre Existenz: „Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben.“⁵¹² „Wer das, was er schreiben muss, zurückhält, ist vielleicht wie ein Weib, das seine Kinder vergräbt aus Angst, sie könnten dem lieben Nachbarn nicht gefallen“, so beschrieb die Dichterin ihre Skrupel ihrem eigenen Werk gegenüber.⁵¹³ Von den rund 1.800 Gedichten Lavants erschien nur ein gutes Drittel, das sich in sechs Gedichtbände gliedert: *Die unvollendete Liebe* (1949), *Die Bettlerschale* (1956), *Spindel im Mond* (1959), *Sonnenvogel* (1960) und *Der Pfauenschrei* (1962) mit zwei Sammelbänden, *Wirf ab den Lehm* (1961) und *Hälfte des Herzens* (1967). „Es ist eine Lyrik“, so die Dichterin Monika Rinck, „die ungeheure Transformation von Schmerz und Leid in ein großes, kraftvolles und zuweilen immens komisches Werk.“⁵¹⁴

⁵¹⁰ Grete Lübke-Grothues: Zur Gedichtsprache der Christine Lavant. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 87 (1968). S. 613-631. Hier S. 629.

⁵¹¹ Vgl. Grete Lübke-Grothues: Lavant, Christine, geborene Thonhauser. In: Neue Deutsche Biographie. Band 13. Berlin: Duncker & Humblot 1982. S. 744.

⁵¹² Vgl. Christine Lavant: Selbstdarstellung für den dänischen Rundfunk. In: „Nur durch Zufall in den Stand einer Dichterin geraten“. Unbekannte autobiographische Texte von Christine Lavant. Hrsg. von Lija Dürhammer und Wilhelm Hemecker. In: Sichtungen 2 (1999). S. 97-126. Hier S. 100.

⁵¹³ Christine Lavant: Gedichte aus dem Nachlass. Hrsg. von Doris Moser und Fabjan Hafner. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 475.

⁵¹⁴ Monika Rinck: Mondkork. Zur Frage des Adressaten. Zwölf Vorstellungen. Keine gleicht der anderen. In: Drehe die Herzspindel weiter für mich. Christine Lavant zum 100. Hrsg. von Klaus Amann, Fabjan Hafner und Doris Moser. Göttingen: Wallstein Verlag 2015. S. 104-109. Hier S. 105.

Nicht nur werden die Gedichte von Lavant von gewaltigem Leiden und manchmal bis zum Kitsch⁵¹⁵ ausgereizter Komik geprägt, sondern auch von ihrer Unzugänglichkeit. Manche Gedichte sind sehr dunkel und einer hermeneutischen Interpretation unzugänglich. Die Dichterin selbst offenbarte, dass ihr dichterisches Schaffen eine „Verschlüsselung“ war, als sie von ihrer Kollegin Hilde Domin aufgefordert wurde, für die Herausgabe eines Interpretationssammelbandes über eines ihrer eigenen Gedichte zu sprechen: „Dies Gedicht, wie fast alle anderen meiner Gedichte, ist der Versuch, eine – für mich notwendige – Selbstanklage verschlüsselt auszusagen.“⁵¹⁶ Sie ist auch die einzige der eingeladenen Autoren, die überhaupt kein Wort über den konkreten Inhalt des Gedichtes beigetragen hat. Eine Selbstinterpretation hat die Dichterin immer abgelehnt, was die Entschlüsselung ihrer Gedichte noch schwieriger macht. So hat ihr Landsmann, der Kärntner Schriftsteller Helmut Scharf, über die Interpretationsschwierigkeiten geklagt, dass er „am Rest von Rätselhaftigkeit, Dunkelheit und Präntion ihres Werkes stets gelitten habe“:⁵¹⁷

Leicht gemacht hat es Lavant ihren Deuterinnen und Deutern nicht, indem sie so manche Fehldeutung und Vereinfachung billigend hinnahm und manchmal, so schien es, sogar bewusst provozierte. So selbstverständlich sich die Gedichte auch beim Lesen durch ihre Schönheit und Eindringlichkeit offenbaren, so beharrlich spreizen und sperren sie sich gegen jede auf Vollständigkeit und Eindeutigkeit ausgelegte Interpretation.⁵¹⁸

Erst im Laufe der Zeit erfuhr er, dass auch andere Literaturfreunde und Fachleute einem großen Teil von Lavants Werk ratlos oder rätselnd gegenüberstanden. Scharf weiß weiter zu berichten, dass Lavant „wenig Schmeichelhaftes über ihre Kritiker und Interpreten sagte, deren Rezensionen und Artikel ihr Übelkeit verursachten, weshalb sie sie ungelesen unter dem Bett verstaue.“⁵¹⁹ Diese Dissertation aber wagt, einige

⁵¹⁵ Der Diskurs über die kitschige Qualität von Lavants Dichtung ist ständig unter den Rezensenten und Forschern zu sehen. Es wurde häufig erwähnt, dass „ihre Prosa die Grenze zum Kitsch oft und heftig überschritt“ und „literarisches Ärgernis“ erregt. (Vgl. Kerstin Hensel: *Er Schöpfung. Gedanken zu Christine Lavant*. In: *Profile einer Dichterin*. Hrsg. von Arno Rußegger und Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller Verlag 1999. S. 73-82. Hier S. 78 f.) Im Vergleich dazu gibt es immer kontroverse Meinungen über ihre Gedichte. Manche Kritiker betrachten ihr dichterisches Werk als von begrenzter poetischer Qualität. Andere jedoch sind der Meinungen, dass Lavants Darstellung der ganz traditionellen lyrischen Motive wie Herzen, Engel, Mond, usw. in einer „völlig entfremdeten Umgebung“ vor dem „Rutsch in die Sparte Kitsch“ gerettet hat. Vgl. Harald Weinrich: *Die Metapher* (Bochumer Diskussion). In: *Poetica* 2 (1968). S. 628.

⁵¹⁶ Vgl. Doppelinterpretationen. *Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*. Hrsg. und eingeleitet von Hilde Domin. Frankfurt a. Main/Bonn: Athenäum Verlag 1966. S. 150.

⁵¹⁷ Vgl. Nachworte „Wenn nicht Himmel dann ordentlich die Hölle.“ *Christine Lavants Leben als Dichterin*. In: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. Hrsg. und mit Nachworten von Doris Moser und Fabjan Hafner unter Mitarbeit von Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2014. S. 685. Zitiert nach Helmut Scharf: *Christine Lavant. Dichtung mit gutem Gewissen*. In: *Wort in der Zeit* 7 (1961). S. 7-11. Hier S. 8.

⁵¹⁸ Vgl. ebd.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 687.

Engelsgedichte der Dichterin aus der uninterpretierbaren Dunkelheit zu heben und trotz des Mangels an Sekundärliteratur zu entschlüsseln. Es sollte aber nicht vernachlässigt werden, dass einige Gedichte mit Engeln als Leitmotiv zwar lebendige Szenendarstellungen aufweisen, eine Interpretation aber dennoch schwerfiel, da die Engel eine ganz besondere Rolle in der Innenwelt der Dichterin spielten, sodass sich zwischen diesen und der Dichterseele eine intime Beziehung entwickelte. Aber der Kontrast zwischen begrenztem Wortschatz und unbegrenzten Bedeutungen dieser Wörter in den Gedichten von Lavant wird bei der textanalytischen Gedichtinterpretation helfen. Die wiederholte Wortverwendung macht den Vergleich der Parallelstellen zu einer guten Interpretationsmethode, auch wenn das Wort in unterschiedlichen Gedichten unterschiedliche, eigene Nuancen aufweist. Diese Arbeit zielt aber nicht darauf ab, alle Engelszeilen von Lavant zusammenzubringen und zu sortieren, sondern versucht, einige stellvertretend herauszugreifen und zu analysieren, um an ihnen Lavants Vorstellung von Engeln aufzudecken und ihre Funktion zu erklären. Zwar wuchs Lavant in einer streng katholischen Familie auf, aber ihre Lyrik wird von Ludwig von Ficker als „Lästergebete“⁵²⁰ apostrophiert. Wir gehen davon aus, dass die Engel in ihren Gedichten ihr kompliziert-widersprüchliches Verhältnis zu Gott reflektieren sollten.

2. Der verschollene Engel und die Erschaffung der Engel

Die Engel in den Gedichten von Lavant bleiben manchmal eine verschollene Figur. Die Ursache dafür war nach ihrer Vorstellung Gott. Entweder hat er dem lyrischen Ich keinen Boten geschickt, oder der Engel ist nicht zu dem Empfänger gekommen. In diesem Fall stellt das lyrische Ich bei Gott eine Anfrage an den Verbleib des geschickten Engels. Wenn der Engel immer noch nicht erscheint, versucht das lyrische Ich, seinen eigenen Engel zu erschaffen, weil es sich ohne ihn nicht mit Gott verbinden kann.

2.1 Die Suche nach dem verschollenen Engel

In Lavants autobiografischem Roman „Aufzeichnung aus einem Irrenhaus“ liest man folgende Erzählung der Protagonistin über die Entwicklung ihrer Engelswahrnehmung:

Einmal, als Kind, gelang es mir, einen honigbraunen Falter in die immer so furchtsamen Hände zu bekommen, und ich liebte ihn und ging einen langen halben Tag fast damit innen herum, getröstet und verzaubert und auf einmal wieder an das Dasein wirklicher Engel glaubend, nicht bloß Märchen- und Sagen-Engel, sondern wahrer, die eine richtige Stimme haben, um einem

⁵²⁰ Ludwig von Ficker: „Lobrede auf eine Dichterin“. In: Erinnerungspost. Ludwig von Ficker zum 13. April 1965 zugestellt. Salzburg: Otto Müller Verlag 1965. S. 37.

schüchternen Falter sagen zu können, dass ihm das kleinen, kranke Mädchen ganz bestimmt nichts Böses antun würde. Ja, das dauerte ein wenig, aber dann, als ich ihn mir doch – und sicherlich eigentlich überflüssigerweise – nochmals vor die dummen Augen bringen musste, erkannte ich, dass es gar kein Engel war, sondern nur der Umstand, dass der Falter einfach krank war und nicht fliegen konnte und sich so wohl oder übel hat fangen lassen müssen. Fast hätte ich ihn fortgeworfen wie etwas Verekeltes, aber da ich immer leidend und daher auch mitleidig war, legte ich ihn doch so sanft als möglich ins nächste Gras. Und so, mein Gott, würdest wohl auch du mich irgendwo ins Gras legen, halb aus Ekel, halb aus Mitleid, wenn ich jetzt aus Furcht und Krankheit mich in deine Hände gleiten ließe. Du willst uns alle sicherlich heil und aus ganzem Vertrauen [...] an dich herankommen sehen, aber da keine wirklichen Engel da sind, um uns die Furcht vor Dir [...] auszureden, so erhältst du uns nie anders als gekränkt und wir dich nie anders als eine notgedrungene Zuflucht. Ich aber möchte dich mehr und besser.⁵²¹

Diese Erzählung wurde 1946, elf Jahre nach Lavants Aufenthalt im Landesirrenhaus von Klagenfurt, geschrieben. Nach einem Suizidversuch hatte die Dichterin sechs Wochen dort verbracht, und ihre Erlebnisse mit Patientinnen, Pflegerinnen und Ärzten in der Institution Psychiatrie hatte sie dazu getrieben, über den Zustand ihrer Existenz und die Beziehung zu Gott und zu sich selbst zu reflektieren. Während ihres Aufenthalts entwickelte die Dichterin eine bessere Wahrnehmung der Natur, die man diesem Auszug auch entnehmen kann. Ein Schmetterling in der Hand regt schon das erzählerische Ich zum Nachdenken über die Wahrheit der Engel und Gott an. Früher als Kind glaubte das erzählerische Ich an die Existenz der Engel, als ein Falter zu ihm kam und auf seinen Händen landete. Aber später wurde es sich bewusst, dass sich der Schmetterling nur wegen Krankheit und Erschöpfung fangen ließ. Obwohl das erzählerische Ich erkannte, dass der Schmetterling kein Engel war, legte es ihn trotzdem sorgfältig und behutsam ins Gras, weil es Mitleid für das Tier empfand. Der schwache, zerbrechliche Schmetterling erinnerte das erzählerische Ich an sich selbst. Er ist auch ein armes und erkranktes Dasein und liegt in ihren Händen wie in den Händen Gottes. Das lyrische Ich erwartet, von Gott gut behandelt zu werden, so wie es der kranke Schmetterling tat, als er sich in die Hände des erzählerischen Ichs begab, obwohl er nicht wollte. Das erzählerische Ich möchte auch nicht in den Händen Gottes liegen, aber es hat keine andere Möglichkeit, als sich von Gott fangen zu lassen. Seine Furcht vor Gott ist offensichtlich. Es dachte, dass Gott es „ekelig“ finden würde. Der Grund für diese Furcht, so das erzählerische Ich, liegt an dem fehlenden Engel. Da Gott „keine wirklichen Engel“ geschickt hat, um die Furcht der Menschen von ihnen zu nehmen, wird Gott für sie nur eine „Zuflucht“. Dieses Gott-Mensch-Verhältnis ist nicht das, was das erzählerische Ich für ideal hält. Dass Gott und

⁵²¹ Vgl. Christine Lavant. Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählungen. Hrsg. von Klaus Amann und Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2015. S. 61.

die Menschen nur aus einer Not heraus zueinanderkommen, will die Erzählerin aber nicht. Mit anderen Worten: Das erzählerische Ich will einen Gott, der mehr als eine reine Notlösung ist. Es benötigt seine Liebe für das Erdenglück: Beistand, Trost und ein erfülltes Leben. Es hätte gerne das fehlende Band zwischen ihm und Gott, die wirklichen Engel.

Die Abwesenheit der Engel in diesem autobiografischen Roman von Lavant hat die Gottesangst des erzählerischen Ichs verstärkt und es Gott entfremdet. In ihrem lyrischen Werk hat Gott dem lyrischen Ich auch keinen Engel geschenkt. Ohne Engel ist das lyrische Ich auf dem Weg zu Gott orientierungslos:

Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt

Und mich am Kreuzweg allein gelassen
in einer unmenschlichen Landschaft.
Fröstelnd redet mein Schatten mir zu
Von der Fundkraft deines hochheiligen Namens,
der jede Richtung zum Ziele führt,
und vom treuen Gang der Gestirne.
Aber du wirst meinen Schatten verzehren,
die Gestirne verlöschen und deinen Namen
aus meinem Blut und Gedächtnis tilgen,
um mich ganz zu verwirren.
Wem hast du meinen Engel geschenkt,
die Zuflucht meines entsetzten Herzens
und den Trost meiner Augen?
Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt.
Ich werde mich niemals wieder bekreuzen,
so bitter schmerzt mich dies Zeichen.⁵²²

Das Gedicht befindet sich im zweiten Zyklus *Im zornigen Brunnen* von Lavants erstem zu Lebzeiten erschienenen lyrischen Hauptwerk *Die Bettlerschale*. In diesem Gedicht wird der Leidensweg des lyrischen Ichs zu Gott und seine enttäuschte Abwendung vom Heilsversprechen dargestellt. Am Anfang dieses Gedichts klagt das lyrische Ich Gott an, dass er die einfachen Wege zu ihm (wahrscheinlich absichtlich) verhindert und es allein und ratlos am Leidensweg zurückgelassen hat. Der Kreuzweg ist hier aber nicht Christi Passion, sondern der leidende Weg des normalen Menschen wie des lyrischen Ichs. Es befindet sich in einer schrecklichen Umgebung auf dem Weg zu Gott – „in einer unmenschlichen Landschaft“. Gott hat das lyrische Ich verlassen. Nur der Schatten des lyrischen Ichs erinnert es immer noch an Gottes Heilkraft und die Ergebenheit ihm

⁵²² Christine Lavant: Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 173.

gegenüber. Trotz aller Leiden und Gottesverlassenheit versucht das lyrische Ich, ihm nachzufolgen, aber er wird weiter zulassen, dass das lyrische Ich leidet. Er wird den Schatten des lyrischen Ichs verzehren, die Gestirne verlöschen und seinen Namen aus Blut und Gedächtnis des lyrischen Ichs tilgen. Der Schatten, so die Bibel, ist die einzige Begleitung des lyrischen Ichs auf dem Weg zu Gott.⁵²³ Die Gestirne werden dem lyrischen Ich auf dem Weg zu Gott die Richtung weisen. Wenn Gott Schatten und Gestirne hinweg nimmt und seinen Namen aus Körper und Geist des lyrischen Ichs tilgt, wird dieses orientierungslos auf dem Gottesweg. Es wird nicht wissen, ob es seinen Willen, Gott nachzufolgen, trotz seiner Leiden noch weiterverfolgen möchte oder nicht. Offenbar hat Gott alles absichtlich gemacht – „um mich ganz zu verwirren“.

Die Absicht hinter dieser Handlung Gottes ist dem lyrischen Ich unverständlich. Eine Aufklärung dafür scheint auch unmöglich zu sein, weil Gottes Bote, der Engel, nicht aufgetaucht ist. Der Engel ist Zuflucht und Trost für das lyrische Ich und sollte es auch auf seinem Weg zu Gott führen. Da das lyrische Ich so unter Gottes Verhalten gelitten hat, hat es beschlossen, nicht mehr zu ihm zu beten, weil sogar das Kreuzzeichen selbst ihm Schmerz bereitet. In der Sprache dieses Gedichtes, besonders in den Schlusszeilen, schwingt ein Unterton des trotzigem Widerstands der Dichterin mit. Der Lyriker Thomas Kling bezeichnet das als eine gegenüber Gott „gezielt Randalierende“.⁵²⁴ Im Gedicht „Nachtgebet“ hat die Dichterin auch Gott in trotzigem Ton über die verlorenen Engel befragt: „Gibst du uns denn allesamt verloren! Warum hältst du deine Engel fern?“⁵²⁵ Der dringliche Wunsch der Betenden, einen Engel bei sich zu haben, tritt offensichtlich zutage.

2.2 Mit dem selbsterschaffenen Engel zu Gott

Du hast meine Sinne verrückt,
hast sie einander entfremdet
um einer gläsernen Rose willen,
nachgebildet deinem echten
zum Himmel blühenden Herzen.

⁵²³ Vgl. Ps 144,4: „Ist doch der Mensch gleich wie nichts; / seine Zeit fährt dahin“ und Pred 8,13: „Aber dem Gottlosen wird es nicht wohlgehen, und er wird, dem Schatten gleich, seine Tage nicht verlängern, weil er sich vor Gott nicht fürchtet.“ Der Schatten ist in der Bibel ein Symbol der Vergänglichkeit des Menschen, der nur unter dem Licht Gottes überleben kann. In diesem Gedicht funktioniert der Schatten des lyrischen Ichs wie ein Alter Ego, das sehr selbstbewusst von Gottes Glorie redet, damit der Gottesglaube des lyrischen Ichs unbeirrt bestärkt werden kann. Aber Gott selbst will diese Frömmigkeit, so wie von dem lyrischen Ich schon vorgesehen, verhindern und ihn alleine in einer Verwirrung hinterlassen: „Aber du wirst meinen Schatten verzehren / [...] / um mich ganz zu verwirren.“

⁵²⁴ Thomas Kling: Sprachkörpersprache. Über Christine Lavant. In: Botenstoffe. Köln: DuMont Verlag 2001. S. 172-181. Hier S. 174.

⁵²⁵ Christine Lavant: Gedicht aus dem Nachlass. S. 24

Meine Sinne sind Ampeln geworden,
und ihre Dochte beten um Öl.
und ihr Beten weht durch das Blut
wie Vogelstimmen im Wind.

Lang ist der Kreuzweg der Liebe,
Ich muss in mir einen Engel erschaffen,
der aus den Wurzeln des Leidens
fünf fremde Öle gewinnt.

Meine Ampeln werden sich nimmer vereinen.
Seit die gläserne Rose vom Stengel brach,
hängt jede an einem anderen Finger
des tanzenden Irrsinns und sucht.

Aber ich werde den Engel erschaffen!
Nachgebildet der heiligen Freude,
welche dir half, mein Gemüt zu erleuchten
am Anfang des Weges, wird er am Ende
die echte Rose in dir berühren,
und dann zu erblinden.⁵²⁶

Ganz wie „Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt“ entstammt auch dieses Gedicht dem zweiten Zyklus *Im zornigen Brunnen* des Gedichtbandes *Die Bettlerschale*. Beide beginnen mit einem klagenden Ton: Das lyrische Ich klagt Gott direkt an, dass er den Weg des Engels zu ihm behindert hat. Gott hat die Sinne des lyrischen Ichs „verrückt“ gemacht und sie „einander entfremdet“. Das deutet an, dass das lyrische Ich mit den gestörten Sinnen Schwierigkeiten hat, Gott wahrzunehmen. Die Absicht Gottes, die Sinne des lyrischen Ichs zu entfremden, ist nicht ehrlich, sondern geschieht um „einer gläsernen Rose willen“. Da die Rose im Christentum das Sinnbild der göttlichen Liebe ist, könnte die „gläserne Rose“ eine falsche Liebe Gottes bedeuten.⁵²⁷ Nach dem lyrischen Ich ist diese unechte Rose, die die göttliche Liebe symbolisiert, nur eine Nachbildung des „echten zum Himmel blühenden Herzen“ Gottes. Die entfremdeten Sinne des lyrischen Ichs sind Lampen (Ampeln) geworden, die sich nach dem Leuchten sehnen. Aber ohne Lampenöl können sie nicht leuchten. Daher beten die „Dochte um Öl“. Dieses Beten „weht durch das Blut“ „wie Vogelstimmen im Wind“. In der Bibel ist das Schreien des Vogels Metapher für den einsamen klagenden Beter.⁵²⁸ Dass eine Lampe ohne Öl kein Licht spenden konnte, ist in der Bibel ein bemerkenswertes Bild eines Bekenntnisses ohne den

⁵²⁶ Christine Lavant: *Die Bettlerschale*. In: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. S. 203.

⁵²⁷ Vgl. Manfred Lurker: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. 4. Auflage. München: Kösel-Verlag 1990. S. 300.

⁵²⁸ Vgl. Ps 102, 8: „Ich wache und klage wie ein einsamer Vogel auf dem Dache.“

Heiligen Geist.⁵²⁹ In den ersten zwei Strophen wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der Gotteswahrnehmung und Gotteserkenntnis beschrieben, die aber von Gott selbst erschwert wird.

Ohne die Hilfe des Heiligen Geistes wird der Weg zu Gott für das lyrische Ich sehr schwierig. Das wird am Anfang der dritten Strophe dargestellt: „Lang ist der Kreuzweg der Liebe“. Aber das lyrische Ich möchte nicht aufgeben und gegen die Gottverlassenheit eine Gegenmaßnahme treffen. Da Gott ihm keinen Engel bzw. heiligen Geist als Wegbegleiter geschickt hat, erschafft es selbst einen – den Engel der „Innerlichkeit“. Dieser Engel wird ihm helfen, „fünf fremde Öle“ zu gewinnen, damit die fünf Lampen der Sinne endlich leuchten können. Die Öle sind „fremd“; das deutet an, dass der „Heilige Geist“ hier nicht von Gott kommt, sondern „aus den Wurzeln des Leidens“ – d. h., aus dem Innern des lyrischen Ichs, das mit einem selbst erschaffenen Engel und dem Heiligen Geist seinen schwierigen Weg zu Gott durchhalten wird.

In der nächsten Strophe werden die Zustände der „Lampen“, also der Sinne des lyrischen Ichs, nach dem Erhalten des Öls beschrieben. Diese Lampen werden „sich nimmer vereinen“ und „jede an einem anderen Finger“ hängen. Da ein Mensch insgesamt zehn Finger hat, ergäbe das zehn Lampen. Die zehn sich nicht vereinigenden Lampen erinnern an die Beschreibung der zehn „klugen und törichten Jungfrauen“ im Matthäusevangelium: Dort steht geschrieben, dass das Himmelreich zehn Jungfrauen mit Lampen gleiche, die dem Bräutigam entgegenstrebten. Die fünf törichten Jungfrauen nahmen Lampen ohne Öl, während die fünf klugen Jungfrauen welche mit Öl nahmen. Wenn zur Mitternacht der Bräutigam kommt, müssen die fünf törichten zu den Händlern, um Öl zu kaufen, damit ihre Lampen nicht verlöschen, während die fünf klugen Jungfrauen schon mit dem Bräutigam hinein zur Hochzeit gegangen waren. Als die fünf törichten Jungfrauen vom Einkauf zurückkamen, war die Tür des Bräutigams schon geschlossen, und sie konnten nicht mehr hinein. Mit dieser Geschichte wird eine Lehre für die Gläubigen erzählt: „Darum wachet! Denn ihr wisst nicht, an welchem Tag euer Herr kommt.“⁵³⁰ Für die Erscheinung Gottes muss man also immer bereit sein. Wenn aber „die gläserne Rose vom Stengel brach“, ist für das lyrische Ich sogar die „scheinheilige Liebe“ Gottes nicht vorhanden. Wenn die Gotteswahrheit für das lyrische Ich unmöglich zu erkennen ist, oder die bisherige Gotteserfahrung nur auf eine „unehrliche Liebe“ Gottes hindeutet, macht es sich wahrscheinlich auf die Suche nach Gott, ohne ihn zu erreichen.

⁵²⁹ Vgl. Mt 25,1-8.

⁵³⁰ Vgl. ebd.

Es weiß nicht, wie es für den verborgenen Gott vorbereitet sein kann, und ob es Sinn macht, ihm weiterhin nachzufolgen.

Trotz aller Unsicherheit und Gottesverlassenheit des lyrischen Ichs hat es entschieden, den Kreuzweg weiterzugehen. Es wird den Engel nach der „heiligen Freude“ erschaffen. Dieser Engel wird das Öl des Heiligen Geistes dem lyrischen Ich bringen, damit seine Lampen die „Sinne“ schon am Anfang des Kreuzweges erleuchten können. Dieser vom lyrischen Ich erschaffene Engel wird ihm bei der Gotteswahrnehmung und -erkenntnis helfen. Die seelische Empfindung für Gott – das Gemüt des lyrischen Ichs – wird mithilfe des Engels am Ende des Kreuzweges endlich „die echte Rose“ Gottes berühren. Nachdem das lyrische Ich Gott erreicht hat, wird der Engel der „heiligen Freude“ sein Gemüt wieder „erblinden“ lassen. Das deutet an, dass der vom lyrischen Ich erschaffene Engel nach dem Erreichen seines Ziels wahrscheinlich nicht mehr gebraucht wird, ihm weiterhin bei der Gotteswahrnehmung zu helfen. Nach dem Erkennen von Gottes Wahrheit – nach der Berührung der „echten Rose“ im Herzen Gottes – kann das „erleuchtete“ Gemüt des lyrischen Ichs wieder erblinden. Die Gotteswahrnehmung wird dann nicht mehr benötigt.

Im Gedicht „Du hast meinen einfachen Weg durchkreuzt“ klagt das lyrische Ich über die Gottesverlassenheit und den verschollenen Engel, der von Gott geschickt wurde, aber bei ihm nicht angekommen war. Das Leiden auf dem Weg zu Gott lässt das lyrische Ich verzweifeln, sodass es nicht wieder zu Gott beten will. Aber im Gedicht „Du hast meine Sinne verrückt“ aus dem gleichen Gedichtzyklus verändert sich die pessimistische Stimmung des lyrischen Ichs. Obwohl es weiterhin an der Abwesenheit Gottes auf der Suche nach ihm leidet, versucht das lyrische Ich, sich mit seiner Hilflosigkeit auseinanderzusetzen. Sein Bedarf an einem Engel – „Ich muss in mir einen Engel erschaffen“ ist endlich zu einer Entschlossenheit geworden – „Ich werde den Engel erschaffen!“, die von dem Ausrufezeichen am Ende des Verses betont wird. Es wartet nicht mehr vergebens auf einen Engel von Gott, sondern möchte mit dem eigenen Engel den Beistand des Heiligen Geistes bekommen. Die Erschaffung des Engels durch das lyrische Ich zeigt einerseits die starke Sehnsucht nach Gottes Nähe und Wahrheit, andererseits aber auch seine Fähigkeit, zum Helfer seiner Selbst zu werden und sogar mit diesem eigenen Engel Gott zu „helfen“. Das lyrische Ich will eine ideale Beziehung zu Gott, damit es den Weg zu ihm weitergehen kann, um endlich seine Wahrheit zu erkennen. Dafür wird es alles geben.

3. Das Ich-Engel-Duo gegen Gott

3.1 Schutzengel als Helfer, sich vor Gott zu verkleiden

Durch die Suche nach dem Engel und die Erschaffung des Engels durch das lyrische Ich ist sein starker Wille zur Gottesnähe zu ersehen. Sein Wunsch nach der Gottessegnung ist offensichtlich. Aber wenn der Engel tatsächlich bei ihm ist, bittet ihn das lyrische Ich um keine einfache Verbindung mit Gott oder die Segnung von ihm. Es hat seine spezifische Anforderung. In diesem Teil werden die Gedichte interpretiert, die das besondere Verhältnis zwischen dem Engel und dem lyrischen Ich thematisieren, durch die die komplizierte Gottesvorstellung der Dichterin reflektieren werden soll.

Im letzten Teil wird beschrieben, wie der Engel in Lavants Dichtung als das fehlende Glied in der Kommunikationskette zwischen Gott und dem lyrischen Ich dargestellt wird. Die Dichterin ist auf der Suche nach diesem Gottesboten. In diesem Suchprozess identifiziert sich die Dichterin mit einigen Bibelfiguren, wie Hiob und Markus, der unter der Suche leidet, oder sogar mit dem Gottessohn Jesus, der auch einen Leidensweg zu Gott hinter sich hatte. Eine große Sehnsucht nach Gottesnähe kann sowohl in „Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt“ als auch in „Du hast meine Sinne verrückt“ konstatiert werden, obwohl die Dichterin heftig über Gottes Verhalten ihr gegenüber klagt. In diesen zwei Gedichten ist der Engel abwesend. Gott wird direkt angesprochen und die Klage unmittelbar an ihn gerichtet.

Wenn allerdings ein Engel mit mächtiger Schutzkraft für das lyrische Ich da ist, will es nicht von Gott unmittelbar wahrgenommen werden, sondern vielmehr zuerst seine Schattenseite mithilfe des Schutzengels verstecken, um nicht von Gott verlassen zu werden. In diesem Sinne hat der Engel die Schutzfunktion nicht „von Gott“, sondern „gegen Gott“. Ein Kommunikationsprozess des lyrischen Ichs und seine Bitte um diesen einzigartigen „Schutzwillen“ wird in dem folgenden Gedicht ausführlich dargestellt:

An den Schutzengel

Du großer, mit von Gott Bedachter
und lange schon vor mir Vollbrachter,
vergib mir, dass ich so gering –
ein abgetanes, graues Ding! –
von Gott dir zugewiesen bin.
Mach es mit Gott dem Schöpfer ab,
dass er dir nicht ein Beßres gab,
und nimm mich gnädig hin!

Du großes, schönes, steiles Licht,

ich brauche dich. Verwirf mich nicht!
Nimm alle deine Schutzgewalten
und alle Kraft; denn du musst halten
mein Dunkles! – werde bloß nicht bang –
nimm's mit verhülltem Antlitz hin;
es dauert nur ein Beten lang,
solang ich bet für „Ihn“.

Du großer, musst es schon verstehn.
Gott darf an mir nichts Dunkles sehn,
sonst wendet er sein Angesicht
und hört mein armes Beten nicht,
und mir verrinnt mein Leben ...
Und alle Mühe, die du hast
Dir angetan mit meiner Last,
ist nutzlos ausgegeben.

Drum steh ein letztes Mal mir bei.
Bedenk: Noch steht die Wahl dir frei ...
Noch halt ich ja den Stern der Sterne,
trotz aller meiner Gottesferne,
noch bet ich ja für „Ihn“.
Du kannst mit deiner starken Reine
Noch heben mich ins Ungemeine.
Oh, nimm mich gnädig hin!⁵³¹

Dieses Gedicht befindet sich im ersten Gedichtband von Lavant, *Die unvollendete Liebe*, der 1949 erschien. Das Gedicht besteht aus vier Strophen mit jeweils acht Zeilen im Reimschema *a a b b c d d c*. Diese metrische Form wurde häufig von *W. B. Yeats* (1865-1939) benutzt, besonders in seinen elegischen Gedichten, wie „In Memory of Major Robert Gregory“ und dem Gebetsgedicht „A Prayer for My Daughter“. ⁵³² Sehr wahrscheinlich hat Lavant diese Form nachgeahmt, um ebenfalls ihre tiefste Emotion und dringende Bitte auszudrücken. ⁵³³ In jeder Strophe geht es um den Anruf des lyrischen Ichs an den Schutzengel, eigentlich seinen Schutzengel. Der Schutzengel wird direkt mit „Du“ angesprochen. Er wird als eine „große, schöne“ Lichtgestalt dargestellt, im Gegensatz zum lyrischen Ich, das sich selbst als „gering[es], abgetanes, graues Ding“ beschreibt. Durch die zwei Gedankenstriche und ein Ausrufezeichen kann man das „schuldbewusste“ Seufzen des lyrischen Ichs bei der Selbstdarstellung fühlen. Wegen

⁵³¹ Christine Lavant: *Die unvollendete Liebe*. In: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. S. 19.

⁵³² Vgl. William Butler Yeats: *Die Gedichte* (Gesamtausgabe). Hrsg. von Norbert Hummelt. Berlin: Luchterhand Literaturverlag 2005. S. 35.

⁵³³ Es gibt scheinbar nirgends in der Literatur eine nachweisliche Stelle über den Einfluss des irischen Lyrikers auf dem Dichtstil von Lavant. Es könnte auch sein, dass die Dichterin diesem Reimschema anhand von Rilkes Gedichten nachgeeeifert hat. Dies ist nur meine Einschätzung.

dieses erheblichen Unterschieds zwischen den beiden – einer Lichtfigur und einem dunklen Dasein – bittet das lyrische Ich den Engel um eine Entschuldigung, denn es wird von Gott dem Schutzgeist „zugewiesen“, ohne den Engel zu fragen. Das lyrische Ich fürchtet, dass sein Schutzengel ihn nicht mag. Mit diesem „Schuldgefühl“ bittet das lyrische Ich auch um die Gnade des Engels, damit er ihn nicht verlassen möge.

In der zweiten Strophe wird der Grund, warum das lyrische Ich den Engel bei sich behalten will, erklärt: Seine Anwesenheit und sein Beistand werden gebraucht, solange das lyrische Ich betet. Das große und steile Licht des Engels wird als mächtige Schutzgewalt betrachtet, die während des Gebets das dunkle Dasein des lyrischen Ichs vor Gott verhüllt. Diese „Dunkelheit“ des Betenden muss der Schutzengel zurückhalten, sodass dieser keine Furcht vor Gott haben muss: „du musst halten / mein Dunkles! – werde bloße nicht bang-“. Aber das Bedürfnis, sich vor Gott zu verhüllen, dauert nicht lang, sondern beschränkt sich auf die Zeit während des Gebets. Nur zu dieser Zeit befindet sich das lyrische Ich in einem Zustand, in dem es unmittelbar von Gott überprüft oder wahrgenommen wird. Es will verhindern, dass seine geringe und armselige Existenz vor dem Allmächtigen bloßgelegt werden könnte. Dieses Verhalten des lyrischen Ichs als Glaubender ist offenbar sehr merkwürdig und nicht selbstverständlich. Deswegen bittet das lyrische Ich in der nächsten Strophe seinen Engel um Verständnis und erklärt ihm den Grund: Es hat nämlich Sorge, von Gott verlassen zu werden. Seine Gebete würden dann von Gott auch nicht mehr gehört, wenn seine „Dunkelheit“ von ihm entdeckt werden würde. Dann bittet das lyrische Ich weiterhin seinen Engel um Verständnis. Ohne die Hilfe des Engels beim Gebet wäre das Leben des lyrischen Ichs weniger bedeutsam – „mir verrinnt mein Leben“. Auch das, was beide vorher gemeinsam erreicht haben, wird eitel. Die „Mühe“ des Engels für das lyrische Ich wäre „nutzlos ausgegeben“.

Bisher hat das lyrische Ich all seine Wünsche und Bitten seinem Schutzgeist mitgeteilt. In der letzten Strophe bittet es diesen ein letztes Mal, bei ihm zu bleiben. Der Engel kann dabei selbst entscheiden, ob er beim lyrischen Ich bleibt oder fortgeht. Sodann folgt eine Selbstwahrnehmung: Das lyrische Ich befindet sich in der Gottesferne. Aber trotz der Gottesverlassenheit hält es weiterhin am „Stern der Sterne“ fest und betet für „Ihn“. Was den „Stern der Sterne“ metaphorisch kennzeichnet und wer dieser groß geschriebene, mit Anführungszeichen betonte „Ihn“ ist, bleibt bis zu diesem Moment noch unklar – auf jeden Fall ist diese Person und dieses Gebet dem lyrischen Ich aber so wichtig, dass es dieser mit aller Macht nahe sein will. In den Schlusszeilen werden nochmals die Wünsche des lyrischen Ichs an den Engel geäußert. Es würde gern von der Reinheitskraft des

Engels ins Gebiet des Ungemeinen gehoben werden, dafür bittet es wieder um die Annahme durch den Schutzgeist.

Anders als ein normaler Schutzengel, der mit von Gott ausgeliehener Kraft eine Schutzfunktion hat, wird in diesem Gedicht ein „Gottesbetrüger“ als Helfer vom lyrischen Ich gewünscht, denn es fürchtet sich aufgrund seiner „Dunkelheit“ beim Beten vor Gott. Es hätte gern schon vorher mit seinem Schutzengel vereinbart, dass es mithilfe seiner Lichtkraft ein positives Selbstbild vor Gott präsentieren könne, damit es von Gott nicht abgelehnt und seine Gebete weiterhin erhört würden. Das lyrische Ich ist im Vergleich zu dieser Lichtgestalt eine Figur in der Dunkelheit. Es ist diese Dunkelheit, derer sich die Dichterin schämt. Es findet, dass es sich nicht vor Gott zeigen dürfe. Offensichtlich spielt der Begriff „Dunkelheit“ eine Rolle in der Interpretation der Selbsterkenntnis des lyrischen Ichs und des Verhältnisses zwischen ihm und Gott. Lavants „Dunkelheit“ enthält denn auch einen theologischen Aspekt: „Dunkelheit“ ist die unterste Stufe auf der Entwicklungsleiter zur „Helle“, dem Inbegriff Gottes⁵³⁴ – so schreibt der Lavant-Forscher Johann Strutz über die Konnotation der „Dunkelheit“ in diesem Gedicht. In dieser Hinsicht vertreten diese alle Gegensätze dessen, was der Begriff „Gott“ symbolisiert: Elend, Lieblosigkeit und Unaufgeklärtheit. Gleichzeitig wird durch diese Dunkelheit der Geistzustand des lyrischen Ichs offenbart: Dass es die geringste Gotteserkenntnis hat.

Es erblühen im Dunkel die lichtesten Blumen der Liebe;
aus gereifter Verhaltung vergoldet sich innen ihr Grund,
und eine erhöht sich so strahlend im Rund,
erstaunlich vollendet am göttlichen Triebe.⁵³⁵ („Ich bewahre dein Herz“)

Ich bete oft für deine Ruh,
von Vogel Nimmerfroh!
Wir klagen beide immerzu-
und Gott ist irgendwo ...

Er wird bewegt in seinem Licht
von unserer Dunkelheit;
und einmal birgt er uns ganz dicht
in seinem großen Kleid.⁵³⁶ („An den Vogel Nimmerfroh“)

[...] Sie reißt uns aus dem Schlag
und wir stehn lange trunken auf der Schwelle,
die unser Elend dunkel noch erwärmt.
Du aber singst von Sternen, die man fast

⁵³⁴ Vgl. Johann Strutz: Poetik und Existenzproblematik. Zur Lyrik Christine Lavants. Salzburg: Otto Müller Verlag 1979. S. 31.

⁵³⁵ Christine Lavant: Die unvollendete Liebe. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 29.

⁵³⁶ Ebd., S. 60.

erreichen kann im Zelt der hohen Gnaden.⁵³⁷ („O Schaukel Gottes“)

Im Gedicht „An den Vogel Nimmerfroh“ erblüht die göttliche Lichtblume in der Dunkelheit, die man mit einem Mangel an Gottesliebe assoziiert. Ein „wir“ beklagt die Abwesenheit Gottes, der sich bewegt und die Dunkelheit in seinem Lichtkörper verborgen hält – er ist eine Lichtgestalt, die Dunkelheit kommt aus seiner Abwesenheit. Im Gedicht „O Schaukel Gottes“ wird das Elend ebenfalls als „dunkel“ beschrieben. Wegen dieser Dunkelheit, sprich der Gottesabwesenheit und der geringen Gotteserkenntnis, befindet sich das lyrische Ich im Gedicht „An meinen Schutzengel“ in einer Existenzkrise. Von Armut und Krankheit erdrückt, fühlt sich das lyrische Ich von Gott abgelehnt, nicht gesegnet und sogar absichtlich verlassen. Trotz vieler Bemühungen ist Gott unzugänglich. All dies verstärkt das Minderwertigkeitsgefühl des lyrischen Ichs. Ein schrofferer Kontrast ist daher entstanden: der helle, mächtige Gott in einem unerreichbaren, hohen Gebiet und das dunkle, winzige Dasein des lyrischen Ichs in der Tiefe. Diese dunkle Tiefe symbolisiert auf einer Seite den grausamen Lebenszustand und die unscheinbare Existenz der Dichterin, auf der anderen Seite die niedrige Stufe ihrer Gotteserkenntnis – sie ist in diesem Sinne „unaufgeklärt“.

Trotz der Gottesferne und der Dunkelheit des Selbstzustands versucht das lyrische Ich mithilfe des Schutzengels, von Gott erhört zu werden. Es gibt nie auf, für „Ihn“ zu beten und hält am „Stern der Sterne“ fest. Um diese Stern-Symbolik zu entschlüsseln, ist es notwendig, eine kleine Parallelstudie an anderen Gedichtzeilen mit Stern-Darstellung durchzuführen. Das Wort „Stern“ gehört zu den am häufigsten benutzten Wörtern in Lavants Gedichten und taucht in ihren drei Hauptgedichtwerken 84-mal auf (in der *Bettlerschale* 49-mal, in der *Spindel im Mond* 29-mal und im *Pfauenschrei* neunmal).⁵³⁸ Nach meiner Sichtung der Gedichte mit Stern-Motiv werden die folgenden Gedichtzeilen aus dem Gedicht „O Schaukel Gottes“ ausgewählt, die für die Interpretation des Stern-Motivs im Gedicht „An den Schutzengel“ hilfreich sind:

O Schaukel Gottes, du ins hellste Zelt
hineingestellte, soll ich wirklich sterben,
bevor ich einmal in dir jubelnd ward?
[...]
Du aber singst von Sternen, die man fast
erreichen kann im Zelt der hohen Gnaden,
im Schaukelschiff der puren Gottesliebe.
[...]

⁵³⁷ Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. Die Bettlerschale. S. 81.

⁵³⁸ Paola Schulze Belli: Index zu Christine Lavants Dichtungen. S. 331.

er selbst die ärmste Seele lächelnd
in seine Schaukel hebt wie in ein Obdach.
Oh, davon träum ich lang schon Nacht für Nacht
[...]
So gerne möchte ich einmal jubelnd werden
in dieser Lust, um dann getrost zu sterben.⁵³⁹

Das lyrische Ich in diesem Gedicht möchte einmal von Gott persönlich in seine Schaukel gehoben werden. Dies ist sein größter Wunsch vor dem Sterben. Die Schaukel ist mit „purer Gottesliebe“ erfüllt, damit sie dem lyrischen Ich ins „hellste Zelt der hohen Gnade“ Gottes bringen kann, wo es die „Sterne“ dort „erreichen“ kann. Die Sterne gehören also zum Himmelszelt Gottes. Diese Schaukel wird für das lyrische Ich wie ein Schutzraum, mit der es in die Gotteswelt gehen kann. Nach der Vorstellung des lyrischen Ichs müsste Gott selbst voller Liebe die „ärmste Seele“ „in seine Schaukel heben“, gleichsam „ein Obdach“ für sie anbieten. Von Gott aufgenommen zu werden, wäre für das lyrische Ich die Erfüllung des Lebenssinns, wonach es „getrost sterben“ könnte. Dass die Sterne sich „im Zelt der hohen Gnaden“ und „im Schaukelschiff der puren Gottesliebe“ befinden, deutet an, dass sie die Symbole für Gottesreich und -gnade darstellen sollen.

Die schwer überbrückbare Distanz zwischen dem lyrischen Ich und dem Gottesreich lässt es Hilfe suchen, um dorthin zu kommen. Es erwartet, ins Reich Gottes „gehoben“ zu werden. Dieses Motiv ist ebenfalls in einem anderen Gedicht zu finden. Beispielsweise bittet das lyrische Ich in dem folgenden Gedicht eine bekannte Märchenfigur um Hilfe, in Gottes Herz zu kommen:

Es ist so weit bis zum Herzen Gottes –
Rapunzel, mein Stern, lass dein Haar herunter!
[...]
Und hebe mich über den Ölbaum hinauf,
[...]
im Herzen Gottes, für dich und für mich
und für die Rückkehr zur Erde.⁵⁴⁰

Der Weg zum Herzen Gottes ist so lang, dass man ohne Hilfe schwerlich dort ankommen würde. Rapunzel wird hier als „Stern“ erwähnt, mit deren Haar das lyrische Ich über den Ölbaum „hinaufgehoben“ werden kann und dadurch das Herz Gottes erreichen könnte. Der „Ölbaum“ sollte in diesem Kontext ein Olivenbaum sein, der in der Bibel als Träger der Frucht und des Lichtes von Gottes Macht auf Erden angesehen wird.⁵⁴¹ Der Stern, der

⁵³⁹ Vgl. Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 81.

⁵⁴⁰ Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 124.

⁵⁴¹ Vgl. Sach 4, 3. 11 und 14; Offb 11, 3-4.

Rapunzel – eine Märchenfigur – genannt wird, vermag hier als eine Instanz übernatürlicher Macht – hier Gotteskraft – zu gelten, die die irdische und göttliche Welt verbindet. Mit diesem Stern könnte man auch zur Erde zurückkehren.

Ein ähnliches Beispiel für einen Aufenthalt auf dem Weg zu Gott findet man in einem anderen Gedicht aus der *Spindel im Mond*:

Ich werde das Boot verlassen
und über die Wasser des Himmels gehen,
vorbei an den Inseln der Sterne
und der Einkehr der Engel.⁵⁴² („Dass ich dem Mond mein Gemüt überließ“)

Das lyrische Ich will wie Jesus über das Wasser laufen, aber nicht über das Wasser auf der Erde, sondern über das Wasser im Himmel, das bei der Schöpfung von Gott geteilt wurde. Es wird auch „an den Inseln der Sterne“ im Himmelswasser vorbeigehen, die ebenfalls göttlich sind. Daneben gibt es noch die „Einkehr der Engel“ – weswegen die Sterne auch Aufenthaltsorte für das lyrische Ich sein könnten – gleichsam Stationen in der Gotteswelt. Zusammenfassend kann man aus der Analyse des Stern-Motivs in den erwähnten drei Gedichten „O Schaukel Gottes“, „Es ist so weit bis zum Herzen Gottes“ und „Dass ich dem Mond mein Gemüt überließ“ ableiten, dass der Stern als Symbol für den Aufenthaltsort auf dem Weg zu Gott oder in Gottes Himmelreich angesehen werden kann. Die Sterne funktionieren als Haltestelle für den Gottsuchenden bis zur Ankunft in seinem Reich, um auf dem Weg nicht verloren zu gehen oder zu fallen.

Daher hält das lyrische Ich im Gedicht „An den Schutzengel“ am „Stern der Sterne“ fest, „trotz aller Gottesferne“, auch wenn sein Schutzengel es verlassen wird. Es ist merkwürdig, dass sich der Wunsch des lyrischen Ichs, von einem Helfer in ein höheres, heiliges Gebiet „gehoben“ und dort von Gott gesegnet zu werden, sich wiederholt. Im Rapunzel-Gedicht wäre es gern mithilfe dieser Märchenfigur in das Herz Gottes aufgestiegen, und im Gedicht „O Schaukel Gottes“ hätte es von Gott selbst in seine Schaukel hinaufgehoben werden wollen. Das lyrische Ich strebt mit allen möglichen „Hilfsmitteln“ die Gottesnähe an. Es betrachtet im Gedicht „An den Schutzengel“ seinen Engel als einen vertrauten Freund und bittet ihn um die Chance, seine Schattenseite vor Gott zu verbergen, um vor Gott ein positives Selbst präsentieren zu können und von ihm gesegnet zu werden. Das lyrische Ich wünscht also eine Selbst-Verschleierung, um von Gott ertragen werden zu können. Dieses Thema ist von Lavant schon in ihrem Erstlingswerk *Die Nacht an den Tag* (1948) behandelt worden. Im Gedicht „Herr, lass

⁵⁴² Christine Lavant: *Spindel im Mond*. In: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. S. 82.

mich um Masken beten“ aus diesem Gedichtband bittet das lyrische Ich nicht um Vergebung der Sünden, sondern um die Erlaubnis für Notlügen und Selbstverkleidung:

Herr, lass mich um Masken beten,
dass die andern mich ertragen,
dass die unentwegten Klagen
nicht aus meinen Augen treten.
Masken, Masken gib mir viele!
Jede kühner als die letzte,
dass ich durch dies ausgesetzte
Leben gehe wie durch Spiele.
Selbst ein Spieler bis zum Letzten!
Mit dem ärmsten, abgehetzten
Wort noch ein Gewolltes wagend;
eine Geste, welche schlagend,
Abwehr einhält, bis zum Rande ...
Masken gib mir und Gewande,
welche alles übersteigen,
Tiefes bergen, Flaches zeigen.
Dass die andern mich ertrügen,
gib mir Masken, gib mir Lügen!⁵⁴³

Das lyrische Ich hält sein authentisches Dasein für unerträglich. Wahrscheinlich haben Armut, Krankheit und Gottverlassenheit das Minderwertigkeitsgefühl des lyrischen Ichs hervorgerufen. Es bittet Gott um Masken, damit es durch das „ausgesetzte Leben“ kommen kann. Es verlangt nicht nur eine, sondern viele Masken, die immer „kühner“ werden sollen. Mit plastischeren Masken könnte das lyrische Ich sich besser verkleiden. Dass es viele Masken von Gott verlangt, deutet an, dass es in vielen Umständen des Lebens einer Maske bedarf, um hindurchzugehen. Spielerisch und sich verhüllend will das lyrische Ich durchs Leben kommen, ohne seinen echten Existenzzustand vorzuzeigen – „Tiefes bergen, Flaches zeigen“. Die Schlusszeile dieses Gedichtes offenbart, dass das lyrische Ich Gott sogar um Lügen bittet. Das lyrische Ich möchte ein verhüllendes Leben, um von seiner Umgebung akzeptiert werden zu können. Diese Selbstoffenbarung gegenüber Gott ist ungewöhnlich, denn laut Bibel ist Gott derjenige, der von den Menschen Wahrhaftigkeit verlangt und immer die Wahrheit hinter den Masken sieht. Gott kennt alle Herzen: „Denn der Mensch sieht auf das, was vor Augen ist, aber der HERR sieht auf das Herz.“⁵⁴⁴ Wenn das lyrische Ich trotzdem um die Masken bittet, ist es wahrscheinlich in eine ausweglose Situation geraten und hat es gewagt, seine

⁵⁴³ Christine Lavant: Die Nacht an den Tag. In: Gedichte aus dem Nachlass. S. 20.

⁵⁴⁴ Vgl. 1. Sam 16,7.

„Dunkelheit“ vor Gott zu offenbaren. Es ist merkwürdig, dass im Erstlingswerk der Dichterin, das 1948 hätte erscheinen sollen,⁵⁴⁵ das lyrische Ich den Wunsch nach Selbstverschleierung direkt gegenüber Gott äußert, aber im ersten, 1949 tatsächlich veröffentlichten Gedichtband, *Die unvollendete Liebe*, die Selbstoffenbarung nur gegenüber dem Schutzengel gemacht wird. Dieser Schutzengel dient als Puffer zwischen den Betenden und Gott. Er mindert die Furcht des lyrischen Ichs bei einer Konfrontation mit seinem Schöpfer und hilft bei dessen Gotteserkenntnis, damit es endlich von seinem „dunklen“ Zustand erlöst werden kann. Des Widerspruchs im lyrischen Ich, dass es einerseits Gott fürchtet und gleichzeitig die Sehnsucht nach seiner Nähe verspürt, wird man im Gedicht „An den Schutzengel“ sofort gewahr.

Durch die Anrufungen des lyrischen Ichs im Gedicht „An den Schutzengel“ und „Herr, lass mich um Masken beten“ ist zu ersehen, dass die Furcht der Dichterin vor Gott groß ist und sie von dieser Furcht befreit werden möchte. Die Furcht vor Gott ist keine Empfindung des modernen Individuums. Schon in der Bibel wird mehrmals über dieses Angstgefühl der Menschheit erzählt und auch der Grund dafür erklärt. Im Hintergrund steht die Einsicht, dass der Mensch mit seinen Fehlern und Unvollkommenheiten vor Gott in seiner Heiligkeit nicht bestehen kann. Oder das unberechenbare Verhalten eines übermächtigen Gottes ist wie ein Damoklesschwert, das über den Menschen hängt, das ihre Furcht hervorruft. Z. B. wird in 2. Samuel geschrieben, dass David sich fürchtete vor Gott, als die Lade des Herrn zu seiner Stadt kam.⁵⁴⁶ Im Gedicht wird der ähnliche Grund für die Gottesangst der Dichterin erwähnt. Das lyrische Ich fürchtet sich vor Gott, weil es sich als unvollkommenes Dasein erkennt und keine Einschätzung hat, wie Gott sich verhalten wird, wenn er etwas über seine armselige Existenz erfährt. Aber in der Bibel erscheint entweder Gott selbst vor seinen Gläubigen,⁵⁴⁷ oder er schickt ihnen seinen Boten - den Engel - und lässt seine Vorhaben erklären, um die Furcht des Menschen wegzunehmen.⁵⁴⁸ Daher ist der Satz „Fürchtet euch nicht“ eine Standardformel in der

⁵⁴⁵ Vgl. Erich Nußbanner: Geistiges Kärnten. Literatur- und Geistesgeschichte des Landes. Klagenfurt: Kleinmayr 1956. S. 566. Der Autor stützt sich weitestgehend auf die ungedruckte Lehramtsarbeit von Annemarie Tilly: Christine Lavant, Persönlichkeit und Schaffen. Klagenfurt: Kleinmayr 1955, die im Einvernehmen mit der Dichterin entstanden ist. Nach Tilly sei 1948 der Band *Die Nacht an den Tag* fertiggestellt worden, 1949 sei *Die unvollendete Liebe* gefolgt.

⁵⁴⁶ Vgl. 2. Sam 8-10: „Da ergrimmte David, dass der Herr den Usa so wegriss, und man nannte die Stätte „Perez-Usa“ bis auf diesen Tag. Und David fürchtet sich vor dem Herrn an diesem Tage und sprach: Wie soll die Lade des Herrn zu mir kommen? Und David wollte die Lade des Herrn nicht zu sich bringen lassen in die Stadt Davids, sondern ließ sie bringen ins Haus Obed-Edoms, des Gatiters. Die Erzählung über die Furcht vor Gott in der Bibel sieht man auch im Gen 26,24; Lk 1,30. 2, 10; Jes 8,12-13.

⁵⁴⁷ Vgl. Gen 26,24: „Und der Herr erschien ihm (Isaak) in derselben Nacht und sprach: Ich bin der Gott deines Vaters Abraham. Fürchte dich nicht, denn ich bin mit dir und will dich segnen und deine Nachkommen mehren um meines Knechtes Abraham willen.“

⁵⁴⁸ Vgl. Lk 2, 10-11: „Da trat ein Engel des Herrn zu ihnen (den Hirten) und die Herrlichkeit des Herrn

Bibel. Aber in den Gedichten von Lavant, in denen Gott ständig verborgen ist und auch kein Engel dem lyrischen Ich von Gott geschickt wird, damit die Furcht vor Gott genommen wird, fordert das lyrische Ich selbst bei dem Engel die Maske an, damit es diese Furcht vor Gott vermindern kann.

Die Motivation des lyrischen Ichs, das um die Hilfe des Schutzengels bittet, ist nämlich das ständige Gebet für „Ihn“. Wahrscheinlich ist dieser ein Geliebter des lyrischen Ichs, mutmaßlich ein erkrankter Freund. Zweifellos werden die Wichtigkeit und Besonderheit dieser Person mit Anführungszeichen betont. Man findet bei Lavant außer dieser Gedichtstelle nur einmal eine betonte Anrede in ihren zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichten, nämlich im Gedicht „Sind das wohl Menschen?“ aus der *Bettlerschale*.⁵⁴⁹ Dort wird ein „Liebster“ mit Anführungszeichen angerufen. Beim Gebet für einen Kranken in dem folgenden Gedicht, das als nächstes Analysebeispiel ausgewählt wurde, vollführt das lyrische Ich auch eine Selbstoffenbarung gegenüber einem Engel.

3.2 Engel als Helfer gegen Furcht vor Gott

Gebet für einen Kranken

Engel, Engel gebt ihm euren Beistand!
Aber mindert eure Übermächte,
stürzt ihn nicht in eure Gottesschächte,
lasst ihn noch im Menschenland.

Nehmt die Freuden meiner Tage,
nehmt mir meiner Augen Lichte,
leget beides wie Gewichte
in die Schale seiner Waage.

Engel, ärmster, bleib mir ferne.
Hier - : ich lege alles nieder
in dem Bündel; - meine Lieder,
meines Lebens karge Sterne.
Legt alle diese Dinge
hin, vor die verschloßne Türe;
dass er niemals es erführe,
dass ich Ärmste sie ihm bringe.

Engel, Engel gebt ihm euren Beistand!
Aber lindert eure Übermächte,
stürzt ihn nicht in eure Gottesschächte,

umstrahlte sie und sie fürchteten sich sehr. Der Engel sagt zu ihnen: Fürchtet euch nicht, denn siehe, ich verkünde euch eine große Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Heute ist euch in der Stadt David der Retter geboren; er ist der Christus, der Herr.“

⁵⁴⁹ Vgl. Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 156.

lasst ihn noch im Menschenland!⁵⁵⁰

Dieses Gedicht findet sich unmittelbar nach „An den Schutzengel“ in der ersten veröffentlichten Gedichtsammlung *Die unvollendete Liebe* (1949) und besteht aus vier Strophen, wobei die erste zuletzt wiederholt wird, und folgt strikt dem Reimschema *a b b a*. Diese Form ist häufig in der frühen Schaffensphase der Dichterin zu sehen, besonders in diesem und dem folgenden Gedichtband *Die Bettlerschale*. Die Wiederholung der ersten Strophe intensiviert das dringliche Bitten des lyrischen Ichs. Dazu passt auch die Verwendung eines Ausrufezeichens in der Schlusszeile, was die emotionale Dringlichkeit noch einmal betont.

Das lyrische Ich betet um die Unterstützung der Engel, aber „übermächtig“ sollte die Hilfe nicht sein, denn keinesfalls soll der Kranke gleichsam im Übereifer zu Gott gebracht werden (V. 2-3). Wenn die Engel hier als Todesengel betrachtet werden, begleiten sie nach der Vorstellung des lyrischen Ichs die Sterbenden nicht mit Sanftmut und Trost ins Jenseits, sondern schicken den Menschen mit „Gewalt“ in die Welt des Todes – sie werden in die „Gottesschächte“ „gestürzt“ (V. 2). Der Weg zu Gott wird vom lyrischen Ich als grausam und unerträglich vorgestellt, wie ein Schacht – ein Loch, das wahrscheinlich lang, eng und dunkel hinab in die Tiefe führt. Mit dem Wort „Gottesschacht“ erweckt das lyrische Ich den Eindruck, dass die Welt Gottes in der tiefen und dunklen Unterwelt läge, denn ein Schacht führt normalerweise senkrecht in die Tiefe der Erde. Diese klaustrophobische, düstere Beschreibung der Welt Gottes steht ganz im Gegensatz zur üblichen Vorstellung von einem Himmelreich, das sich schon dem Namen nach im Himmel, in lichter Weite oberhalb der Erde befindet. Durch diese Darstellung des Todes und der Gotteswelt wird klar, dass die Dichterin Angst vor dem Tode hat. Daher müssen die Engel ihre Energie zähmen, um den Wunsch des lyrischen Ichs zu erfüllen: Sie sollen den Erkrankten weiterleben lassen.

Die Übermacht der Engel, vor denen die Menschen Furcht haben müssten, erinnert an die „schrecklichen“ Engel von Rilke, die schon bei bloßer Annäherung die Menschheit wegen ihrer Schrecklichkeit zerstören können:

[...] Und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein. [...] Ein jeder Engel ist schrecklich.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Ebd., S. 21.

⁵⁵¹ Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. Berlin: Suhrkamp Verlag. S. 9.

Die Distanz zwischen Engel und Mensch ist unüberbrückbar. Im Gedichtband *Spindel im Mond* begegnet das lyrische Ich dann, wie in Rilkes *Duineser Elegien*, einem Engel, dem die Klage des Menschen gleichgültig ist:

Von den Engeln und Nothelfern haben es alle gewusst.
Dass es nimmer so weiterginge mit mir.
Aber sie blieben in ihrer Ordnung.
Wie die kalten Glieder einer herrlichen Kette.⁵⁵²

(„Mond, Wind und Vögel haben es nimmer für mich getan“)

Diese Fremdheit zwischen Engel und Mensch kann sich zur offenen Feindschaft verschärfen. Der Engel gewinnt eine Überlegenheit, der man nur mit dem Willen zum entscheidenden Kampf entgegentreten kann:

Schick den Engel, dass er mit mir streitet.
Und versorge ihn mit Schwert und Feuer.⁵⁵³

(„Herr, ich hab die Drangsal noch nicht satt“)

Es ist klar, dass die beiden Engel von Lavant und Rilke in den oben zitierten Gedichtzeilen die Eigenschaften Gleichgültigkeit und Schrecklichkeit haben. Aber die ähnliche Beschaffenheit beider Engel hat doch unterschiedliche Ursprünge: Die Engel bei Rilke sind unabhängig von Gott und verkörpern die Dominanz der Ästhetik. Ihre Übermacht kommt aus ihnen selbst. Im Gegensatz dazu sind die übermächtigen und gleichgültigen Engel bei Lavant nur „die kalten Glieder einer herrlichen Kette“, die „in ihrer Ordnung“ verharren. Am Ende der Kette steht Gott, er hat die Ordnung vorgegeben. Vor der „menschenfernen Kälte“ der Engel ist auch die Gottesvorstellung der Dichterin nachzuvollziehen. Das Jenseitsleben bei Gott scheint dem lyrischen Ich nicht anziehend. Daher verlangt es nach dem irdischen Glück. Dem Wunsch, ein glückliches Diesseitsleben zu führen, hat die Dichterin schon einmal eindeutig Ausdruck verliehen: „Wäre ich gesund und hätte sechs Kinder, um für sie arbeiten zu können: das ist Leben!“⁵⁵⁴ Im Vergleich zu Gottes Reich nach dem Tod, das unvorstellbar eitel und kalt sein könnte, ist das „Menschenland“ mit viel menschlicher Liebe und Wärme ausgestattet, die nicht durch das himmlische Leben zu „ersetzen“ sind, sodass eine klare Trennung zwischen himmlischem und irdischem Leben vorgenommen wird:

Auch ist mein Herz so nach Liebe aus,
nach der einfachen wärmenden Menschenliebe,

⁵⁵² Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 44.

⁵⁵³ Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 67.

⁵⁵⁴ Vgl. Christoph Galler: „Ob der liebe Gott bestimmt allmächtig ist?“ Ein neuer biblischer Blick auf Christine Lavant. In: Stimmen der Zeit 24 (2003) S. 611- 621. Hier S. 613.

von der es meint, dass sie heilig macht
und den Zustand des Himmels bereitet.⁵⁵⁵

(„Jesus Christus, ich bete und bete“)

Man darf Himmel und Erde wohl nicht vermengen,
und Menschenwärme lässt sich ja nicht ersetzen,
außer, man wäre schon heilig geboren worden.⁵⁵⁶

(„Ich will nicht, dass das Lamm Gottes geschoren wird“)

Die vielen „Mensch“-Komposita in Lavants drei Hauptwerken betonen den Unterschied zwischen dem menschlichen Dasein und anderen geistigen Wirklichkeiten.⁵⁵⁷ In den zwei oben erwähnten Gedichtauszügen wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem gesegneten irdischen Leben dargestellt. Im Gedichtband *Spindel im Mond* werden die menschlichen Körperteile und Aktivitäten auch in Kompositionsform dargestellt, z. B. „Menschenfuß“, „Menschenmund“ und „Menschenschlaf“.⁵⁵⁸ Diese Wörter erzeugen einen leichten Verfremdungseffekt bei den Lesern, damit das menschliche Dasein aus einer neuen Perspektive heraus betrachtet werden kann:

Wenn das Mondhuhn über die Dächer fliegt,
steigt in den Brunnen der Wasserspiegel
und im Grenzanger rührt sich der Menschenschlaf,
eine wilde horchende Herde,
deren Glockenkuh über den Sumpf geht.⁵⁵⁹

(„Wenn das Mondhuhn über die Dächer fliegt“)

Lavants Liebe für das irdische Leben und die hohe Wertschätzung des menschlichen Alltagslebens sind aus den Gedichtzeilen mit „Mensch“-Komposita ersichtlich, wie die zweite Strophe des Gedichtes „Gebet für einen Kranken“ zeigt. Um den Engeln zu gefallen, ist das lyrische Ich willig, seine eigene „Freude“ und sein „Licht“ in die Waagschale des Kranken zu werfen (V. 5-8). In der Bibel findet sich auch die Geschichte über die Waage der Gerechtigkeit und das Wohlgefallen Gottes. Hiob wollte von Gott auf der Waage der Gerechtigkeit gewogen werden (Hiob 31,6), denn die Menschen brachten es fertig, die Waage und auch die Gewichte zu verfälschen, was dem Herrn eine grauenhafte Tat war:

⁵⁵⁵ Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 218.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 216.

⁵⁵⁷ Lavant hat insgesamt 13 unterschiedliche „Mensch“-Komposita in ihren Gedichten verwendet: Menschenauge, Menschenbaum, Menschenbrot, Menschenelend, Menschenfuß, Menschenliebe, Menschenmund, Menschenmut, Menschenschlaf, Menschensohn, Menschenstimme, Menschenstirne, Menschenwärme. Vgl. Index zu Christine Lavants Dichtungen mit einem Häufigkeitswörterbuch. S. 317.

⁵⁵⁸ Vgl. Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. Gedicht „Den Halbmond überm Herzen“: „Ich bin ihr nachgegangen, / so weit wie Menschenfüße gehn“ (S. 264); Gedicht „Hole von allen Gedächtnisstätten“: „Brennen wird jeder Menschenmund, / dem unversehens dein Name entschlüpft, / und eingeäschert dein Jahresring / im traurigen Baum meines Lebens.“ (S. 283)

⁵⁵⁹ Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 245.

„Falsche Waage ist dem HERRN ein Gräuel; aber ein volles Gewicht ist sein Wohlgefallen (Spr 16,11)“. Das lyrische Ich lässt den Engel seine eigene „Lebensfreude“ als Gewichte auf die Waagschale eines anderen legen, damit sie schwerer würde und Gott besser gefiele. Zusätzlich möchte das lyrische Ich, dass sein Gebet und seine Hilfe nicht von dem Kranken gehört werden. Er legt seine Sache einfach vor die geschlossene Tür des Kranken (V. 13-16). Das lyrische Ich bittet den Engel, dabei zu helfen, und möchte nicht, dass Gott wahrnimmt, dass auf der Waagschale des Kranken „fremde“ Gewichte liegen, die nicht zu ihm gehören. In diesem Sinne hat das lyrische Ich hier einen ähnlichen Wunsch wie im Gedicht „An den Schutzengel“: In beiden Gedichten haben Engel eine ähnliche Funktion – sie sollen dem lyrischen Ich helfen, ein besseres Image für jemanden, der Gottes Segen bedarf, zu besorgen. Das lyrische Ich besitzt in beiden Gedichten eine große Furcht vor Gott und ein Minderwertigkeitsgefühl. Daher braucht es einen Helfer, um ein besseres Selbstbildnis bei der Konfrontation mit Gott präsentieren zu können. Dieser Helfer sollte mächtig sein und den Wunsch der Betenden direkt an Gott leiten. Er sollte aber auch ein „Mitwisser“ sein, der die Schattenseiten der Betenden nicht bloßstellen wird. Ein Engel ist daher eine passende Figur, weil er göttlich und menschlich zugleich ist. Er sollte die unaussprechbare Bitte der Menschen an Gott verstehen und diese befähigen, Gottes Segen zu bekommen.

Es ist aber auch zu bemerken, dass es zwischen den Zeilen beider Gedichte, „An den Schutzengel“ und „Gebet für einen Kranken“, einen klagenden Ton gibt, nämlich die Klage an Gott. Die Verborgenheit Gottes sollte nach dem lyrischen Ich auch ein Grund für sein „geringes Dasein“ und seine arme Gotterkenntnis sein. Unter diesen Umständen müsste das lyrische Ich die „Betrügerei“ gegen Gott begehen, weil es keine würdigere Alternative hat. Die Furcht vor Gott, die Klagen über dessen Verborgenheit und die Sehnsucht nach einem gesegneten Leben von irdischem Glück machen die Gottesvorstellung des lyrischen Ichs kompliziert und problematisch. Der Engel steht für diese Gottesproblematik zur Verfügung. Die Ambivalenz des lyrischen Ichs Gott gegenüber – der reine Wunsch nach Gottes Segen und das Schuldbekenntnis, wegen seiner „geringsten Existenz“, sich vor diesem verstecken zu müssen – wird in dem folgenden Gedicht nicht ohne provokative Selbsterkenntnis dargestellt:

Jesus Christus, ich bete und bete,
aber ich weiß, dass du abwarten musst
die Zeit meiner eigenen Heilung.
Jetzt liegt mir ja Gift im Blut herum
und mein Herz ist eine offene Falle,
auch meine Gedanken, wenn sie nicht beten,

sind schlaue grausame Schlingen.

[...]

Ich glaube nicht, dass ich mich reinigen kann,
ich finde in mir kein Bröselchen Würde,
und die Demut, wenn sie mich überkommt,
wird süchtig von allen Giften.

Auch ist mein Herz so nach Liebe aus,
nach der einfachen wärmenden Menschenliebe,
von der es meint, dass sie heilig macht
und den Zustand des Himmels bereitet.

Deshalb, Herr Christus, ist mein Gebet
Vielleicht ein Köder, der gar nicht dich meint,
obwohl ich an deine Herrlichkeit glaube,
obwohl ich täglich schöner dich schaue
mit meinen unwürdigen Augen.⁵⁶⁰

Das lyrische Ich offenbart sich Jesus Christus, dass es sich in einem „grausamen“ und dunklen Geisteszustand befindet und es nicht an eine Selbstheilung glaubt. Das lyrische Ich findet, dass es geistig nicht „rein“ sei: Sein Herz ist „eine offene Falle“, sein Blut voll mit „Gift“, seine Augen „unwürdig“, seine Gedanken „schlaue grausame Schlingen“ und sogar sein Gebet vielleicht nur „ein Köder“. Es hat Jesus gegenüber zugegeben, lediglich den Worten nach zu beten, aber nicht mit dem Herzen. Die Abweichung des Gesagten vom Gemeinten verhüllt es nicht: „Deshalb, Herr Christus, ist mein Gebet / Vielleicht ein Köder, der gar nicht dich meint“. Solange das lyrische Ich nicht betet, hat es unehrliche und unschöne Gedanken in seinem Kopf. Das deutet an, dass das lyrische Ich nur beim Gebet, wenn es um Gottes Segen bittet, den Anschein von Gläubigkeit erweckt, d. h., es trägt beim Beten die Maske eines Gläubigen, um von Gott gesegnet zu werden. Das entspricht dem Verlangen des lyrischen Ichs in den Gedichten „Herr, lass mich um Masken beten“ und „An den Schutzengel“. Das lyrische Ich möchte einen schönen Anschein von sich selbst bei Gott hinterlassen, um ihm zu gefallen – es benimmt sich vor Gott sehr gläubig. Aber wenn es Gott nicht mit sich konfrontiert, überkommt es die Dunkelheit seines Geisteszustands. Trotz dieser geistigen Dunkelheit gibt das lyrische Ich zu, dass es sich nach „warmer Menschenliebe“ sehnt, denn nur durch diese wird es geheiligt und ihm wird der „Zustand des Himmels“ bereitet. Das lyrische Ich hat Sehnsucht nach einer heiligen Welt voller Liebe. Die Selbstoffenbarung in diesem Gedicht ist erfüllt von ambivalentem Gefühl: Tief im Herzen möchte das lyrische Ich Gottes Segen für das irdische Glück, aber seine Furcht vor Gott entmutigt es nicht, seinen

⁵⁶⁰ Christine Lavant: Die Bettlerschale. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 218.

authentischen Daseinszustand direkt vor Gott zu zeigen. Das Gebet hält das lyrische Ich für eine Situation, in der es von Gott geprüft wird. Für den Zeitraum dieser Prüfung muss sich das lyrische Ich gut präsentieren, auch wenn es sein echtes Dasein verstecken muss. Aber es erhofft sich, wie im Gedicht „O Schaukel Gottes“ dargestellt, dass Gott seine „ärmste Seele“ akzeptieren kann und sie „in seine Schaukel hebt wie in ein Obdach“.

Für die beiden Gebetsgedichte – „An den Schutzengel“ und „Gebet für einen Kranken“ – dient der Engel als Puffer zwischen dem lyrischen Ich und Gott, entweder als Lichtfigur oder als schrecklich-mächtige Figur, um die unmittelbare Konfrontation des lyrischen Ichs mit Gott im Zustand der geringsten Existenz und Gotteserkenntnis vermeiden zu können. Die Vorstellung von dem Jenseitsweg und dem Gottesreich im Gedicht „Gebet für einen Kranken“ und die Furcht des lyrischen Ichs vor der Übermacht des Engels sind offenbar auch aus der Furcht der Dichterin vor Gott entstanden. Ihr Wunsch für den Kranken zeigt auch, dass in ihrer Vorstellung Gott eine unberechenbare Figur ist. Sie kann nicht einschätzen, was Gott in der Jenseitswelt für sie vorbereitet hat, und sie scheint auch Angst vor einem Gottesurteil zu haben. Es ist nachvollziehbar, dass die Selbsterkenntnis des lyrischen Ichs – es ist eine armselige Existenz – bei der Gotteserscheinung und seiner Erfahrung über die Macht Gottes erst einmal Furcht auslösen kann.

In der Bibel wird auch erzählt, dass diese Furcht vor Gott jedoch untrennbar mit dem Staunen darüber verbunden ist, dem heiligen Gott überhaupt begegnen zu dürfen und mit der Faszination, die von dem Heiligen ausgeht.⁵⁶¹ D. h., die „Furcht“ vor Gott ist mit der „Ehrfurcht“ vor Gott untrennbar verbunden. In den Gedichten von Lavant ist diese gemischte Empfindung von Gottesangst und Gottesfurcht des lyrischen Ichs auch zu sehen. Obwohl das lyrische Ich aus ihrer Feder die Furcht hat, Gott direkt gegenüberzutreten, hofft es auch, Gott überhaupt treffen zu dürfen und die Gotteswahrheit erkennen zu können. Der Wunsch des lyrischen Ichs, sich endlich von dem „deus absconditus“ zu lösen, lässt es um das Fortgehen des Engels als Puffer zwischen ihm und Gott bitten. Die Gedichte darüber werden im vierten Teil dieses Kapitels vorgestellt.

3.3 Das lyrische Ich als Helfer des Engels

Das Gebet ist in der Lyrik von Lavant ein Prozess, bei dem der Engel als Puffer zwischen Gott und dem lyrischen Ich funktioniert, das sich eine Gotteserscheinung und ein

⁵⁶¹ Vgl. Jes 8, 12-13.

glückliches Erdenleben erhofft. Der Schutzengel rettet nicht nur die Betende vor der Gottverlassenheit, sondern auch den Kranken vor dem Absturz in die dunkle Jenseitswelt. Der Engel ist in den zuvor erwähnten Gedichten immer eine Schutzfigur, die um Hilfe gebeten wird. Aber in dem folgenden Gedicht aus der *Spindel im Mond* wird ein anderes Modell für die Beziehung zwischen Engel und lyrischem Ich vorgestellt. Hier wird ein Engel nun als erschöpfte Figur gezeichnet, dem das lyrische Ich helfen möchte:

O du bodenloser Engel,

lasse aus den Brunnenschwengel,
andre dürsten auch.

[...] du bist vom Ritt
durch den Sandsturm der Gebete
ausgetrocknet und ich trete
dir den Anteil meiner Kehle
gerne ab, nur lass die Seele
von dem Wasser noch am Grunde,
denn des Brunnens letzte Stunde
wäre die meine auch.

Was ich dann noch brauch,
hast du mir noch nie geboten
komm, ich wasche dir die roten
Augenränder mit Kamillen
Und den Durst will ich dir stillen
Mit dem Absud vom Holunder –
weißt, auf Erden sind die Wunder
oft den Wunden nah.

Hier kann eins das andre laben,
falls wir noch Erbarmen haben -
drum: Lass meines da.⁵⁶²

Das lyrische Ich ist mit dem Engel am Brunnen konfrontiert, einem Ort der Gotteserscheinung in der biblischen Erzählung. In der Genesis trifft Hagar, die Magd und Nebenfrau Abrahams, den Engel des Herrn am Brunnen von Lahai-Roi und erfährt neben Trost und Zuspruch auch die Verkündigung von Ismaels Geburt, dessen Name nach der Etymologie ursprünglich „Gott möge (er)hören“ oder „Gott hat erhört“ bedeutet. Als Hagar und Ismael aus Abrahams Haushalt verstoßen und in die Wüste geschickt werden, erscheint ihnen ein Engel, der sie vor dem Verdursten rettet.⁵⁶³ Der Brunnen wird in dieser Hinsicht als ein Ort der Offenbarung Gottes und als ein Symbol der Verheißung und der Erfüllung angesehen. Im Johannesevangelium wird der Jakobsbrunnen als

⁵⁶² Christine Lavant: *Spindel im Mond*. In: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte*. S. 253.

⁵⁶³ Vgl. Gen 21, 14-19.

Begegnungsort Jesu mit einer samaritanischen Frau erwähnt, an dem Jesus sie über die Gotteserscheinung in Form von Brunnenwasser mit ewiger Lebenskraft aufklärte.⁵⁶⁴ In diesem Gedicht entwickelt sich ein Gegenmodell zur Bibelgeschichte. Das lyrische Ich trifft einen trinkenden Engel, der von den vielen Gebeten überlastet ist: „Du bist vom Ritt / durch den Sandsturm der Gebete ausgetrocknet“. Der Engel hat also den „Sandsturm der Gebete“ durchgemacht, ohne ein durststillendes Getränk zu haben. Daher hat er den Brunnen aufgesucht, um zu trinken und sich auszuruhen. Das lyrische Ich bittet den Engel, Platz für die normalen Menschen zu machen, die auch durstig sind: „lasse aus den Brunnenschwengel, / andre dürsten auch“. Die Beschäftigung mit den Gebeten der Menschheit hat den Engel erschöpft, und er ist beinahe verdurstet. Das lyrische Ich zeigt Mitleid und Hilfsbereitschaft – es will sein eigenes Wasser dem Engel geben, um ihn zu retten, und gibt einen Schluck aus seiner Kehle dem Engel, damit das Brunnenwasser nicht ausgetrunken werden kann – „lass die Seele von dem Wasser noch am Grunde“: Weil das Leben des lyrischen Ichs unmittelbar mit dem Brunnen verbunden ist, wäre „des Brunnens letzte Stunde [...] die [s]eine auch“. Wenn das Brunnenwasser als Symbol der göttlichen Lebenskraft angesehen wird, ist es nachvollziehbar, dass das lyrische Ich Angst davor hat, dass der Brunnen versiegen könnte – denn dann würde es wahrscheinlich selbst verdursten. Das lyrische Ich schätzt sein irdisches Leben also sehr. Anschließend sagt das lyrische Ich dem Engel, dass er die Sache, die es benötigt, ihm noch nie geboten habe. Es ist hier nicht ersichtlich, was das lyrische Ich wirklich braucht. Es kann die Wahrheit Gottes sein, irdisches Glück oder auch das Jenseitsleben. Trotz dieser Unzufriedenheit möchte das lyrische Ich dem beinahe verdursteten Engel weiterhelfen: mit Kamillen lindert es die Schmerzen des Engels, und mit dem Absud vom Holunder wird sein Durst gestillt. Nachdem es dem Engel geholfen hat, erzählt ihm das lyrische Ich von seinem echten Gefühl: In der irdischen Welt sind „die Wunder den Wunden nah“. Das könnte die Selbstoffenbarung des lyrischen Ichs nach seiner Gotteserfahrung sein. Obwohl Gott den Menschen die Wunden beibringt, hat er diese auch durch seine Wunder geheilt. Daher versucht das lyrische Ich, dem Engel zuzureden, die Schmerzen durchzuhalten, weil eine Heilung wahrscheinlich bald kommt. Zumindest glaubt das lyrische Ich, dass die Menschen auf der Erde aus Mitleid einander helfen können, und aus diesem Grund will es helfen und barmherzig sein: „Hier kann eins andre laben, / falls wir noch Erbarmen haben- / drum: Lass meins da.“

⁵⁶⁴ Vgl. Joh 4,1-26.

Anders als in vielen Gedichten von Lavant, in denen das lyrische Ich mit der Göttlichkeit hadert, präsentiert es hier seine innige Ergebenheit, ohne die Barmherzigkeit und Autorität Gottes infrage zu stellen. Es versucht, den Engel vor der Erschöpfung zu retten, weil er für die nächsten Gebete als Vermittler gebraucht wird – nicht nur für das lyrische Ich, sondern auch für andere, die beten. Das Verhältnis zwischen Gott und Betenden zu behandeln, musste eine schwere und langfristige Arbeit für den Engel sein, sodass er davon überlastet wurde. Wenn der Brunnen in der biblischen Überlieferung zu den Orten der Gotteserscheinung zählt, an dem die Menschen auf das Brunnenwasser warten, könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass in diesem Gedicht die Gottesgnade dringlich gebraucht wird. Emotional vermittelt das lyrische Ich dem Engel seinen guten Willen, ein irdisches Leben mit Gottes Barmherzigkeit zu führen. Im Gegensatz zu den anderen Gebetsgedichten wechselt die Rolle des Helfers vom Engel zum lyrischen Ich. Der Engel wird vom lyrischen Ich gerettet, weil er für ein gutes Verhältnis zu Gott gebraucht wird. Es ist auch bemerkenswert, dass der Engel in diesem Gedicht ein „menschlicher“ Engel ist. Er kann müde und durstig werden. Er erfüllt die göttliche Mission auf der Erde, hat aber auch menschliche Bedürfnisse. Er hat sich in diesem Gedicht von der übermächtigen Lichtfigur Gottes in ein menschliches Wesen verwandelt. Das lyrische Ich hat ihn mit „bodenlos“ beschrieben, wahrscheinlich, weil es sich über seinen ungewöhnlichen Auftritt im Vergleich zu seiner biblischen Gestalt wundert. Das Gedicht „O du bodenloser Engel“ entstammt dem Gedichtband *Spindel im Mond*, in dem die Engelsfigur vier Mal in der Umgebung des Brunnens erscheint.⁵⁶⁵ In dem folgenden Gedicht kommen die Engel zum lyrischen Ich „unten in der Brunnenstube“, weil sie eine Zuneigung für ihn empfinden und ihm daher auch einen Gefallen tun sollten, nämlich für ihn zu weinen:

Wo die andern, die bei Kräften sind,
 dir zu Diensten gehn und dich erbauen
 oben in der klaren Betestube,
 spiele ich schon übers dritte Jahr
 immer wieder Himmel oder Hölle,
 weil ich kindisch und verkümmert bin.
 Aber unten in der Brunnenstube
 hab ich alles heimlich eingerichtet
 und die Engel, die mich jetzt schon mögen,
 kommen her und weinen in den Brunnen,

⁵⁶⁵ Außer den zwei hier vorgestellten Gedichten „Du bodenloser Engel“ und „Wo die andern, die bei Kräften sind“ findet man auch die Engel am Brunnen im Gedicht „Das braune Pferd horcht unterm Apfelbaum“ (vgl. Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 289.) und in „Dass ich dem Mond mein Gemüt überließ“ (vgl. ebd., S. 320.)

wenn ich selbst zu wenig Tränen habe.
Alles bleibt dort immer unter sich,
[...]
Manchmal muss der letzte Engel fort,
dann versperrt er mir die Brunnenstube
und ich muss so lange Atem schöpfen,
bis ich oben bin und alles weiß
und erschreckt vom wilden Stundenflug
wieder Himmel oder Hölle spiele
mit dem Sand, der deinen Namen kennt.⁵⁶⁶

Schon am Anfang dieses Gedichtes erzählt das lyrische Ich, dass es sich beim Gottesdienst und Beten ganz anders als die Anderen verhält. Wenn die Anderen sehr ernsthaft beten, um Gott zu gefallen, ist das lyrische Ich geistesabwesend in der Betstube. Es hat jahrelang dort das Spiel „Himmel oder Hölle“ gespielt. Bei diesem Fingerspiel wird das Ergebnis, ob ein Spieler in den „Himmel“ oder in die „Hölle“ kommt, nur mit geringen Fingerbewegungen erzeugt. Mit diesem Spiel möchte die Dichterin wohl das Schicksal eines einfachen Menschen symbolisieren, das auch nur, wie in einem Fingerspiel, in Gottes Händen liegt. Vielleicht ist das Beten zu langweilig oder nur eine unwichtige Routine für das lyrische Ich, daher möchte es mit einem Spiel die Zeit bei dem Beten totschiagen. Aber das lyrische Ich gibt noch einen anderen Grund für seine geistige Abwesenheit in der Betstube an: Es ist „kindisch und verkümmert“. „Kindisch“ deutet an, dass das lyrische Ich zu unreif ist, um das Beten als ernsthaftes Ritual zu verstehen oder sich dabei ernsthaft zu benehmen. Wenn es auch „verkümmert“ ist, dann hat es keine Lebensfreude oder Kraft, um an diesem Ritual teilzunehmen. Aber woanders hat nun das lyrische Ich seine eigene Betstube gebaut – nicht „oben“ in einer „klaren“ Kammer, sondern „unten in der Brunnenstube“. D. h., das lyrische Ich hat mit seinem Beten nicht aufgehört, sondern nur an einem anderen Ort weitergemacht. Es hat „alles heimlich eingerichtet“ in dieser Brunnenstube. Wahrscheinlich hat es seinen eigenen Altar oder eine eigene Gebetskammer gebaut, damit es ungestört und ruhig in diesem Raum seinen gewünschten, individuellen Gottesdienst verrichten kann – „unten in der Brunnenstube“. Die Art und Weise, in der die Engel dem lyrischen Ich bei seinem „persönlichen“ Gebet helfen, ist merkwürdig. Wenn das lyrische Ich manchmal „zu wenig Tränen“ hat, weinen die Engel für es. Dieses Verhalten der Engel kann als Fürbittgebet angesehen werden, dann spielen die Engel eine Rolle wie das Klageweib.⁵⁶⁷ Das Weinen beim Beten soll für das lyrische Ich ab und zu schwierig sein, wahrscheinlich wegen des vorherigen starken

⁵⁶⁶ Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 329.

⁵⁶⁷ Vgl. Jer 9,16.17.

Weinens oder eines zu geringen Schuldgefühls oder der Unzufriedenheit angesichts der Gottesverlassenheit. Aber es möchte vor Gott das Selbstbild eines Gläubigen präsentieren. Die Engel weinen für das lyrische Ich, um Gott zu bewegen und ihm Gottes Zuneigung zu sichern. Allerdings muss der Vorgang des Gebets ein Geheimnis zwischen dem lyrischen Ich und den Engeln bleiben: „Alles bleibt dort immer unter sich“. Diese Szene erinnert an das Gedicht „An den Schutzengel“, in dem sich das lyrische Ich beim Beten das Licht des Engels leihen möchte, um die Sympathie Gottes zu gewinnen. Diese Szene weckt auch Assoziationen mit einer Darstellung im Gedicht „Gebet für einen Kranken“, in dem das lyrische Ich den Engel bittet, seine Sache als Gewicht auf die Waagschale eines anderen zu legen. Die Engel stehen in allen diesen Gedichten für die „Imagepflege“ des lyrischen Ichs zur Verfügung, damit es Gott besser gefallen kann. Aber die Engel, die für das lyrische Ich weinen, können nicht immer bei ihm bleiben – „Manchmal muss der letzte Engel fort“. Beim Verlassen des Ortes, wo das lyrische Ich betet, sperrt der Engel den Raum. Der Grund dafür ist unklar. Wahrscheinlich möchte der Engel das lyrische Ich in der Brunnenstube verstecken, damit es nicht von Gott entdeckt werden kann. Wahrscheinlich hat das lyrische Ich diese Sperrung selbst verlangt. Daher muss es lange genug die Luft anhalten, um in diesem kleinen Raum überleben und wieder nach oben gehen zu können: „Ich muss so lange Atmen schöpfen, / bis ich oben bin“. Dann wird das lyrische Ich „von wildem Stundenflug erschreckt“. Hier wird wohl wieder die Gottesangst des lyrischen Ichs beschrieben, denn in der Erbauungslyrik wird der „Stundenflug“ benutzt, um Gottes Macht und seine durchgreifende Schnelligkeit zu loben.⁵⁶⁸ Nachdem das lyrische Ich wieder nach oben gekommen ist, spielt es weiter das alte Spiel „Himmel oder Hölle“. Aber diesmal spielt es mit dem Sand, der „deinen Namen kennt“. Mit diesem Namen könnte nach der biblischen Überlieferung der Name Gottes gemeint sein, weil der Sand im Buch von Jeremia ein Beweis für Gottes grenzenlose Macht ist: „Wollt ihr mich nicht fürchten, spricht der HERR, und vor mir nicht erschrecken, der ich dem Meere den Sand zur Grenze setze, darin es allezeit bleiben muss, darüber es nicht gehen darf? Und ob es auch aufwallt, so vermag es doch nicht; und ob seine Wellen auch toben, so dürfen sie doch nicht darüber gehen.“⁵⁶⁹ Mit der Erzählung über das Wunder

⁵⁶⁸ In der Erbauungslyrik wird der Begriff „Stundenflug“ benutzt, um Gottes durchgreifende Schnelligkeit zu loben: „Gott ist die Liebe, der zum Frühling fragte: / Erfreu' im Blütenzug! / Zum Sommer: Bring Frucht! Zum Herbst: Schüttele, / Was Gott gereift im Stundenflug! / Gott ist die Liebe, dem das Herz des Menschen.“ Vgl. Wilhelm Michael Nebel: *Der Pilger des Kreuzes. Ein vollständiges Gebet für gebildete Katholiken.* Augsburg: Lampart & Camp 1854. S. 27. Und „Der Jahreszeiten steter Kreis, ihr Wechsel sporne deinen Fleiß zur Tugendsaat und Früchten! Dich warne schneller Stundenflug vor Müßiggang und vor Verzug in Übung deiner Pflichten.“ Vgl. F. Vertraugott Klitscher: *Liedersammlung für Schulen.* S. 100.

⁵⁶⁹ Vgl. Jer 5, 22.

des Sandes wollte Gott Jeremia erläutern, dass die Menschheit ihm Tribut zollen muss, möchte sie keine Furcht vor ihm haben, und dass die Strafen für diejenigen ohne Gottesangst gerecht sind. Der Schluss dieses Gedichtes ist sehr nachdenklich: Wenn das lyrische Ich am Ende den „Sand“ als seinen Mitspieler hat, sollte es schon genügend Gottesangst haben. Trotzdem bleibt es in der obigen Betstube „spielerisch“ – es betet dort weiterhin nicht ernsthaft. Das Verhalten des lyrischen Ichs gegenüber Gott ist ambivalent. Der Engel übt im Gedicht „Wo die andern, die bei Kräften sind“ eine Doppelfunktion aus. Er steht dem lyrischen Ich in seinem eigentümlichen Beten bei und funktioniert als Fürbitter, um Gottes Mitleid hervorzurufen. Gleichzeitig macht er dem lyrischen Ich bewusst, dass man immer gottesfürchtig sein soll. Der Engel balanciert das Gottesverhältnis des lyrischen Ichs aus und bleibt nicht nur „oben“ am Platz der Helligkeit Gottes, sondern kommt auch „unten“ zum Ort der Verborgenheit des lyrischen Ichs. Der flexible Bewegungsradius gehört nach der Vorstellung des lyrischen Ichs auch zu dem Engelscharakter. Er sollte immer bereit sein, die Betende zu erreichen und ihre individuelle Bitte zu erwidern.

In diesem Teil werden drei Engelstypen von Lavant vorgestellt. Der Schutzengel hilft dem lyrischen Ich dabei, vor Gott seinen echten Existenzzustand zu verstecken und einen besseren Anschein darzustellen. Der Engel hilft auch, die Furcht vor Gott zu mindern und das Jenseitsglück des lyrischen Ichs zu sichern. Dadurch lässt sich ersehen, dass die Engel bei der Dichterin zur Befriedigung ihres eigenen Wunsches da sind, nämlich eines von Gott gesegneten Lebens. Wenn die Engel nicht in der Lage sind, diese Hilfe zu bieten, dann werden sie vom lyrischen Ich „arrangiert“, bis sie wieder fähig sind, ihre Rolle nach den privaten Bedürfnissen des lyrischen Ichs spielen zu können. Die Engelsvorstellung der Dichterin verändert sich nach ihrer Gotteserkenntnis und ihrem Verlangen nach Gott. Lavant hat die Engel in den Gedichten für sich selbst erschaffen, und ihre Funktionen werden von der Dichterin bestimmt, die mit ihrem Engel ein „praktisches Duo“, eine Allianz gegen Gott bilden möchte, damit sie am besten von dessen Segen „profitieren“ kann. Der Engel dient als Puffer und als Werkzeug der Dichterin zur Gestaltung ihres Verhältnisses zu Gott.

4. „Nimm den Schatten meines Engels fort“ – Ohne Engel zur Gotteswahrheit

Die Dichterin selbst äußert 1956 in einem Brief gegenüber Ludwig von Ficker ihre Befürchtung, dass ihr Weg zum Gottesheil sehr lang und schwierig ist und es durchaus notwendig wird, zwischendurch auf diesem Weg zu rasten:

Ich weiß nicht, was mich dabei so schmerzt und in Furcht versetzt? [...] Das heile Heil ist bei Gott. Ich weiß wohl. Aber es ist so entsetzlich weit bis dorthin. Wir alle müssen oftmals vorher rasten und es ist grässlich und ermüdend, bei sich rasten zu müssen.⁵⁷⁰

Daher hat die Dichterin die Engel, die im letzten Teil dargestellt werden, erschaffen, die als Begleiter auf dem Weg zu Gott funktionieren und ihr den Halt bieten, wenn sie „rasten“ muss. Aber die Pufferfunktion der Engel, die dem lyrischen Ich bei Lavant ein besseres Selbstbild vor Gott verschaffen, wird nicht immer benötigt. Manchmal will das lyrische Ich ohne die Engel unmittelbar Gott begegnen und seine Wahrheit erkennen. In dem folgenden Gedicht ist das lyrische Ich mutiger geworden, seine Gotteserkenntnis zu vertiefen:

Ich will vom Leiden endlich alles wissen!

Zerschlag den Glassturz der Ergebenheit
und nimm den Schatten meines Engels fort.
Dort will ich hin, wo deine Hand verdorrt,
ins Hirn der Irren, in die Grausamkeit
verkümmerter Herzen, die vom Zorn gebissen
sich selbst zerfetzen, um die tolle Wut
hineinzustreuen in das Blut der Welt.
Mein Engel geht, er trägt das Gnadenzelt
auf seinen Schultern, und von deiner Glut
hat jetzt ein Funken alles Glas zerschmolzen.
Ich bin voll Hoffart und zerkau den stolzen
verrückten Mut, mein letztes Stücklein Brot
aus aller Ernte der Ergebenheit.
Du warst sehr gnädig, Herr, und sehr gescheit,
denn meinen Glassturz hättest du sonst zerschlagen.
Ich will mein Herz jetzt mit den Hunden jagen
und es zerreißen lassen, um dem Tod
ein widerliches Handwerk zu ersparen.
Du sei bedankt – ich hab genug erfahren.⁵⁷¹

Schon in der Anfangszeile äußert das lyrische Ich seine dringliche Bitte an Gott: Es möchte die Wahrheit des Leidens erkennen. Ohne Zweifel hat das lyrische Ich genügend gelitten, aber wahrscheinlich weiß es nicht, warum Gott Leiden zulässt, und wie lange es selbst noch leiden muss. Das lyrische Ich denkt, dass es zwischen ihm und Gott Barrieren gibt, die es ihm unmöglich machen, Gottes Wahrheit zu erkennen. Eine Barriere ist seine „Ergebenheit“, die von Gott verlangt wird,⁵⁷² und die wie ein „Glassturz“ ist, der das

⁵⁷⁰ Vgl. Ludwig von Ficker. Briefwechsel 1940-1967. Hrsg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck: Haymon 1996. S. 278.

⁵⁷¹ Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 390.

⁵⁷² Vgl. Ex 20,5; Dtn 4,24. 5,9. 6,15.

lyrische Ich umhüllt und seinen Zugang zu Gottes Welt blockiert. Eine andere Barriere sollte der Engel sein. „Der Schatten seines Engels“ funktioniert wie ein Schutzschirm, der die Gottesangst des lyrischen Ichs mindert, aber auch seinen Weg zu ihm versperrt. Daher erbittet das lyrische Ich Gottes Hilfe, um diese zwei Hindernisse zu beseitigen. Es möchte selbst die Wahrheit des Leidens erfahren. Dafür will es alle unterschiedlichen Arten großer Leiden auf dieser Erde auf sich nehmen. Es möchte zu dem Ort, wo „die Hand verdorrt“ – physische Krankheit, ins „Hirn der Irren“ – mentale Störung und in die „verkümmerten Herzen“ – seelisches Verderben, die von „Zorn“ und „Wut“ überfüllt sind. Alle diese irdischen Leiden gehören zum „Blut der Welt“, von dem das lyrische Ich erfahren will. Bisher, in den ersten acht Zeilen dieses Gedichtes, wird die Bitte des lyrischen Ichs an Gott geäußert, die auf seine Erwiderung wartet.

Die nächsten drei Verse handeln von Gottes Reaktion auf das Beten des lyrischen Ichs. Diesmal hat Gott nicht geschwiegen. Er hat die zwei Barrieren zwischen der Betenden und ihm entfernt und lässt den Engel das lyrische Ich verlassen und mit seiner Glut den Glassturz schmelzen. Gottes Macht ist offensichtlich, denn er hat mit nur einem „Funken“ schon „alles Glas“, das die Welt des lyrischen Ichs verhüllt, „zerschmolzen“. Ohne das „Gnadenzelt“ Gottes, das vom Engel getragen wird, und die Glashülle der „Ergebenheit“ kann das lyrische Ich sich anders verhalten. Er ist nun voll „Hoffart“ geworden und hat das letzte Stück Brot der „Ergebenheit“ zerkaut. In der Bibel ist das Brot Symbol der Hostie, und die Ergebenheit gegenüber Gott schützt den Menschen vor Hoffart.⁵⁷³ Das lyrische Ich wird nun vor der „entsetzlichen“ und „furchtbaren“ Welt Gottes bloßgelegt. Es ist nun auch mutig, seine Gotteserfahrung zu äußern, diesmal direkt zu Gott: „Du warst sehr gnädig, Herr, und sehr gescheit“. Diese Gotteserkenntnis des lyrischen Ichs sollte der Grund sein, dass es seinen „Glassturz der Ergebenheit“ immer behalten und nicht zerschlagen hat. D. h., dass das lyrische Ich gottergeben seinen jetzigen Daseinszustand ertragen kann, weil es immer noch an Gottes Gnade und Urteilskraft glaubt. Nicht ohne provokativen Ton hat das lyrische Ich in diesen zwei Versen seine Kritik gegenüber Gott geäußert: Der Glassturz und der Schutzschatten des Engels haben beim lyrischen Ich so „gut“ funktioniert, dass es bisher noch nicht an Gottes Wahrheit gezweifelt hat. Jedoch ist das lyrische Ich jetzt furchtlos und es will den offenbarten Gott erkennen: Sein Herz will „auf die Jagd“ nach Gottes Wahrheit gehen, und es ist schon bereit, sich auf dieser Abenteuerreise zu opfern – es lässt sein Herz von Gott „zerreißen“. Es will sich nicht weiterhin passiv und in unaufgeklärtem Zustand dem Leiden ergeben, sondern lieber

⁵⁷³ Vgl. Hiob 33,17.

ohne Schutz des Engels auf den Grund eines zerstörenden Schmerzes gehen, um die Wahrheit Gottes zu erkennen. Sogar sein eigenes Leben ist es dafür bereit, als Preis zu zahlen: Wenn es aktiv in den Tod geht, würde es dem Tod „ein widerliches Handwerk ersparen“. Die Entschlossenheit zur Gotteserkenntnis und die Bereitschaft zum Tod des lyrischen Ichs wird in der Gedichtinterpretation von Chiara Conterno in ihrer Monografie „Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert“ auch erwähnt:

Das lyrische Ich sehnt sich nach dem vollkommenen Leiden und erklärt dann, was es damit meint: Es erstrebt psychische Krankheiten bzw. Schmerzzustände. Der Ton dieses Textes ist trotzig, was auch durch die verschiedenen Sprachgesten zum Ausdruck kommt. Der anfänglichen Bitte (V. 1-3) folgen das Lob Gottes (V. 15) und die abschließende Danksagung (V. 20), ein für die Psalmen typischer Umschwung. Überraschend ist jedoch der Inhalt: Das Ich will sogar dem Tod Hilfe leisten bzw. ihm sein grausames Handwerk ersparen, [...]. Gleichzeitig erscheint das Ich als starke und entschlossene Figur, die Stellung nimmt und ihr Schicksal meistern möchte.⁵⁷⁴

Das leidende, blockierte Gefühl aufgrund des Mangels an Gotteserkenntnis des lyrischen Ichs wird in einem anderen Gedicht von Lavant mit einer Mond-Metapher ausgedrückt:

Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht!

Viel zu lange lebt der Geist im Glase
und das Elend bildet eine Blase,
wer hat uns in diesen Krug gebracht?⁵⁷⁵
[...]

Das lyrische Ich befindet sich in einer Welt der Gottesverborgenheit und fühlt seinen Geist wie eingesperrt „im Glas“. Das Elend – hier soll es das materielle und geistige Elend meinen – hat es ebenfalls wie in „einer Blase“ blockiert. Das lyrische Ich hat die interessante Vorstellung, dass der Mond als „Kork“ für den „Krug“ dieser gesperrten Welt von Gott arrangiert wird. Sobald der Mond „herausgezogen“ wird, ist der Zugang zur Welt und Wahrheit Gottes frei. Daher bittet es um das Entfernen des Mondes durch Gott. Die Finsternis der Nacht solle hier auch den dunklen Geisteszustand bzw. die geringe Gotteserkenntnis des lyrischen Ichs symbolisieren.

Im Gedicht „Ich will vom Leiden endlich alles wissen“ trägt der Engel das „Gnadenzelt“. Er hat das lyrische Ich lange Zeit vor dem wahren Gesicht eines entsetzten Gottes geschützt. Im Gedicht „An den Schutzengel“ und „Gebet für einen Kranken“ ist dieser Schutz des Engels vor dem übermächtigen Gott sogar der Wunsch des lyrischen Ichs.

⁵⁷⁴ Chiara Conterno: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. Göttingen: V&R unipress 2014. S. 256-257. Die Aussage der Autorin über das Gotteslob und die Danksagung am Ende des Gedichtes ist nach meiner Meinung nicht ganz unumstritten. Außer dem trotzigem Ton ist der provokative Unterton und die Klage der Gottesverborgenheit nicht zu übersehen.

⁵⁷⁵ Christine Lavant: Spindel im Mond. In: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. S. 381.

Aber wenn die Gottesangst das lyrische Ich daran hindert, die Wahrheit Gottes zu erkennen, will es sich nicht mehr in den Schutzraum des Engels zurückziehen. Es will für die Gotteserkenntnis jeden Preis bezahlen, sogar den des Selbstopfers. Die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der Gottesoffenbarung ist in Gedichten wie „Ich will von Leiden endlich alles wissen“ und „Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht“ schon groß, obwohl es ohne Engelsschutz nicht leicht ist, Gott direkt zu begegnen. In einem Gedicht aus dem Nachlass wird das lange Leiden an der Verborgenheit und Verlassenheit Gottes noch deutlicher dargestellt. Das lyrische Ich wartet dringend auf eine Gotteserscheinung:

O Herr, hast du mich nicht gefunden?

Schrie bloß ein Vogel durch die Nacht?

Ich bin erwacht! Verstört erwacht!

Und in der Ferne knarren Stufen ...

Warst du es, Herr, der sie betreten?

Kamst du zu mir und war es doch dein Schrei?

Nun gehst du unten wo vorbei

Zu fremden Türen und Gebeten ...

Nun wirst du andre Herzen mieten,

wirst sie bewohnen wie ein Haus!

Mir zieht mein letzter Engel aus,

weil ihm kein Herr mehr kann gebieten.

Mein Beten steht herum – wie Dinge,

die ungebraucht zugrunde gehn;

es wird mit ihnen nichts geschehn,

ob ich nun weine oder singe.

Kämst du noch einmal, mich zu rufen!

Du fändest mich dir dargebracht.

Ich will ja wachen jede Nacht,

im Regen wachen, auf den Stufen...⁵⁷⁶

Das lyrische Ich spricht in diesem Gedicht direkt zu Gott. Es findet, dass es von Gott vergessen wurde, und möchte endlich von ihm gefunden werden. Daher versucht es, jedes Gotteszeichen wahrzunehmen. Entweder einen Vogelschrei oder das Knacken auf den Stufen – jedes Geräusch ist für das lyrische Ich eine mögliche Gotteserscheinung. Es hat sich Gott offenbart, dass es „erwacht“ ist. Wahrscheinlich hat der Vogelschrei das lyrische Ich aus dem Schlaf erweckt. Aber wenn ihm nicht klar ist, ob dieses Geräusch nur eine Vogelstimme oder doch ein Gotteszeichen ist, ist das lyrische Ich beim Erwachen immer noch „verstört“. Das könnte aber auch andeuten, dass sich das lyrische Ich von

⁵⁷⁶ Christine Lavant: Gedichte aus dem Nachlass. S. 28.

seinem dunklen Geisteszustand losgelöst und schon eine gewisse Gotteserkenntnis erlangt hat. Das Knacken auf den Stufen können für das lyrische Ich die Schritte Gottes sein. Es erwartet, dass Gott aus der Ferne zu ihm kommt, wird dann aber wieder enttäuscht. Gott ist nur an ihm vorbeigekommen und zu „fremden Türen und Gebeten“ gegangen. Danach ist Gott in die Herzen der anderen eingetreten und dort geblieben: „Nun wirst du andre Herzen mieten / wirst sie bewohnen wie ein Haus!“ Das lyrische Ich wurde wieder von Gott vernachlässigt, der seine Wohnung des Herzens nicht besucht hat. Dies führt zu einem weiteren Ergebnis: Kein Engel möchte weiter in der Wohnung des lyrischen Ichs bleiben, weil sie keinem Herrn dienen müssen. Ohne Gott und seine Engel ist das lyrische Ich hilflos und traurig. Seine Gebete sind Gott gleichgültig, es wird keine Erwiderung bekommen. Auch seine Emotionen werden von Gott ignoriert. Trotz aller Gottesferne und -verlassenheit wünscht das lyrische Ich aber immer noch eine Hingabe an Gott – es würde ihn zu jeder Zeit und unter jeder Bedingung erwarten: „Kämst du noch einmal, mich zu rufen! / Du fändest mich dir dargebracht.“. Und das lyrische Ich wird weiterhin auf Gott warten. Er wird in der Nacht wach bleiben, um angestrengt auf jedes Gotteszeichen zu achten. In diesem Gedicht ist der Engel wieder Diener und Bote Gottes, und das lyrische Ich zeigt seine Ergebenheit zu Gott. Es verlangt von dem Engel keine Maske mehr, es wird sich beim Beten nicht vor Gott verstecken und sehnt sich nach dessen Nähe und Wahrheit.

Die drei Gedichte in diesem Teil ermöglichen es, die Funktion der Engel als Werkzeug zur Gotteserkennung des lyrischen Ichs noch besser einzugrenzen. Wenn die Engel dem lyrischen Ich auf der Suche nach der Wahrheit Gottes im Wege stehen, bittet es diesen, sie wegzunehmen. Die Engel sollen dem lyrischen Ich nur zur Erlangung der Gotteserkenntnis dienen. Am Ende des dritten Teils wurde erwähnt, dass die Furcht vor Gott des lyrischen Ichs nicht verhindert, dass es Gott unmittelbar begegnen möchte. Jedoch im Vergleich zu der Gottesfurcht als Grund für die Sehnsucht nach der Gottesbegegnung ist das Anliegen der unmittelbaren Konfrontation mit Gott des lyrischen Ichs eher das Anklagen und das Hinterfragen Gottes. Mit der „Gotteswahrheit“ ist für das lyrische Ich eher die Wahrheit über das Leiden des irdischen Lebens und der Grund dafür gemeint. Es ist ein Unterton in den Gedichten wie „Ich will vom Leiden endlich alles wissen!“ und „Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht!“ zu lesen, dass das lyrische Ich wegen seines großen Leidens Gottes „Ungerechtigkeit“ anklagt und eine Erklärung von ihm fordert. Trotz dieser trotzigsten Stimmung des lyrischen Ichs bei dem Verlangen nach einer Gottesbegegnung, die durch das „endlich“ im jeweiligen Eingangsvers und das Ausrufezeichen am Versende nachdrücklich dargestellt wird, ist

sein Wunsch, von Gott gesegnet und erlöst zu werden, nicht verändert. Es ist daher zu sehen, dass die Gottesfurcht der Dichterin trotz aller Ängste und Anklagen immer noch vorhanden ist.

5. Zusammenfassung

Die unterschiedlichen Verhältnisse zwischen dem Engel und dem lyrischen Ich in den Gedichten von Lavant spiegeln die veränderte Gottesvorstellung und Gotteserkenntnis der Dichterin wider. In diesem zusammenfassenden Teil wird die ambivalente Beziehung der Dichterin zu Gott dargestellt, um die Gründe für die Zuordnung der Eigenschaften und Funktionen ihrer Engel zu erklären.

5.1 Der unlösbare Widerspruch einer „Lästerbeterin“. Lavants Gottesvorstellung und die Furcht vor Gott

Nach der Analyse aller hier vorgestellten Gedichte von Lavant kann man zusammenfassend feststellen, dass der Gott im lyrischen Werk der Dichterin ein verborgener Gott ist. Seine Abwesenheit führt beim lyrischen Ich zu einem Gefühl der Gottesverlassenheit, die seine Furcht vor Gott verstärkt. Das Alte Testament mit seiner Gottesvorstellung vom „harten, rächenden Gott“ soll nach Armin Wigotschnig maßgeblich für Lavants Gottesverständnis sein, das die Furcht vor Gott bei ihr verursacht hat.⁵⁷⁷ Trotz der Furcht vor Gott ist die Sehnsucht nach Gottes Nähe und Wahrheit in den Gedichten von Lavant groß. Das lyrische Ich bei Lavant erwartet und bemüht sich ständig um eine Gotteserlösung, die es aber nicht bekommt. Trotz aller Ergebenheit des lyrischen Ichs scheint ihm Gott immer fern und unerkennbar zu bleiben. Viele Gedichte von Lavant sind daher von einer leidenden, verstörenden und trotzigem Stimmung geprägt. Der Ton schwankt ständig zwischen Aufruhr und Unterwerfung, Hinwendung und Ablehnung, Gottesklage und Selbstanklage. Das lyrische Ich verhält sich trotz aller Gott wohlgefälligen Taten immer starrsinnig diesem gegenüber. Es betet um Gottessegnung, klagt aber gleichzeitig über Gottesverlassenheit und fühlt sich von Gott ungerecht

⁵⁷⁷ Vgl. Armin Wigotschnig: Erinnerungen an Gespräche mit Christine Lavant. In: Christine Lavant. Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte-Prosa-Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Armin Wigotschnig und Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller Verlag 1978. S. 9-26. Hier S. 12. „Das Alte Testament mit seiner Gottesvorstellung vom harten, rächenden und auch vergebenden Gott, die Lebenswahrheiten darin, die den Menschen in Höhen und Tiefen seines Wesens schildern, waren maßgeblich für ihr frühes Weltverständnis, während sie das Johannesevangelium des Neuen Testaments (nach persönlicher Aussage) als nahezu kitschig empfand. Ihr war die Vaterfigur des neutestamentlichen Gottes immer etwas suspekt.“

behandelt. Daher hat Ludwig Ficker die Gedichte von Lavant als „Lästergebete“ charakterisiert.⁵⁷⁸

Die Ambivalenz zwischen Gottesverlassenheit und Gottessuche des lyrischen Ichs tritt in Lavants Gedichten deutlich zutage und trägt zur Komplexität des Gottesbildes bei. Der Inhalt der Gebets- und Klagegedichte zeigt, dass sich die Dichterin viel mit Bibeltexten auseinandergesetzt hat, insbesondere mit den Psalmen. Chiara Conterno spricht in ihrem Aufsatz „Zwischen *Lästergebeten* und *Gebetsdichten*“ über die „Kontrafakturen“ dieser Gedichtstellen Lavants in Bezug auf den biblischen Psalm: „Sie beziehen sich auf einige zentrale Stellen des Psalters und verändern sie stark oder kehren sogar deren Bedeutung um.“⁵⁷⁹ Eine bemerkenswerte Veränderung der Gottesdarstellung von Lavant gegenüber den Psalmen ist folgende: Während Gott im Psalter den Menschen beschützt, als ob er noch „im Mutterleibe“ wäre,⁵⁸⁰ wird das lyrische Ich völlig von ihm verlassen und ist schutzlos. Und während der Psalmist trotz der dramatischen Lage Gott lobt und ihn um Hilfe bittet, drückt Lavants Text überwiegend Verzweiflung über den eigenen Zustand aus. In ihren Gedichten fehlt auch der Dialog zwischen dem lyrischen Ich und Gott: Es führt immer einen Monolog und ist sich sogar sicher, dass es keine direkte Antwort von Gott bekommen wird. Die unterschiedlichen Gottesvorstellungen in den Gedichten entsprechen den veränderten Geisteszuständen der Dichterin. Manchmal tauchen die unterschiedlichen Sprechakte – Bitte, Gebet, Gotteslob und -klage, Selbstanklage und pessimistische Überlegungen – wegen der ambivalenten und komplizierten Gottesvorstellung der Dichterin in einem Gedicht zusammen auf. Im Gedicht „Ich will vom Leiden endlich alles wissen!“ z. B. folgen der anfänglichen Bitte um das Lob Gottes die Todessehnsucht, die Selbstoffenbarung, die Ergebenheit und die abschließende Danksagung an Gott. Der Ton in diesem Gedicht ist trotzig. Als starke und entschlossene Figur möchte das lyrische Ich in diesem Gedicht sein eigenes Schicksal meistern, obwohl es anscheinend komplett in Gottes Hand liegt und es selbst unendlich an allen Schmerzen des Lebens leidet.

⁵⁷⁸ Vgl. Ludwig von Ficker: Rede zur Verleihung des Trakl-Preises 1964 an Christine Lavant. Hier zitiert nach dem Kommentar über Lavants Gedicht im Artikel „Das elementare Zeugnis eines von allen guten Geistern missbrauchten Menschen. Zur Rezeption der Gedichte“. In: Christine Lavant. Gedichte aus dem Nachlass. Hrsg. von Doris Moser und Fabjan Hafner. Göttingen: Wallstein Verlag 2017. S. 380.

⁵⁷⁹ Vgl. Chiara Conterno: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. S. 257. Hier spricht sie über „Psalmische Kontrafakturen“ in den Gedichten von Lavant. In Bezug auf den Begriff „Kontrafaktur“ stimmte sie dem Verständnis von Wolfgang Wiesmüller zu. Vgl. Wolfgang Wiesmüller: Zur Adaptierung der Bibel in den Gedichten Christine Lavants. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Johannes Holzner und Udo Zeillinger. St. Pölten/Wien: Verlag Niederösterreich-Pressehaus 1988. S. 71-88. Hier S. 72.

⁵⁸⁰ Vgl. Ps 139.

Die komplizierte Gottesbeziehung des lyrischen Ichs bei Lavant ist die Folge der Furcht vor Gott und die „zwangsläufige“ Gottesfurcht der Dichterin. Bei der Gedichtanalyse wurde bereits erläutert, dass die Furcht vor Gott der Dichterin ihr Verhalten gegenüber Gott und ihr Verlangen nach dem Engel stark beeinflusst hat. Aber trotz dieser Furcht ersehnt sie eine Gottesnähe, um von Gott die Wahrheit über das Leiden und den Grund für ihr Leben in Leiden zu erfahren. Die Anklage und der Trotz gegen Gott haben jedoch die „Gottesfurcht“ der Dichterin nicht vollständig aufgelöst. Aber diese „Gottesfurcht“ ist schon von der „Ehrfurcht vor Gott“ in dem bibelbezüglichen Sinne abgewichen. Die Gottesfurcht in der Bibel, so nach Paulus, soll keine Angst vor Gott beinhalten, denn die Liebe Gottes des Vaters zu den Menschen als seinen Kindern vertreibt alle Angst.⁵⁸¹ Daher müssen die Gläubigen auch keine Angst vor dem Gottesurteil haben, denn die Gottesliebe treibt die Strafe aus, so in 1. Johannes.⁵⁸² Aber bei Lavants Gedicht ist die Furcht vor dem Gottesurteil leicht zu spüren, z. B. im Gedicht „Gebet für einen Kranken“. „Lasst uns lieben, denn er hat uns zuerst geliebt“.⁵⁸³ – Jedoch ist weder die Liebe Gottes noch die Liebe zu Gott in Lavants lyrischem Werk leicht zu bemerken. Die hohe „Achtung“ und „Scheu“ vor der Würde und Erhabenheit Gottes, zusammen mit der freiwilligen „Gehorsamkeit“⁵⁸⁴ gegenüber Gott, die alle zur „Gottesfurcht“ gehören, sind zwischen den Zeilen von Lavant auch schwer wahrzunehmen. Das lyrische Ich bei Lavant gehorcht Gott, weil es Gottes Segnung „braucht“ um ein besseres irdisches Leben zu haben. In diesem Sinne ist die „Gottesfurcht“ in den Gedichten von Lavant durch „Pragmatismus“ geprägt: Zwar glaubt das lyrische Ich an die Übermacht Gottes, aber es ist nicht von der Gottesliebe überzeugt und auch nicht bereit, sich ihr völlig zu widmen. Die Furcht vor Gott und die pragmatische „Gottesfurcht“ verflechten sich ständig in den Gedichten von Lavant und führen zu den unterschiedlichen Engelsdarstellungen der Dichterin.

5.2 Der Engel als Puffer zwischen Gott und Selbst

Die ambivalente und komplizierte Gottesbeziehung der Dichterin – die Furcht vor Gott und das Bedürfnis nach Gott - begründet die Vielfalt der Engelsvorstellungen und -funktionen in den Gedichten von Lavant. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass

⁵⁸¹ Vgl. Röm 8,15: „Denn ihr habt nicht einen Geist der Knechtschaft empfangen, dass ihr euch abermals fürchten müsstet; sondern ihr habt einen Geist der Kindschaft empfangen, durch den wir rufen: Abba, lieber Vater!“

⁵⁸² Vgl. Joh 4,17-18: „Darin ist die Liebe bei uns vollendet, auf dass wir die Freiheit haben, zu reden am Tag des Gerichts; denn wie er ist, so sind auch wir in dieser Welt. Furcht ist nicht in der Liebe, sondern die vollkommene Liebe treibt die Furcht aus. Denn die Furcht rechnet mit Strafe; wer sich aber fürchtet, der ist nicht vollkommen in der Liebe.“

⁵⁸³ Vgl. Joh 4,19.

⁵⁸⁴ Vgl. 2. Kor 5,11.

der Engel bei Lavant grundsätzlich eine zweckmäßige Figur ist, die nach Bedürfnissen des lyrischen Ichs wegen dessen komplizierter Gottesbeziehung erschaffen wird.

Im zweiten bis vierten Teil dieses Kapitels werden die Engel in Lavants Gedichten nach ihren unterschiedlichen Funktionen bzw. ihrem Verhältnis zum lyrischen Ich gegliedert. Im zweiten Teil wurde die Anrufung („Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt“) und Erschaffung der Engel („Du hast meine Sinne verrückt“) dargestellt. Im dritten Teil dieses Kapitels wurde die zweite Funktion der Engel als Puffer zwischen dem lyrischen Ich und Gott beschrieben. Darunter gibt es drei Typen von Engeln: den Engel, der sein Licht dem lyrischen Ich verleiht, damit es ein besseres Selbstbild präsentieren kann („An den Schutzengel“); den Engel, um Gottes Übermacht zu mindern und das irdische Glück zu segnen („Gebet für einen Kranken“); sowie den schwachen Engel, dem vom lyrischen Ich geholfen wurde („Du bodenloser Engel“). Die Pufferfunktion der Engel dient nur der Annäherung des lyrischen Ichs an Gott und dafür, die Furcht vor Gott zu mindern und leichter Gottes Segen zu erlangen. Wenn der Schutz der Engel aber den Weg des lyrischen Ichs zur Gotteswahrheit behindert, wird es Gott bitten, den Engel wegzunehmen, obwohl es selber weiß, dass der Engel ihm bei der Minderung seiner Gottesangst hilft, wie die zwei Gedichte „Ich will vom Leiden endlich alles wissen“ und „Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht!“ im vierten Teil gezeigt haben.

Der Engel von Lavant wird erschaffen als „Puffer“ oder „Koordinator“ zwischen Gott und Selbst. Existenz und Zustände der Engel hängen von den Bedürfnissen der Dichterin an Gott und von ihrer Selbsterkenntnis ab. Wenn der Engel fehlt, wird er erschaffen; wenn er in der Gottesbeziehung gebraucht wird, wird er vom lyrischen Ich geschätzt und unterstützt; wenn er der Gotteserkenntnis im Wege steht, wird er vom lyrischen Ich fortgeschickt. In diesem Sinne existiert der Engel ausschließlich als Instanz zum Zweck der Gottesnähe und Gotteserkennung der Dichterin. Es ist bemerkenswert, dass die drei unterschiedlichen Engelstypen sich auch auf die drei verschiedenen Gedichtbände von Lavant verteilen: Die Engel, die die Übermacht Gottes mindern, ihr Licht dem lyrischen Ich ausleihen und ihm Masken anbieten, erscheinen hauptsächlich in ihrem ersten veröffentlichten Gedichtband, der *Unvollendeten Liebe*. Die verschollenen und dann später bei Bedarf vom lyrischen Ich selbst erschaffenen Engel treten in ihrem zweiten zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtband *Bettlerschale* auf. In der *Spindel im Mond*, dem dritten Gedichtband, ist das lyrische Ich zum ersten Mal stark genug, dem Engel zu helfen, und auch mutig genug, sich ohne Engel als Puffer direkt vor Gott zu stellen. Dieses Phänomen deutet an, dass die Dichterin in unterschiedlichen Schaffensperioden unterschiedliche Engelsvorstellungen gehabt haben könnte.

Ein Wandel der Engelsvorstellung bei Lavant tritt im Gedichtband *Spindel im Mond* auf: Darin wird der Engel zum ersten Mal nicht als Helfer, sondern als Hilfsbedürftiger dargestellt. Auch in diesem Gedichtband bittet das lyrische Ich Gott, den Engelsschutz fortzunehmen. Die Gottesangst der Dichterin scheint in der Schaffenszeit dieses Gedichtbandes vermindert gewesen zu sein – so ist das lyrische Ich bereit, Gottes Wahrheit zu erkennen. Der Engel ist in diesem Gedichtband gleichfalls „menschlich“ geworden und hat irdische Bedürfnisse. Die Veränderung der Engelsdarstellung in diesem Gedichtband reflektiert eine neue Gotteswahrnehmung der Dichterin, die bereits im Titel des Gedichtbandes, *Spindel im Mond*, angedeutet wird. Der Mond soll hier eine Metapher für das widergöttliche Prinzip sein. Vertritt der Mond die Seite der Sinnlichkeit und Magie, verzeichnet das lyrische Ich eine Gefährdung der geistigen oder seelischen Integrität durch das Unbewusste. Nach dem verzweifelten Anruf Gottes sucht die Dichterin in diesem Band mithilfe des magischen Zaubers des Kreatürlichen nach einer Alternative für die Erlösung durch Gott oder zumindest nach einer Möglichkeit der Flucht aus der leiderfüllten Gegenwart.⁵⁸⁵ Ein Leben wie ein „weiblicher Hiob“⁵⁸⁶ möchte die Dichterin offenbar nicht weiter führen.

Die Engel in Lavants Gedichten wahren ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Gott und dem lyrischen Ich, dessen Gotteserkenntnis von Lavant reflektiert wurde. Die „geringste“ Existenz des lyrischen Ichs mit seiner geringen Gotteserkenntnis ist ein Spiegelbild der Selbsterkenntnis der Dichterin. Wenn die Engel als Puffer zwischen dem „dunklen“ Ich und dem verborgenen Gott wirken, sind sie in den Gedichten von Lavant Behälter des Gleichgewichtes zwischen der Selbst- und der Gotteserkenntnis der Dichterin. Die Veränderung der Engelstypen und -zustände bei Lavant spiegeln die

⁵⁸⁵ Über die Mondmetaphorik im Gedichtband *Spindel im Mond* vgl. Johann Strutz: Poetik und Existenzproblematik. S. 127 f. Dort hat Strutz die Mondmetaphorik als Zeichen für eine neue Stufe der Gotteserkenntnis der Dichterin betrachtet: „In *Spindel im Mond* lassen sich – grob – zwei verschiedene Mondbilder unterscheiden, die in sich wieder gegliedert sind: 1. der Mond als dämonisches, widergöttliches Prinzip; 2. die sympathetische Verbindung zwischen Ich und Mond als Mondsüchtigkeit.“

⁵⁸⁶ Dass die Dichterin Lavant als „weiblicher Hiob“ bezeichnet wird, erscheint in vielen Rezensionen von Lavants Werk und in Gedichtinterpretationen. Z. B. Hans-Peter Kunisch hat in seiner Kritik „Ein Rosenkranz, fünf Gottseiverflucht“ geschrieben: „Christine Lavant flucht wie ein weiblicher Hiob“ (In: DIE ZEIT, 02.05.2002); der Rezensent Alexander Kosenina hat unter dem Titel „Drehe die Herzspindel weiter für mich“ die Dichterin als „weibliche[n] Hiob“ und „Höllenhündin“ beschrieben. (In: FAZ, 04.07.2015); Peter Hamm hat in seinem Aufsatz „Etwas über Christine Lavant“ Folgendes über Thomas Bernhards Rezeption an Lavant geschrieben: „Dabei zeigt sich auch in ihm, dass der Katholizismus Christine Lavants, den Thomas Bernhard als ihren eigentlichen Peiniger und Zerstörer bezeichnete, sie keineswegs zu einem willfährig alles Unglück akzeptierenden weiblichen Hiob machte, sondern dass sie heftig haderte mit einem Gott, der in ihren Gedichten nie als Erlöser erscheint, sondern zumeist als erbarmungsloser Herrscher.“ (vgl. „Drehe die Herzspindel weiter für mich: Christine Lavant zum 100.“ Hrsg. von Klaus Amann, Fabjan Hafner und Doris Moser. Göttingen: Wallstein Verlag 2015. S. 150.)

Veränderung der Selbst- oder Gotteserkenntnis der Dichterin. Aber es ist weder zu einer Gotteserlösung noch einer Selbsterlösung mithilfe der Engel für die Dichterin gekommen.

V Nelly Sachs: Engel als Identitätsfigur und Schicksalsträger des jüdischen Volks

1. Einleitung

Nachdem die Engel in den Gedichten von Christine Lavant vorgestellt wurden, die als Koordinator zwischen Gottes- und Selbstverständnis der Dichterin fungieren und ihr ein Sicherheitsgefühl bei der Gottesabwesenheit und Gottesverlassenheit vermitteln, richten wir jetzt den Blick auf die Engel einer anderen Dichterin, die sich wegen der Herkunft und dem Schicksal der Autorin wesentlich von Lavants Engeln unterscheiden. Diese Dichterin ist Nelly Sachs. Sie lebte bis zu ihrer Flucht 1940 vor den Nationalsozialisten als Jüdin in Berlin. Ihre Flucht führte sie nach Schweden, wo sie bis zu ihrem Tod ein Exilleben führte. Angesichts von vierzig Stellen, an denen sie auftauchen, gehören die Engel in den Gedichten von Sachs zu einem der häufigsten Motive in ihrem dichterischen Werk.⁵⁸⁷ Diese Häufigkeit der Engelsdarstellung bei Sachs hat selbstverständlich die Aufmerksamkeit der Forscher angezogen. Sie versuchen, diese Engel zu studieren und ihre Eigenarten zu analysieren. Beispielsweise kommt Jürgen P. Wallmann in einem Forschungsaufsatz nach seiner Beschäftigung mit den Engeln im lyrischen Werk von Sachs zu der folgenden Schlussfolgerung:

Wenn in den Gedichten der Nelly Sachs vom Engel die Rede ist, dann ist das Wort nicht, wie bei vielen anderen Dichtern, metaphorische Umschreibung, nicht autonome poetische Setzung. Wo Nelly Sachs von Engeln spricht, da meint sie dieselben Wesen, von dem die heiligen Schriften Israels berichten. [...] Es gibt kaum ein Gedicht von Nelly Sachs, dessen Sprache nicht von den alten heiligen Schriften geprägt, dessen Bilder und Vorstellungen nicht von der Jahrtausendalten Glaubensüberlieferung des Judentums gespeist oder zumindest angeregt wäre.⁵⁸⁸

Diese apodiktische Aussage über die Engelsfigur ist das Ergebnis seiner Analyse der Engelsdarstellungen bei Sachs, die sich auf die entsprechenden Textstellen der Bibel, der kabbalistischen und der chassidischen Schriften zurückführen lassen. Dieser erste Ansatz über die Gedichtinspiration und Engelswahrnehmung von Sachs hat viele spätere Forscher motiviert, sich durch ausführliche Text- und Kontextanalysen unterschiedlicher Engelstexte von Sachs mit Wallmanns Festlegung auseinanderzusetzen. Es ist nicht zu

⁵⁸⁷ Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly-Sachs-Biographie. Hamburg: Harmut Lüdke Verlag 1970. S. 249.

⁵⁸⁸ Jürgen P. Wallmann: „Engel mit blutenden Schwingen.“ In: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliografie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966. S. 93-105. Hier S. 94.

leugnen, dass die Engel in den Gedichten von Sachs bei ihrem Auftauchen an diejenigen in den Schriften der jüdischen oder christlichen Traditionen erinnern. Es ist aber auch nicht zu bestreiten, dass die Engelsfigur bei Sachs eine offensichtliche Eigenschaft besitzt, die sie von den Engeln anderer Dichter unterscheidet. Davon überzeugt schon der erste Leseindruck: Sachs lässt ihre Engel immer in bestimmten Konstellationen mit anderen relevanten Motiven erscheinen, beispielsweise mit „Stern“, „Sand“, „Nacht“, „Sehnsucht“, „Kind“ oder „Cherubim“. Zusammen mit diesen Schlüsselmotiven in ihrer Poetik wird von Sachs eine Engelslandschaft gezeichnet, der man sich nicht ohne mitwirkende Assoziationskomplexe annähern kann. Dass die Engel von Sachs ständig in einem bestimmten Wortfeld erscheinen und ihre Eigenschaften und ihre Komplexität durch andere damit verbundene Motive präsentiert werden, zeigt eine starke Intertextualität der Engelsbeschreibung. Jede Engelsgestalt bei Sachs sollte daher nie separat, sondern immer im Kontext der relevanten Motive betrachtet werden. Die Interpretation dieser „engelrelevanten“ Motive, z. B. die Bedeutung von „Stern“ oder „Nacht“, ist auch für die Interpretation der Engelsgestalt unentbehrlich, da sie die Einzigartigkeit der Engelslandschaft aufzeigt. Die Intertextualität der Engelsdarstellung bietet den Parallelstellenvergleich als eine praktische und wichtige Interpretationsmethode für die Engelsgedichte von Sachs an. Da die Engel bei Sachs außer in Gedichten auch in anderen Textgenres erscheinen, werden alle lyrischen Texte, in denen das Wort „Engel“ erscheint, ebenso die szenische Dichtung, als ein geschlossenes „Engel-Lexikon“ von Sachs betrachtet.

Im letzten Abschnitt wird darauf eingegangen, dass es eine große Forschungslücke bei der Interpretation der Engelsgedichte von Sachs gibt, weil die Engel aufgrund des Exillebens der Dichterin ohne eine grundlegende interpretatorische Betrachtung als „Schutzengel“ oder „Todesengel“ klassifiziert werden. Aber für eine jüdische Dichterin, die mit ihrem Werk „das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretiert“ hat, sollten ihre Engel als eine Schlüsselfigur in ihrer Dichtung mehr als eine Schutz- oder Todesgestalt sein. Eine spezifische Mission für die Engel, die eng mit der Identität und dem Schicksal des jüdischen Volks verknüpft wird, sollte die Dichterin für sich selbst vorgesehen haben. Diese Einschätzung steht auch im Zusammenhang mit der These dieser Dissertation, dass die Engel als Helfer der Selbsterkenntnis und als Selbsterlösungsbringer fungieren. Die Engel von Sachs sollten auch dabei helfen, mit ihrer jüdischen Identität klarzukommen, und ihr eine Überwindung ihrer Lebenskrise durch eine eigene Erlösung zu ermöglichen. Diese Einschätzung ist ein guter Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Einfluss der jüdischen und

christlichen Schriften auf die Engelsdarstellung von Sachs. Hat die Dichterin einfach auf die mythisch-religiöse Tradition zurückgegriffen oder eine neue und private Religiosität daraus abgeleitet? Welche Rolle spielen die Engel bei dem Umgang von Sachs mit diesen klassischen Schriften und bei ihrer Vorstellung von Selbsterlösung?

Die Engel von Sachs werden nach meiner Sortierungsarbeit drei Hauptkategorien zugeordnet, und zwar dem Engel der Rückkehr und des Neuanfangs, dem Engel als Sammler und Schwellenfigur und dem Cherub als Engel der Wachsamkeit. Für jede Engelskategorie werden einige Gedichte als Gegenstücke der Interpretation ausgewählt. Zusätzlich werden auch die oben erwähnten engelrelevanten Motive, wie Stern, Sand, Kind usw., im Engelskontext interpretiert, um die Engelseigenschaften noch besser verstehen zu können. Im Schlussteil wird ein Vergleich zwischen der Gottes- und der Engelsfigur bei Sachs durchgeführt, um damit die entscheidende Rolle der Engel bei der Selbsterkenntnis und der Suche nach Selbsterlösung zu betonen. Die Beziehung der Engel zur Bildung einer privaten Religiosität wird auch im Schlussteil erklärt.

2. Engel der Rückkehr und des Neuanfangs

In diesem Teil werden zwei wichtige Engelstypen von Sachs dargestellt, nämlich die Engel, die gebeten werden, eine Rückkehr für das lyrische Ich zu ermöglichen und die Engel, die ihm für einen Neuanfang zur Verfügung stehen. Bei der Darstellung des jeweiligen Engelsgenres wird zuerst ein ausgewähltes Gedicht als Beispiel (z. B. „Engel auf den Urgefilden“) für dieses Genre (Engel der Rückkehr) interpretiert. Danach wird dieser Engel im Kontext von anderen Gedichten (z. B. „O die Schornsteine“, „Und Metatron“ usw.), in denen das engelrelevante Schlüsselmotiv im Analysebeispiel (z. B. das „Rückkehr-Motiv“) auch erscheint, genauer betrachtet, um ein gründliches Bild dieses Engels zu bezeichnen – also die Gedichtanalyse wird durch die Kontextanalyse ergänzt, um die Engelsfigur vollständig darzustellen.

2.1 Engel der Rückkehr

2.1.1 „Engel auf den Urgefilden“

Engel auf den Urgefilden

die ihr den Anfang losbindet,
die Weissagungen in die Elemente sät
bis die Fruchtknoten der Gestirne
sich ründen
und wieder die Monde des Todes
die abnehmende Tonleiter singen –

Und in staubiger Nachtwache
der Mensch die Arme wild
zum Himmel wirft
und *Gott* sagt
und die Dunkelheit
in einer Veilchenträne duftet –

Engel auf den Urgefilden
wieviel Martermeilen
muss die Sehnsucht, zurück
zu eurem Segensraum durcheilen!⁵⁸⁹

Dieses Gedicht findet sich im Zyklus *Im Geheimnis* des Gedichtbandes *Sternverdunklung*, der im Jahre 1949 veröffentlicht wurde. Das dreistrophige Gedicht ist mit unregelmäßiger Versanzahl verfasst: Die erste Strophe hat sieben Verse, die zweite sechs und die dritte vier. Die abnehmende Versanzahl könnte eine Verdichtung der Stimmung andeuten. Die fünfte und die siebte Zeile sind wegen ihrer Kürze auffällig. Der Vers „sich ründen“ trennt sich von dem letzten Satzteil mit Enjambement und auch von den folgenden Satzteilen, die mit „und“ beginnen. Metrisch hinterlassen diese beiden Worte einen ausdrücklichen und pausierenden Eindruck. Das Wort „Gott“ wird mit Kursivschrift betont. Die Wichtigkeit dieser beiden merkwürdigen Verse wird in der folgenden Interpretation erläutert. Die erste und die letzte Strophe beginnen mit dem gleichen Vers „Engel auf den Urgefilden“, da es sich um eine Anredeform dieses Geisteswesens handelt. Mit der zweiten Person Plural werden die Adressaten in diesem Gedicht angesprochen. Der ruhige und erzählende Ton des lyrischen Ichs in der ersten Strophe wird in der dritten Strophe dringlich und fordernd. Mit einem Ausrufezeichen beendet aber eine Frage dieses Gedicht und bringt dadurch die verdichtete Stimmung zum Höhepunkt.

Das Gedicht beginnt mit der Bezeichnung einer Engel-Aktivität: „die ihr den Anfang losbindet, / die Weissagungen in die Elemente sät / bis die Fruchtknoten der Gestirne / sich ründen / und wieder die Monde des Todes / die abnehmende Tonleiter singen.“ In der ersten Zeile wird bereits der Ort der Engelsbeschäftigung genannt: das „Urgefilde“. Mit dem „Urgefilde“ assoziiert man ein Feld des Anfangs, auf dem es wahrscheinlich sehr leer und ruhig war und es noch keine Menschen gab. In diesem Niemandsland haben die Engel verschiedene Dinge erledigt: Zuerst haben sie den „Anfang“ von seiner „Bindung“ gelöst. Hier ist wahrscheinlich ein „Anfang der Welt“ gemeint, wo Zeit und

⁵⁸⁹ Nelly Sachs: *Sternverdunklung*. S. 145.

Raum noch nicht richtig erschaffen wurden und alles noch in einem Zustand des Chaos war. Die Engel binden den Anfang los und dann „säen“ sie. Das heißt, sie streuen das Saatgut, aus dem Wachstum erwartet wird. Das Saatgut der Engel ist kein normales, konkretes Objekt, sondern „Weissagungen“, die bestimmt auf eine gute Zukunft ausgerichtet sind. Das Feld für dieses Saatgut der „Weissagung“ sind die „Elemente“, womit vermutlich „Feuer, Wasser, Luft und Erde“ gemeint sind. Es dauert aber eine Weile, bis die Weissagungen reif geworden sind: „bis die Fruchtknoten der Gestirne / sich ründen.“ Das Reif-Geworden-Sein der „Weissagung“ musste sehr wichtig für diese Engelsaktivität sein, da dieser Zeitpunkt mit einem Enjambement betont präsentiert wird.

Zuerst wird der Prozess des Säens durch die Engel bis zum Reifen der Samen beobachtet. Es könnte eine Vorprägung durch die mystische Tradition des Judentums sein, dass die Vorgänge des „Säens“ und der Aussaat des „heiligen Weltensamens“ das Erschaffen der Welt symbolisieren. Diese Beschreibung findet sich zu Beginn des Schöpfungskapitels des Sohar:

Das Strahlen, das tief verborgen war, stieß an seinen Äther, der jenen Urpunkt berührte und doch nicht berührte. Da dehnte sich jener ‚Anfang‘ genannte Urpunkt aus und baute einen Palast, sich zum Preis und Ruhm. Dorthin säte er den heiligen Weltensamen aus, zum Segen der Welt zu zeugen, und das ist das Geheimnis des Verses: Heiliger Same ist ihr Grundstamm.⁵⁹⁰

Mit den gesäten „heiligen Weltensamen“ wird eine Segenswelt gezeugt. Das ist die Schöpfungsszene im Sohar. Im Vergleich zum Gedicht hat man den Eindruck, dass die Engel sich auf dem präexistenten Gebiet mit dem Erschaffen der Welt beschäftigt haben. Der „Urpunkt“ im „Äther“ als Anfangsort des neuen Weltraums erinnert ebenfalls an die „Urgefilde“. Es könnte sein, dass Sachs hier ein Schöpfungsbild aus der mythischen Kosmogonie des Sohar darstellt. Die Metapher des Säens als Erschöpfung eines heiligen Reichs ist auch im Neuen Testament zu finden. In Matthäus 13,24 formuliert Jesus ein Gleichnis: Das Himmelsreich gleicht einem Menschen, der gute Samen auf seinen Acker säte. Später im Text wird dieses Gleichnis in 13,37-49 fortgesetzt: „Der Menschensohn ist es, der den guten Samen sät. Der Acker ist die Welt. [...] Die Ernte ist das Ende der Welt. Die Schnitter sind die Engel.“ Was die Engel hier säen, ist nach den klassischen Texten der jüdischen Mystik und des christlichen Glaubens eine neue Welt.

Das Verb „säen“, zusammen mit dem Nomen „Same“ oder „Samenkorn“, taucht sehr oft als ein Bestandteil des Vegetations-Vokabulars in der Dichtung von Sachs auf. Wie der

⁵⁹⁰ Gershom Scholem: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar. Berlin: Suhrkamp Verlag. S. 65.

Kontext zeigt, haben sie vor allem die Funktion, das Wiederfinden der verloren gegangenen mystischen Einheit von Leben und Tod, die Geburt eines neuen und von niemals ruhender „Sehnsucht“ beherrschten Welt- und Bewusstseinsstands zu signalisieren. Hier werden einige Beispiele⁵⁹¹ herausgestellt (Die Stichwörter in Bezug auf das Motiv „Sehnsucht“ werden ebenfalls durch Fettschrift hervorhoben):

O du weinendes Herz der Welt! / Zwiespältig **Samenkorn** / aus **Leben** und **Tod**.⁵⁹²
(„O du weinendes Herz“)

Der Verlassene aber / wirft seine **Sehnsucht** in die Leere / **Samen** für eine neue Welt!⁵⁹³ („Greise“)

Sind Gräber Atempause für die **Sehnsucht**? / Leiseres Schaukeln an Sternenringen? / **Agonie**
im Nachtschatten, / bevor die Trompeten blasen / zur Auffahrt für alle / **zum Leben verwesenden**
Samenkörner?⁵⁹⁴ („Sind Gräber Atempause für die Sehnsucht“)

Das Samenkorn ist eine Metapher für das traurige Herz, das in sich gleichzeitig zwei gegensätzliche Zustände aufweist, nämlich Leben und Tod. Der Verlassene sehnt sich nach einer neuen Welt, deren Anfang sich in der Leere befindet, und diese Leere wird als „Samen“ bezeichnet. Die Gräber gelten als ein zeitweiliger Ruheplatz (Atempause) für die Sehnsucht, die nach dem Tod wohl weiter existiert und eine neue Geburt erhofft. Die „Trompeten“ in der Agonie erinnern an die sieben Engel in der Apokalypse und die „Auffahrt für alle“ lässt sich mit Christi Himmelfahrt assoziieren. „Zum Leben verwesende(n) Samenkörner“ ist in der Bibel ein Vergleich für die Kreuzigung und Auferstehung Jesu.⁵⁹⁵ Das Sterben von Jesus schien das Ende zu sein, aber es war der Weg des Weizenkorns, das in der feuchten Erde nur scheinbar verrottet. In Wahrheit ist das Ende des einzelnen Korns der Anfang einer neuen Pflanze, die viele neue Körner hervorbringen kann. Die Auferstehung Jesu gibt seinem Sterben die Wendung, wodurch sein Tod der neue Anfang der Errettung geworden ist. Der „Samen“ oder das „Samenkorn“ steht für eine neue Entstehung der Welt, aber diese neue Geburt gibt es nicht ohne eine vorherige Existenz.

⁵⁹¹ Für weitere Gedichtstellen mit dem Assoziationswortfeld Samen (Samenkorn), Sehnsucht, Leben und Tod vgl. „Wer zuletzt / hier **stirbt** / wird das **Samenkorn** der Sonne / zwischen seinen Lippen tragen / wird die Nacht gewittern / **in der Verwesung Todeskampf**.“ („Wer zuletzt“, In: *Flucht und Verwandlung*, S. 253); „O wir Quellenlose, / die wir keine Mündung mehr verstehn, / wenn sich das **Samenkorn** im **Tode** / des Lebens erinnert“. („Daniel, Daniel“, In: *Fahrt ins Staublose*. S. 97).

⁵⁹² Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. Berlin: Aufbau-Verlag 1947. S. 14.

⁵⁹³ Nelly Sachs: Sternverdunkelung. Gedichte. Amsterdam: Bermann-Fischer/Querido 1949. S. 113.

⁵⁹⁴ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. Gedichte 1957. Hamburg/München: Heinrich Ellermann 1957. S. 184.

⁵⁹⁵ Jesus nimmt für sein scheinbares Scheitern am Kreuz auch ein Samenkorn zum Vorbild: „Ich sage euch: Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es ein einzelnes Korn. Wenn es aber stirbt, bringt es viel Frucht.“ Vgl. Joh 12,24.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Wort „Samen“ bei Sachs ein Symbol für die Erschaffung der Welt, den Tod und gleichzeitig auch die Neu- oder Wiedergeburt ist. Wie in den letzten beiden Zeilen der ersten Strophe dargestellt wird, könnte der Anfang auch das Ende sein: Nach dem Losbinden, Säen und Reifwerden kommt gleich schon etwas Negatives. Das „bis“, das den zweiten Teil dieser ersten Strophe einleitet, erweckt jedoch den Eindruck, die Engel täten genau das so lange, bis das, was angefangen hat, zu seinem Ende kommt: Wenn Fruchtknoten „sich ründen“, kommen sie zur Vollendung. In die gleiche Richtung weist das Bild der abnehmenden Tonleiter: „und wieder die Monde des Todes / die abnehmende Tonleiter singen –“. Mit „Monde des Todes“ wird eindeutig auf das Ende hingewiesen und, dieser Prozess wiederholt sich immer wieder: Die Todesmonde singen „wieder“. Die „abnehmenden“ Tonleitern lassen an den abnehmenden Mond denken, der immer dem Vollmond folgt. Ein Bild des Entstehens und Vergehens und ein wiederkehrender kosmischer Prozess werden in dieser Strophe dargestellt, in der der Mensch nicht vorkommt. Es ist auch erwähnenswert, dass schon bei der Darstellung des säenden Engels die synkretistischen Gedanken von Sachs zu spüren sind. Es ist schwer zu unterscheiden, ob die Samen-Metapher aus der Schrift der jüdischen Mystik des Sohar oder aus der Bibel stammt. Der Engel als der „Schnitter bei der Ernte“ im Neuen Testament, der alles beendet, sät auch den „Samen einer neuen Welt“, dies ist ein Gleichnis, das sich zugleich im Sohar und auch in der Bibel findet. Mit einem „Und“ am Anfang der zweiten Strophe werden die weiteren Ereignisse, die als Endzeichen der Engelbeschäftigung dienen, dargestellt. Die Engel binden los und säen auch, bis der Mensch erscheint „in staubiger Nachtwache“. Die Erscheinungszeit des Menschen passt zu „Mond“ und „Gestirnen“, die in der ersten Strophe erwähnt werden. Die Nachtwache ist „staubig“. Aber warum wird diese Tätigkeit mit so einem Adjektiv beschrieben? Wahrscheinlich gibt es einen religiösen Grund. In der Bibel wird erzählt, dass der Mensch aus dem Staub gebildet wurde und nach dem Tod auch zum Staub zurückkehren wird.⁵⁹⁶ Der Staub symbolisiert die Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit des menschlichen Lebens. Aber wenn die Nacht „staubig“ ist, dann sollte die Nachtluft voll mit Staub sein; und wenn jedes Staubkorn einen Verstorbenen verkörpern könnte, dann wird in diesem Vers ein Bild zu beschreiben versucht, in dem eine große Zahl

⁵⁹⁶ Vgl. Gen 2,7; 3.19. „Staub bist du, und zum Staub wirst du zurückkehren“ und 2. Kor 15,47. „Der erste Mensch ist von der Erde, irdisch.“ Die verwendete Bibelübersetzung sollte auch im Literaturverzeichnis angegeben werden.

Gestorbener in der Luft „schwebt“. Nach der Konkordanz der Sachs-Dichtung ist „Staub“ ein häufig verwendetes Symbol.⁵⁹⁷ Einige Beispiele⁵⁹⁸ seien genannt:

Fahrt **ins Staublose**⁵⁹⁹ (Titel des Gedichtbandes)

Morgen schon werdet ihr **Staub** sein / In den Schuhen Kommender!⁶⁰⁰ („Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen“)

Mörder, aus welchem **Grabstaub** warst du einmal so schrecklich / bekleidet?⁶⁰¹ („Nacht, mein Augentrost du, ich habe meinen Geliebten verloren!“)

Fahrt ins Staublose ist der Titel des Gedichtbandes aus dem Jahre 1961. Die Flucht in eine „staublose“ Welt durch ihr poetisches Erschaffen hat den geistigen Weg der Dichterin geprägt. Der Staub kann aus der Asche und dem Rauch in den Vernichtungslagern entstanden sein. Die Dichterin strebt nach einem sicheren Schutzort oder nach einer reinen geistigen Welt als einer kosmischen Weltfigur, in der alles verewigt wird, wenn der Staub das vorübergehende irdische Leben symbolisiert. In den Schuhen Kommender liegt der Staub von gestern: In diesen beiden Gedichtversen ist eine Vorwarnung an die Angesprochenen verborgen: Ihr Leben ist vergänglich und winzig. Im nächsten genannten Beispiel wird diese Vorwarnung noch klarer ausgedrückt. Der Mörder war und wird zu Staub. Wenn der Staub die Eitelkeit der Menschheit symbolisiert, dann könnte mit der Nachtwache hier nicht der Sicherheitsdienst, sondern die Ehrenwache, eine nächtliche Gedenkwache für die Verstorbenen, gemeint sein. In „staubiger Nachtwache“ streckt der Mensch seine Arme kräftig zum Himmel aus. Das könnte eine Körperhaltung sein, die den Wunsch des Menschen zeigt, den Himmel zu umarmen oder vom Himmel umarmt zu werden. Wenn man gleichzeitig Gott sagt, dann könnte es sein, dass der Mensch von Gott im Himmel empfangen werden möchte. Und der Wunsch ist

⁵⁹⁷ Vgl. Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 257.

⁵⁹⁸ Weitere Gedichtstellen, in denen das Wort „Staub“ verwendet wird, seien aufgeführt: „[...]Und Wasser tropft vom Auge: aus dem Grabe / Dein **Staub** vernehmlich ruft zum ewigen Leben. // O hoher Treffpunkt in der Armut Zimmer, / Wenn ich nur wüsste, was die Elemente meinen; / Sie deuten dich, denn alles deutet immer / Auf dich; ich kann nichts tun als weinen.“ („Gebet für den toten Bräutigam“, In: *In den Wohnungen des Todes*, S. 19); „Baue, wenn die **Stundenuhr** rieselt, / aber weine nicht die Minuten fort / Mit dem **Staub** zusammen, / Der das Licht verdeckt.“ („An Euch, die das neue Haus bauen“, In: *Fahrt ins Staublose*, S. 9); „Ihr Zuschauenden, / Die ihr keine Mörderhand erhobt, / Aber die ihr den **Staub** nicht von eurer Sehnsucht/Schüttelt, / Die ihr stehenbleibt, dort, wo er zu Licht/ **Verwandelt** wird.“ („Ihr Zuschauenden“, In: *Fahrt ins Staublose*, S. 20); „Auch auf dem Markte, / Im Errechnen des **Staubes**, / Tat manch einer schnell einen Sprung / Auf der Sehnsucht Seil, / Weil er etwas hörte, / Aus dem **Staub** heraus tat er den Sprung / Und sättigte sein Ohr.“ („Lange haben wir das Lauschen verlernt!“, In: *Fahrt ins Staublose*. S. 18.)

⁵⁹⁹ Nelly Sachs: *Fahrt ins Staublose*.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 12.

⁶⁰¹ Ebd., S. 24.

sogar dringlich, weil er das „wild“ gemacht hat. Es gibt aber auch eine andere Deutungsmöglichkeit in Bezug auf die Körperhaltung. Diese anstrengende und dringliche Geste könnte auch den Agonie-Zustand des Menschen andeuten. Der Mensch ist im Totenkampf, bei dem es in seiner Umgebung schon viele Opfer gibt, weil es „staubig“ ist. Gott wird vom Menschen „gesagt“, nicht ausgerufen wie normalerweise, wenn man in einer dringlichen Krisensituation ist. Das klingt im Vergleich zu den dringlichen Körpergesten wieder nüchtern, vernünftig und sogar ein bisschen zurückgezogen. Wahrscheinlich wusste der Mensch, dass Gott ohnehin nicht helfen wird, aber er betete trotzdem aus Gewohnheit, hoffnungslos und routinemäßig. Mit dem Verb „sagen“ wird die Gottesabwesenheit oder Gottesverlassenheit ausgesprochen. Mit Gott hat der Mensch nicht gesprochen, sondern mit den Engeln.

Das Endzeichen der Engelsbeschäftigung wird durch eine Synästhesie geliefert. Diese Nacht, in der der Mensch sich zum Himmel ausstreckt und Gott beim Namen nennt, hat einen positiven Geruch: „und die Dunkelheit in einer Veilchenträne duftet“. Diese synästhetische Beschreibung präsentiert ein Nachtbild mit Schönheit und Melancholie. Das „Veilchen“-Motiv ist auch in den folgenden Versen von Nelly Sachs zu finden:

Und der **Abend** hat wieder das veilchenscheue Wort, / das nur in der **Heimat** so blau bereitet wird:
/ Gute **Nacht!**⁶⁰² („Nun hat Abraham die Wurzel der Winde gefasst“)

Hindurch**sterben** wie der Vogel die Luft / bis in die Waldseele / die sich im Veilchen verengt, / bis
in die blutenden Fischkeime / des Meeres **End- und Leidens**musik -⁶⁰³ („Hindurchsterben wie der
Vogel die Luft“)

Im Sande fährt sie mit mir / im **heimwärtsziehenden** / Segel der **Melancholie**, / **Nachtveilchen** /
verstreuten / dem gekreuzigten Fisch / in der versteinerten **Träne** / aus Vergessenheit-⁶⁰⁴ („Im
blauen Kristall“)

Wenn man das Wortfeld oder den Kontext betrachtet, in dem das Wort „Veilchen“ erscheint, dann ist leicht zu bemerken, dass es in einer engen Verbundenheit mit Motiven wie Nacht, Sterben, Endlichkeit, Melancholie, Schwermut, Tränen und Weinen steht. Nach dem „Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst“ ist das Veilchen in der antiken Mythologie der Liebesgöttin zugeordnet, im alten Rom diente es aber auch als ein Sinnbild für die Wiederauferstehung und als Schmuck für Gräber. Im Mittelalter wurden die violetten Frühlingsboten zum Zeichen der Tugendhaftigkeit, der Demut und Bescheidenheit und daher auch zum Mariensymbol (Stephan Lochner, Maria

⁶⁰² Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 23.

⁶⁰³ Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose. S. 185.

⁶⁰⁴ Nelly Sachs: Und Niemand weiß weiter. S. 59.

mit dem Veilchen). Wegen der violetten Farbe kann das Veilchen aber auch ein Symbol für das Leiden Christi sein und wegen seines großen Ausbreitungsdranges findet es sich manchmal auch als Sinnbild für Zielstrebigkeit.⁶⁰⁵ Diese violette Blume wird hier sogar personifiziert, weil sie „tränt“. Die „Träne“ einer Blume könnte auch eine Metapher für den auf dem Blumenblatt hängenden Tau sein. Die violette Farbe des Veilchens ist ambivalent, weil sie sowohl das Leben als auch den Tod verkörpert. In der Farbsymbolik ist Violett eine Farbe des Übergangs, der Melancholie, der Trauer über Verlorenes. Kirchenfeste sind blauviolett, um den Blick ins Innere zu öffnen. Unter den Heilsteinen gelten die Amethyste als Steine der Wandlung, die Träume fördern. Die Dunkelheit wird in Veilchentränen gespeichert. Eine ähnliche Darstellung ist in dem oben zitierten Gedicht „In diesem Amethyst“ zu finden: Das Zeitalter der Nacht wird in einem violetten Edelstein gelagert und dieser Stein ist ein „hartes Veilchen“, das vom Sterben glänzt:

In diesem Amethyst / sind die Zeitalter der **Nacht** gelagert / und eine frühe Lichtintelligenz / zündete die **Schwermut** an / die war noch **flüssig** / und **weinte** // Immer noch glänzt dein **Sterben** / hartes **Veilchen**.⁶⁰⁶

Die letzten beiden Zeilen mit der Beschreibung „duftender Dunkelheit“ erzeugen eine friedliche und elegische Atmosphäre, die in einem Gegensatz zur heftigen Bewegung des Menschen steht. Nach dem grausamen Tod gibt es eine ruhige Elegie, die auf eine Wiedergeburt wartet.

Dann werden die Engel auf diesen Ruhepunkt hin angesprochen, genauer gesagt, angefragt: „Wieviel Martermeilen muss die Sehnsucht, zurück zu eurem Segensraum durchheilen!“ Dass der Fragesatz mit einem Ausrufezeichen endet, deutet auf eine Feststellung hin. Es wird keine Antwort erwartet, da sie wahrscheinlich zu offensichtlich ist. Die Sehnsucht richtet sich auf den Segensraum der Engel, einen Ort von Gutem und Glück. Aber der Weg der Sehnsucht zu diesem Ort ist ein Weg der „Marter“, ein Leidensweg, der in Meilen ausgemessen wird. Es ist auch etwas, das die Sehnsucht möglichst schnell durchstehen will, weil man „eilt“. Dieser Weg ist gleichzeitig auch ein „Rückweg“: Die Sehnsucht stammt aus dem „Segensraum“ und jetzt will sie eine Rückkehr. Bemerkenswert ist hier die Verwendung des abstrakten Begriffs „Sehnsucht“: Die *Sehnsucht* will zurück; die *Sehnsucht* muss durchheilen, wodurch das Abstraktum konkretisiert und personifiziert wird. Anstelle des Menschen ist hier die „Sehnsucht“ das Subjekt, und durch das „überflüssige“ Komma danach ragt es hervor. Diese

⁶⁰⁵ Kretschmer Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 438.

⁶⁰⁶ Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose. S. 342.

unkonventionelle Verwendung des Begriffs „Sehnsucht“ zeigt sich auch in vielen anderen Stellen in den Gedichten Sachs.⁶⁰⁷ Hier werden einige Beispiele genannt:

O du / der die **Sehnsucht** an den Horizont der unsichtbaren Himmel / heftete [...] ⁶⁰⁸ („Abraham“)

In der blauen Ferne / [...] wird die **Sehnsucht** destilliert / für Alle die im Tale leben. ⁶⁰⁹ („In der blauen Ferne“)

Im blauen Kristall /die Zeit wartet /auf die betäubte **Sehnsucht**, /die ihren Raum durchschmerzen muss –⁶¹⁰ („Im blauen Kristall“)

Fast alle diese Beispiele sind durch die Tendenz einer konkretisierenden Versinnlichung des Abstraktums „Sehnsucht“ bestimmt, durch den Versuch, „Sehnsucht“ auf metaphorischer Ebene zu einer dringlich greifbaren oder gar personifizierten Wesenheit zu machen. Mit dem festgehaltenen Ausruf wird auf die von Leiden und Schmerzen erfüllte irdische Wirklichkeit verwiesen. Die Engel werden angerufen und angefragt, nicht Gott, wie in anderen Engel-Gedichten von Nelly Sachs. Im Vergleich zu den Engeln scheint Gott von den Menschen distanziert zu sein. Er erscheint nur im Rahmen einer menschlichen Tätigkeit, die einem Ritual ähnelt und wie ein unwirksames Objekt ist, mit dem der Mensch konfrontiert ist, das aber keine Hilfe anbietet. Die Distanz zu Gott, aber der Wunsch der Engelannäherung in diesem Gedicht offenbart schon die ungewöhnliche Engelrolle bei Sachs.

2.1.2 Engel der Rückkehr

Das Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ befindet sich in dem zweiten Band von Sachs' *Sternverdunklung*, der 1949 zwei Jahre nach dem ersten Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* erschien. Der Titel „Sternverdunklung“ geht auf ein Bild in dem zitierten ersten Gedicht „O die Schornsteine“ aus dem ersten Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* zurück:

O die Schornsteine

Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,
Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch
Durch die Luft-

Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
Der schwarz wurde
Oder war es ein Sonnenstrahl?

⁶⁰⁷ Vgl. Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 36.

⁶⁰⁸ Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose. S. 88.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 181.

⁶¹⁰ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter.

O die Schornsteine!
Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub-
Wer erdachte euch
Und baute Stein auf Stein
Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?⁶¹¹

Es wird in diesem Gedicht beschrieben, dass die Leiber von Jeremia und Hiob, zwei große Heilige Israels, in den „Wohnungen des Todes“ verbrannt und durch die Schornsteine in Luft aufgelöst wurden. Die Schornsteine sind „Freiheitswege“ für die gefesselten und gequälten Heiligen Israels. Der Rauch aus den Krematorien ist so dicht und kräftig, dass er sogar die Sterne verdunkeln könnte, was an den Titel des Gedichtbandes *Sternverdunklung* erinnert. Dieser Band erschien zwar erst vier Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust, aber das Grauen dieser Zeit war noch nicht vergessen. Der in den Nachthimmel sich verbreitende Staub in diesem Gedicht könnte als eine Parallelstelle zum ersten Vers der zweiten Strophe von „Engel auf den Urgefilden“ gelten: Die „staubige Nachtwache“ gilt für das lyrische Ich den verbrannten Leibern der Heiligen Israels oder den gestorbenen Juden, wie in der Widmung des Gedichtbandes *In den Wohnungen des Todes* geschrieben wurde: „Meinen toten Brüdern und Schwestern“.⁶¹² Der schwarz gewordene Stern im Gedicht „O die Schornsteine“ könnte auch ein Sonnenstrahl sein: „Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing / Der schwarz wurde / Oder war es ein Sonnenstrahl?“ In diesen Gedichtzeilen geht es also um die Verwandlung von Licht in Dunkelheit⁶¹³ und von Leben und Tod. Dies entspricht auch der Engelsgestalt des „Urgefildes“, die sowohl ein Engel der Schöpfung als auch ein Engel des Todes ist. Es sind die Engel mit diesem Doppelcharakter, die gesät haben. Auch das Samenkorn kann beide Bedeutungen haben, wie es in der Gedicht-Interpretation gezeigt wurde.

Die Engel auf den Urgefilden binden den Anfang los und säen die Weissagungen in die Elemente. Das sind zwei Aktivitäten für Anbeginn, Leben und Hoffnung. Dieser Prozess dauert bis zum Reifwerden der Frucht, und wenn der Moment der Vollendung kommt, dann beginnen auch Niedergang und Sterben, wie der nie abgebrochene Mondphasen-Zyklus. Das Urgefilde im Gedicht ist nicht nur der gesegnete Anfangsort oder „Urpunkt“ im Sohar, sondern auch ein Ort, wo alles aufgelöst wird. Eine Trennung

⁶¹¹ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 8.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Hier ist ein anderes Beispiel für die Verwandlung von Staub in Licht bei Sachs: „Ihr Zuschauenden, / Die ihr keine Mörderhand erhebt, / Aber die ihr den **Staub** nicht von eurer Sehnsucht / Schüttelt, / Die ihr stehenbleibt, dort, wo er zu Licht / **Verwandelt** wird.“ („Ihr Zuschauenden“, *In den Wohnungen des Todes*. S. 18).

zwischen den beiden gibt es auf diesem Feld nicht. In der ersten Strophe des Gedichtes „Engel auf den Urgefilden“ wird eine Synthese von Anfang und Ende, Leben und Tod entworfen. Diese Synthese dehnt sich bis in die zweite Strophe aus mit der Beschreibung der Nachtwache für die Gestorbenen und dem Gebet der Menschen in der Nacht. Wenn der in den Himmel geflogene Staub als verpasstes Leben, das seinen Weg zurück zum Anfangsort antritt, verstanden werden könnte, wie der Rauch im Kontext von „O die Schornsteine“, dann wird dadurch eine Rückkehr-Szene dargestellt. Das Veilchen in der Nacht entspricht in diesem Zusammenhang auch dem Heimkehr- und Auferstehungsmotiv, wenn man die letzte Strophe des Gedichtes „Im blauen Kristall“ betrachtet:

Im blauen Kristall

die Zeit wartet
auf die betäubte Sehnsucht,
die ihren Raum durchschmerzen muss-

[...]

Im Sande fährt sie mit mir
im heimwärtsziehenden
Segel der Melancholie,
Nachtveilchen
verstreuten
dem gekreuzigten Fisch
in der versteinerten Träne
aus Vergessenheit—⁶¹⁴

Das lyrische Ich macht sich mit der Sehnsucht („sie“) auf den Heimweg in einer melancholischen Stimmung. Das christliche Symbol des „Fisches“ erscheint bei Nelly Sachs und wird, wie die meisten religiösen Symbole, in die spezifische Zeichenwelt des Gedichtes integriert. Der Fisch ist ein Erkennungszeichen der frühen Christen und ein verbreitetes Bildmotiv in der Wandmalerei der frühchristlichen Kunst, der bei der Darstellung der Eucharistie-Szene neben dem Brot als Symbol für die Vermehrung der Speisung durch Jesus Wunder⁶¹⁵ zu sehen ist, bei dem Jesus seinen Leib verhiess.⁶¹⁶ Wenn

⁶¹⁴ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 244.

⁶¹⁵ Vgl. Joh 6, 8-11: „Einer seiner Jünger, Andreas, der Bruder des Simon Petrus, sagte zu ihm: Hier ist ein kleiner Junge, der hat fünf Gerstenbrote und zwei Fische; doch was ist das für so viele? Jesus sagte: Lasst die Leute sich setzen! Es gab dort nämlich viel Gras. Da setzten sie sich; es waren etwa fünftausend Männer. Dann nahm Jesus die Brote, sprach das Dankgebet und teilte an die Leute aus, so viel sie wollten; ebenso machte er es mit den Fischen.“

⁶¹⁶ Vgl. Joh 6,51: „Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wer von diesem Brot isst, wird in Ewigkeit leben. Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch für das Leben der Welt.“

die Kreuzigung mit Jesus Tod verbunden ist, kann das Bild des gekreuzigten Fisches hier als Opfertod eines Märtyrers angesehen werden. Sachs verwendet das Symbol für das Bild der versteinerten Welt, für eine Welt ohne Erinnerung, in der die Träne (um den „gekreuzigten Fisch“) ungeweint und versteinert bleibt.⁶¹⁷ Das Veilchen findet sich hier in einer semantischen Umgebung von Tod, Auferstehung, Verstreung und Heimkehr, die auch in der zweiten Strophe von „Engel auf den Urgefilden“ erscheint. In der dritten Strophe des Gedichtes kommt das Rückkehr-Motiv unmittelbar vor. Die Engel werden gefragt, wie lange die Sehnsucht durchschmerzen muss, bevor sie endlich wieder zum Segensraum zurückkehren kann, nämlich dem Urraum der Engel. Der Weg zurück in den gesegneten Raum ist eine schmerzhafteste Reise, weswegen die Sehnsucht wachsam macht und wach bleiben muss. Auf die „betäubte Sehnsucht“, so im Gedicht „Im blauen Kristall“, wird gewartet, bis „sie ihren Raum durchschmerzt“, und dann macht sie sich mit dem lyrischen Ich auf den Heimweg. Die Distanz zwischen der Sehnsucht und der Engelswelt wird in Meilen gemessen. Der Bewegungsraum dieser „Urengel“ ist auch der Ort von Anfang und Ende. Wenn man in den Gedichten von Sachs einen Engel mit ähnlicher Bildvorstellung sucht, dann rückt das folgende Gedicht in den Mittelpunkt:

Und Metatron, der höchste aller Engel,
fünfhundert Meilen hoch,
und schlägt das Rad
aus Lichtgefilder und lässt Musik
daran die Welten hängen, klingen,
der Liebe Inbegriff!
So tief misst Sehnsucht aus
der Worte Meer, bis das Gestrahle
aufbricht – und Leben hinnaht
Mit dem Wundenmale –.⁶¹⁸

Außer dem häufig auftauchenden „Cherubim“ wird eigentlich nur einmal im lyrischen Gesamtwerk von Sachs ein Engel mit Namen genannt: „Metatron“. Er nimmt nach alter jüdisch-mystischer Überlieferung die oberste Stellung in der Engel-Hierarchie ein und gilt zugleich als Engel des Anfangs und des Endes. Die Bildvorstellung von Metatron in diesem Gedicht, das mit seiner Gestalt verknüpft ist, findet sich vorgeprägt im Schöpfungskapitel des Sohar. Die Textstelle lautet:

Die sichtbaren Chajjot oder Wesen in der Thronwelt sind die, unter denen jener von Jechsekel Ofan „Rad“ genannte Engel steht. Und welcher ist das? Das ist Metatron, der größer und angesehener ist

⁶¹⁷ Gisela Dischner: Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus. In: Text + Kritik. München: Richard Boorberg Verlag 2017. S. 29-47. Hier S. 31.

⁶¹⁸ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 212.

als alle anderen Engelscharen und fünfhundert Meilen hoch.⁶¹⁹

In dem kurzen Textauszug über Metatron findet man eine ähnliche Wortwahl, auch hier spricht Sachs von „Meilen“, vom „Gefilde“ und von der „Sehnsucht“. Sie liefert auch eine ähnliche Beschreibung, die direkt an die Stellen im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ erinnert. Die Engel auf den Urgefilden können in diesem Zusammenhang als Metatron ähnliche Figuren gedeutet werden, die für den wiederholten Prozess der Schöpfung und Beendigung der Welt zuständig sind. Sie sind die Vertreter für die Synthesen von Leben und Tod, Endlichkeit und Unendlichkeit und zugleich die Betreuer für die Rückkehr zum Urgebiet der Ewigkeit. Dieses Urgebiet wird als „Segensraum“ bezeichnet, in dem der irdische Tod endlich überwunden werden kann. Das Töten und Schlachten auf der Erde zwischen den Völkern und Ländern gibt es hier nicht mehr. Die gefesselten Seelen der Gestorbenen erhalten in diesem Urgebiet ihre Freiheit. Das Urgefilde des Engels ist ein kosmisches Gebiet, das weg weit von den weltlichen Konflikten liegt. Der Geschichtsprozess wird als ein Kreislauf betrachtet, sodass der Mörder später Opfer und das Opfer auch Mörder wird. Der historische Prozess der Menschheit interessiert die Dichterin hier weniger. Sie betrachtet alles auf der Erde mit einem Vogelblick, wie Metatron, der fünfhundert Meilen hoch über der Erde ist. Dort ist alles eitel, und nur im Segensraum des Engels findet man ein echtes Zuhause.

2.2 Engel des Neuanfangs

Die Engel bei Sachs stehen für das jüdische Volk nicht nur für die seelische Rückkehr zum Segensraum zur Verfügung, sondern beschäftigen sich auch mit der Gestaltung eines Neuanfangs für dieses Volk. Im folgenden Gedicht „Engel der Bittenden“ wird dieser Engelstyp dargestellt.

2.2.1 „Engel der Bittenden“

Engel der Bittenden

nun, wo das Feuer wie ein reißendes Abendrot
alles Bewohnte verbrannte zu Nacht –
Mauern und Geräte, den Herd und die Wiege,
die alle abgefallenes Stückgut der Sehnsucht sind –
Sehnsucht, die fliegt im blauen Segel der Luft!

Engel der Bittenden,
auf des Todes weißem Boden, der nichts mehr trägt,
wächst der in Verzweiflung gepflanzte Wald.

⁶¹⁹ Gershom Scholem: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. S. 40.

Wald aus Armen mit der Hände Gezweig,
eingekrallt in die Feste der Nacht, in den Sternenmantel.
Oder den Tod pflügend, ihn, der das Leben bewahrt.

Engel der Bittenden,
im Wald, der nicht rauscht,
wo die Schatten Totenmaler sind
und die durchsichtigen Tränen der Liebenden
das Samenkorn.
Wie vom Sturm ergriffen, reißen
die mondverhafteten Mütter ihre Wurzeln aus
und mit Knistern der Greise Dürholz verfällt.
Aber immer noch spielen die Kinder im Sande,
formen ühend ein Neues aus der Nacht heraus
denn warm sind sie noch von der Verwandlung.

Engel der Bittenden,
segne den Sand,
lass ihn die Sprache der Sehnsucht verstehn,
daraus ein Neues wachsen will aus Kinderhand,
immer ein Neues!⁶²⁰

Dieses Gedicht ist der zweite Teil in dem ersten Zyklus *Und reißend ist die Zeit* des Gedichtbandes *Sternverdunklung*. Es besteht aus vier Strophen, die alle mit einer Anrede bzw. einem Anruf beginnen, nämlich an den „Engel der Bittenden“. In den ersten drei Strophen wird dieser Engel angesprochen. Er ist der Zuhörer des lyrischen Ichs, das ihm die momentane Situation geschildert hat. In der letzten Strophe wird der Wunsch des lyrischen Ichs geäußert: Er bittet den Engel, in dieser Situation zu handeln. Drei kurze Verse in diesem Gedicht sind besonders auffällig: „Das Samenkorn“ in der Mitte der dritten Strophe, „segne den Sand“ und „immer ein Neues“ in der letzten Strophe. Dass der Samen oder das Samenkorn ein wichtiges Symbol in Sachs' Gedichten ist, wurde bei der Interpretation des Gedichtes „Engel auf den Urgefilden“ erläutert. Wenn ein Vers von einem einzigen Nomen gebildet wird, dann wird dieses Wort sehr hoch gewichtet. „Segne den Sand“ ist die einzige Bitte an den Engel und „immer ein Neues“ ist der emotionale Höhepunkt des Gedichtes, damit das gewünschte Ziel des lyrischen Ichs geäußert werden kann. Diese drei bemerkenswerten Stellen werden in der folgenden Gedichtanalyse ausführlich erläutert.

Zuerst wird dem Engel ein Brand in der Nacht beschrieben. Das Feuer ist so groß und umgreifend, dass der Feuerschein den Nachthimmel erleuchtet: „wie ein reißendes Abendrot“. „Alles Bewohnte“ wurde verbrannt und ist abgefallen. Mit einem

⁶²⁰ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 74.

Gedankenstrich verknüpft wird nun ausgeführt, was dem Brand zum Opfer fiel: Mauern und Geräte, der Herd und die Wiege. Dies sind einfache von Menschen geschaffene Gegenstände, Gebrauchsgegenstände des menschlichen Lebens für menschliche Grundbedürfnisse. Das lyrische Ich sieht all diese verbrannten Dinge als „Stückgut der Sehnsucht“ an. Diese Sehnsucht könnte eine Sehnsucht nach der Lebensfreude sein, wenn das Stückgut den Objekten des alltäglichen Menschenlebens entspricht. Die Sehnsucht fliegt nach der Verbrennung wieder in die Luft, die als „das blaue Segel“ bezeichnet wird. Mit dem „blauen Segel“ assoziiert man gleich die Hoffnung. Von dem zu Asche gewordenen und abgefallenen Stückgut wird die Hoffnung emporsteigen. Das blaue Segel der Luft wirkt als Gegenbild zum reißenden Abendrot und der Dunkelheit der Nacht. Es erinnert an das freie Atmen und die Freiheit. Die Asche steigt in die Luft. Diese Szene erinnert wieder an den Rauch im Gedicht „O die Schornsteine“, der durch die Schornsteine in die Luft gestiegen ist und von dem Stern empfangen wird, es geht also um eine Szene der Verwandlung und Sublimation.

Ein konnotativer Kontrast zwischen Senken und Heben, Vernichtung und Neugeburt findet sich in den letzten beiden Zeilen der ersten Strophe des Gedichtes „Engel der Bittenden“. Mit dem Ausrufezeichen am Ende des letzten Verses wird der Ausdruck der neuen Hoffnung betont. Die Beschreibung der Todessituation geht in der zweiten Strophe weiter: Der Boden ist weiß geworden. Wahrscheinlich wird er von der Asche der Verbrennung bedeckt. Und er „trägt“ nicht mehr, er könnte von den gefallenem Stücken zerstört oder nach dem Verbrennen zerbrechlich werden. Aber genau auf diesem Boden wächst ein Wald, der „in Verzweiflung gepflanzt“ wurde. Am Ort der vorherigen Menschenaktivitäten erscheint wieder die Kraft der Natur, wobei sich wiederum ein Bild für den Kontrast zwischen dem Tod und neuem Leben zeigt. Der Wald besteht „aus Armen mit der Hände Gezweig“, die sich „in die Feste der Nacht, in den Sternenmantel“ krallen. Es ist ein außergewöhnliches und gewissermaßen grausames Bild. Ein „lebendiger“ Wald mit menschlichen Leib-Ästen, die wie sich festkrallende Arme aussehen und unter einer funkelnden festen Glocke, dem Sternenmantel, wie festgefroren in den Himmel ragen. Das Bild von wilden in den Himmel ausgestreckten Armen erscheint ebenfalls im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“. Damit könnte die Agonie der Gestorbenen oder ihr Wunsch, vom Himmel empfangen zu werden, gemeint sein. Die auf dem Sterbeort des Menschen gewachsenen Bäume sind von den Gestorbenen beseelt und daher haben sie die Form eines Körpers. In Nelly Sachs dramatischem Stück „Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels“ findet man eine Beschreibung der Baumwurzeln, die „Leichen mit verrenkten Gliedern“ sind, was auch

als ein Assoziationsbild für den Wald aus Armen angesehen werden könnte.⁶²¹ Der „Sternenmantel“ erinnert an Marias Schutzkleid, das in der bildenden Kunst meistens blau und mit kostbaren Edelsteinen oder Sternen dekoriert ist. Der Wald mit Armen und Händen steht unter diesem Schutzkleid und möchte es festhalten. Der Wunsch, den Nachthimmel zu erreichen und einen Schutzraum zu finden, ist dringlich und stark. Der folgende Vers liefert ein nachdenkliches Bild: „Oder den Tod pflügend, ihn, der das Leben wahrt.“ Der Wald pflügt den Boden des Todes und zugleich bewahrt diesem Boden das Leben. Der Tod in dieser Strophe ist also Träger und Bewahrer des neuen Lebens.

In der dritten und längsten Strophe wird dem Engel weiterhin das Waldbild beschrieben: Der Wald „rauscht“ nicht. Wahrscheinlich gibt es keinen Wind in diesem totenstillen Wald oder er hat keine Blätter. „Die Schatten“ in diesem Wald sind „Totenmaler“, wie es im Gedicht heißt. Könnte man das so deuten, dass jeder Baum als Andenken für einen Toten gepflanzt wird? In diesem Sinne könnte der ganze Wald als ein Gruppenbild für die Massen der Verstorbenen angesehen werden. Wenn die Bäume als eine Art für das Weiterleben der Gestorbenen betrachtet werden, dann werden in diesem Bild Tod und Leben verbunden und fixiert. Dann könnte das „Samenkorn“ dieses Waldes „die durchsichtigen Tränen der Liebenden“ symbolisieren. Es ist dann nachvollziehbar, dass dieser Wald für die gestorbenen Liebenden gepflanzt wird, damit ihre Liebe nicht vergessen wird. Weil das Samenkorn in den Gedichten von Sachs auch das neue Leben symbolisiert, ist in diesem „Tränensamen“ der gestorbenen Liebenden auch die Hoffnung auf neues Leben und neue Liebe verborgen. Eine Parallelstelle findet man in den folgenden Gedichtzeilen: „O du weinendes Herz der Welt! / Zwiespältig Samenkorn / [...] Keimblatt der Liebe.“⁶²² Das Samenkorn wird von der Dichterin als ein wichtiges Synthesymbol betont. Die stille Atmosphäre im Wald verändert sich in den folgenden Zeilen. Es wirkt so, als würde ein heftiger Wind aufkommen und die „mondverhafteten Mütter“ dazu bringen, die Wurzeln der Bäume auszureißen. Außerdem verfällt das Dürholz „mit Knistern der Greise“. Der Wald des Andenkens und des neuen Lebens wird von den Müttern und Greisen aufgelöst. Aber warum von Müttern und Greisen? Und was sollen diese „mondverhafteten“ Mütter bedeuten? Das Adjektiv „mondverhaftet“ ist ein neues Kompositum von Sachs. Da der Mond in vielen Volkskulturen mit Lebensrhythmus, Schwangerschaft und Fortpflanzung als Symbol fungiert, sind die „mondverhafteten Mütter“ eine Metapher für die immer wiederkehrende Neugeburt und die starke

⁶²¹ Vgl. „Zeichen im Sand. Eli.“ S. 68. „Rauch beginnt aufzusteigen und sich in durchsichtige Gestalten zu verwandeln. Sterne und Mond strahlen ein schwarzes Licht aus. Die Baumwurzeln sind Leichen mit verrenkten Gliedern. DAS WESEN erhebt sich und wirft den Gebetmantel hoch in den Rauch.“

⁶²² Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 79.

Lebenskraft. Im Gegensatz dazu vertreten die Greise Vertreter des Altern. Der Wald des Andenkens und der Liebenden wird von den Müttern und Greisen aufgelöst. Das ist eine sehr merkwürdige Darstellung. Warum lässt die Dichterin die Bäume zerstören, die wie Gräber der Gestorbenen sind?

Anschließend kommt das Gegenbild zur Waldzerstörung in den Blick, nämlich die Kinder, die im Sande spielen. Mit einem großem „Aber“ wird der Wendepunkt eingeleitet. Trotz aller dunklen und gewalttätigen Todesszenen in der Nacht vorher spielen die Kinder „immer noch“ und sie „üben ein Neues aus der Nacht heraus.“ Ein Hoffnungsbild wird hier dargestellt, da die Kinder immer ein Symbol für neues Leben sind. Sand ist eine Materie, mit der neue Sachen geformt und alte in neue Formen umgewandelt werden können. Die spielenden Kinder üben die neuen Formen, weil sie „noch von der Verwandlung warm“ sind. Unter dem Sand liegen wahrscheinlich immer noch die Gebeine der Gestorbenen und die Ruinen einer zerstörten Stadt, etwas Schwermütiges. Aber die darauf spielenden Kinder vermitteln den Eindruck der Leichtigkeit. Hier wird also ein Bild für den Kontrast zwischen Leben und Tod, Ende und Neuanfang der Welt dargestellt.

In der letzten Strophe richtet das lyrische Ich eine Aufforderung an den Engel. Das lyrische Ich will, dass der Engel „den Sand segnet“. Nicht etwas schon Geformtes, sondern die Materie für die Formen soll geschützt werden, damit immer etwas Neues gebildet werden kann. Die Kinder sollen nie ihren Spielplatz verlieren, auf dem sie immer etwas Neues durch eine Verwandlung gestalten können. Das lyrische Ich wünscht sich, dass der Sand „die Sprache der Sehnsucht verstehen“ solle. Hier wird die „Sehnsucht“ nochmals personifiziert. Sie hat ihre eigene Sprache. Die Thematisierung der Sehnsucht bildet eine Brücke zur ersten Strophe: Nachdem das ganze Stückgut der Sehnsucht verbrannt ist, besteht im Sand eine neue Möglichkeit für die Sehnsucht, sich auszudrücken. „Immer ein Neues“ soll aus dem Sand „wachsen“. Und das Neue soll aus der Hand der Kinder „wachsen“. Wahrscheinlich wird hier ein Unterton angesprochen, da die Neugestaltung mit viel Leichtigkeit umgesetzt werden sollte. Sie sollte ohne Hass und ohne die grausame Erinnerung an die Vergangenheit sein, weil die Kinder immer lieb und naiv sind. Als einzelnes Objekt, von dem das lyrische Ich will, dass es vom Engel gesegnet wird, ist das Bildelement „Sand“ ein Schlüsselmotiv in diesem Gedicht. Ein Vergleich von Parallelstellen in anderen Gedichten von Sachs wird sehr hilfreich für die Interpretation der Sand-Metapher und weiterhin für das Verständnis der Engelsgestalt in diesem Gedicht sein.

2.2.2 Das Sand-Motiv und der Engel des Neuanfangs

Das Sand-Motiv tritt häufig im Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* auf und das Lexem „Sand“ erscheint oft im Kontext von „Schuhen“ und „Tod“. Hier werden zwei Gedichte als Beispiel genannt:⁶²³

Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen,
Als ihr zum Sterben aufstehen mußtet?
Den Sand, den Israel heimholte,
Seinen Wandersand?
Brennenden Sinaisand,
Mit den Kehlen von Nachtigallen vermischt,
Mit den Flügeln des Schmetterlings vermischt,
Mit dem Sehnsuchtsstaub der Schlangen vermischt,
Mit allem was abfiel von der Weisheit Salomos vermischt,
Mit dem Bitteren aus des Wermuts Geheimnis vermischt –

O ihr Finger,
Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,
Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!⁶²⁴

Auch dir, du mein Geliebter,
[...]
Deine Schuhe waren aus einer Kalbshaut.
[...]
Während der kurzen Trennung
Zwischen deinem Blut und der Erde
Haben sie Sand hineingespart wie eine Stundenuhr
Die jeden Augenblick Tod füllt.⁶²⁵

„Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen“ kann als das Schlüsselgedicht für die Interpretation des für das Bittgebet zuständigen Engels gelten, der „den Sand segnen“ sollte. In diesem Gedicht ist der Sand in den Schuhen der verstreute „Wandersand“, der das Diaspora-Schicksal des jüdischen Volks symbolisiert, aber auch der „Sinaisand“, der als Sinnbild der uralten Heimat Israels angesehen werden kann. Der Sand trägt nicht nur das tragische Exilleben dieses Volks in sich, sondern auch die Vielfalt und den Reichtum der jüdischen Geschichte: Mit fünf Gedichtzeilen von gleicher Struktur „mit ... gemischt“ wird der reiche Inhalt des Sandes beschrieben. Die „Kehle von

⁶²³ Zwei andere Gedichte außer „Wer Aber“ und „Auch Dir“ sind „Der Hausierer [G. F.]“ und „Die Malerin [M. Z.]“ aus *In den Wohnungen des Todes*, das jeweils auf dem S. 34 und S. 42 dieses Gedichtbandes zu finden ist.

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 11.

⁶²⁵ Ebd., S. 26.

Nachtigallen“ und die „Flügel des Schmetterlings“ könnten die vergängliche Schönheit oder das Kunstschaffen Israels symbolisieren. Die Verstoßung der Schlange nach dem Sündenfall sowie Salomos Regentschaft und Erbe werden auch flüchtig angedeutet („Sehnsuchtsstaub“ und „abfiel“). Erwähnt wird auch das Geheimnis des Wermuts, das eine Metaphorik für die Romantik und die Inspiration, also das Geistesleben, sein könnte. Aber sie sind alle vergänglich und verwandelbar. Nach Rolf Schneider ist das Gedicht eine Paraphrase auf das Bibelwort, dass die Menschen aus Staub gemacht sind und wieder zu Staub zurückkehren. Das Leben zwischen Staub und Staub steht für die ständige Flucht und das Schicksal des jüdischen Volks. Es ist wie der verstreute und wieder eingesammelte Sand.⁶²⁶ Die vom Sand-Motiv signalisierte Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens zeigt sich auch im Gedicht „Auch Dir, Du mein Geliebter“. Zusammen mit der „Stundenuhr“-Beschreibung erscheint dieses Motiv als leichter dechiffrierbar: „Haben sie Sand hineingespart wie eine Stundenuhr / Die jeden Augenblick Tod füllt“.⁶²⁷ Dass der Sand als Symbol des vergehenden Lebens gilt, in dem sich die Hoffnung auf einen neuen Anfang ergeben kann, wird im Gedicht „Glühende Rätsel II“ dargestellt:

Gerade hinein in das Äußerste
nicht Versteckspielen vor dem Schmerz
ich kann euch nur suchen
wenn ich den Sand in den Mund nehme
um dann die Auferstehung zu schmecken
denn meine Trauer habt ihr verlassen
abgeschieden seid ihr von meiner Liebe
ihr meine Geliebten –⁶²⁸

Das lyrische Ich leidet an dem schärfsten Schmerz– „das Äußerste“ – wegen der Trennung von den Geliebten, die es nur hinnehmen kann: „Nicht Versteckspielen“. Nur mit dem Geschmack des Sandes kann das lyrische Ich die tiefste Trauer beim Verlust der Geliebten durchstehen, da der Sand den Geschmack der Auferstehung hat. Im Gedicht „Wer Aber“ hat der Sand auch das Schicksal von Opfer und Henker verbunden. Denn die letzte Strophe dieses Gedichtes stellt im Anschluss an eine Fortsetzung der Historie in der nahen Zukunft fest: „O ihr Finger, / Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet, / Morgen schon werdet ihr Staub sein / In den Schuhen Kommender!“ Das Wort

⁶²⁶ Rolf Schneider: Interpretation zu Nelly Sachs Gedicht „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen“. In: 1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Gottfried Benn bis Nelly Sachs. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Berlin: Insel Verlag 2002. S. 96.

⁶²⁷ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 26.

⁶²⁸ Nelly Sachs: Späte Gedichte. Frankfurt a. Main 1965. S. 189.

„Finger“ steht in der Dichtung von Sachs offensichtlich für das gewaltsame Töten unschuldiger Opfer und bezieht sich insofern auf die Täter.⁶²⁹ Dies wird beispielsweise im Gedicht „O die Schornsteine“ wie folgt beschrieben: „O ihr Finger / Die Eingangsschwelle legend / Wie ein Messer zwischen Leben und Tod – // [...] / O ihr Finger, / Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!“⁶³⁰ Der Sand in den Schuhen der Opfer wird von dem Henker geleert, bevor sie getötet werden. Aber in der nahen Zukunft werden die Henker auch selbst Opfer von einem neuen Mörder geworden sein. Die gleiche Handlung, dass der Sand aus den Schuhen vor dem Mord als Abschiedsritual geleert wird, wiederholt sich in der Geschichte. Diese letzten vier Verse dieses Gedichtes geben also nicht nur eine Antwort auf die einleitende Frage, sie zeigen auch die Auffassung der Dichterin von der Geschichte. Die Szene des Genozids am Gedichtanfang hat sich wiederholt, nur die ehemaligen Täter sind jetzt zu Opfern geworden. Mit „Morgen schon“ wird diese Wiederholung der Geschichte als ein schnell eintretendes Ereignis beschrieben.⁶³¹

Durch die Vorstellung, dass der Henker eines Tages auch Opfer werden kann, wird eine neue Gesichtsperspektive von Sachs deutlich: Es soll keinen absoluten Dualismus zwischen Henker und Opfer geben, vielmehr sollte die Grenze zwischen den beiden verwischt werden. Wenn Henker und Opfer nach dem Tod beide zu Staub werden, dann werden sie auch im Tod „vereint“.⁶³² Die Überwindung des Henker-Opfer-Dualismus ist ein auffallendes Merkmal im Werk von Sachs, besonders in ihren dramatischen Dichtungen, vor allem in dem Stück „Nachtwache“.⁶³³ Die Verwischung der Grenze zwischen Henker und Opfer ist bei Sachs offenbar ein programmatisches Anliegen, worauf eine Bemerkung von ihr in einem Brief an Hilde Domin hinweist:

Es muss der Schritt gewagt werden, wo Henker und Opfer verwischt werden als Begriffe. Dort kann und darf die Menschheit nicht stehen bleiben, wenn nicht dieser Stern seelisch zu Grunde gehen soll.⁶³⁴

⁶²⁹ Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 100.

⁶³⁰ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 8.

⁶³¹ Die Dichterin hat selbst die Verwandlung der Verfolgten zum Verfolger angesichts des Terrors der Israelis im neuen Staat Israel erlebt. Gegenüber Walter A. Berendsohn hat sie ihre bestürzte Reaktion auf das grausame Geschehen wie folgt beschrieben: „Ganz unter dem Eindruck des Furchtbaren was geschehen, möchte ich Ihnen heute nur ein paar Zeilen schreiben. Wie soll man es nur ertragen das Einzige was wir besessen haben, die Reinheit der Verfolgten, verloren zu haben, nun selbst Verfolger zu werden. Oft dachte ich: zwei Völker sind es besonders die so etwas nicht tun dürften die Juden und Inder. Es verstößt gegen ihr geheimes Gesetz, nun ist es bei Beiden geschehen!“ Vgl. Walter A. Berendsohn: Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals. Darmstadt: Agora 1974. S. 141.

⁶³² Ruth Kranz-Löber: In der Tiefe des Hohlwegs: die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 37.

⁶³³ Helga Kraft: Ein Haus aus Sprache: Dramatikerinnen und das andere Theater. S. 185.

⁶³⁴ Nelly Sachs: Briefe. S. 260.

Diese wechselhafte Beziehung zwischen Henker und Opfer betrachtet Sachs auch als ein „Urzeitenspiel“ in der Menschheitsgeschichte. Das Töten und Getötet-Werden ist ein immer wiederkehrender Geschichtsvorgang, er ist wie der „Sekundenzeiger im Gang der Erde“, der einen Kreislauf vollzieht, pausenlos:

Urzeitenspiel von Henker und Opfer,
Verfolger und Verfolgten,
Jäger und Gejagt –
[...]
Schritte der Henker
Über Schritte der Opfer,
Sekundenzeiger im Gang der Erde,
von welchem Schwarzmund schrecklich gezogen?
In der Musik der Sphären
Wo schrillt euer Ton?⁶³⁵ („Auf dass die Verfolgten nicht Verfolger werden“)

Die Mondsymblik und die Metapher von der „Musik der Sphären“ in diesem Gedicht erinnern an die erste Strophe des Gedichtes „Engel auf den Urgefilden“. Dort singen die Engel immer wieder „die Monde des Todes“ und „die abnehmende Tonleiter“. Der Anfang und das Ende eines Lebens sind schwer voneinander zu trennen, wie auch das Schicksal von Henker und Opfer. Wenn die Dichterin das Geschehen der Henker und Opfer als ein „Urzeitenspiel“ ansieht, dann nimmt sie schon eine „Engel-Perspektive“ ein, nämlich die von den „Urgefilden“, von denen sie auf den Geschichtsprozess der Menschheit auf der Erde „hinabblickt“. Wie am Ende des Gedichtes „Engel auf den Urgefilden“ beschrieben wird, dass das lyrische Ich die Sehnsucht hat, in den Segensraum der Engel zurückzukehren, so will auch die Dichterin selbst aus dem schrecklichen Kreislauf der menschlichen Geschichte fliehen, denn sie ist diesem verachtungswürdigen Prozess überdrüssig geworden.

Es ist bemerkenswert, dass Sachs das Wort „Spiel“ häufig in ihren Gedichten als eine Metapher für das Verhältnis zwischen Leben und Tod benutzt. Die Dichterin versucht damit, ein schweres Thema mit einer Art von Leichtigkeit zu betrachten. Der Umgang mit dem Schmerz ist für sie ein „Versteckspiel“, und zwischen Henker und Opfer läuft ebenfalls ein „Spiel“ ab. In der letzten Strophe des Gedichtes „Engel der Bittenden“ wird der Engel gebeten, den Sand zu segnen, der auch das Material des „Kinderspiels“ ist, durch das ein „Neues“ aus der „Formübung“ mit dem Sand entsteht und „immer ein Neues!“ Gleichzeitig wird der Engel gebeten, dass der gesegnete Sand „die Sprache der Sehnsucht“ verstehen solle, was auch als Voraussetzung für die Entstehung von Neuem

⁶³⁵ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 77.

gilt. Das „Spielen“ und „Üben“ in den Gedichten von Sachs lässt sich im Kontext der Urzeitszene ansiedeln, in dem es noch keine Menschen gab. Das Subjekt des „Spiels“ und der „Übung“ ist der „Engel“ oder „Cherubim“, der in der Anfangszeit die „Geburt“ und das „Sterben“ der Menschheit testet oder sich mit der menschenleeren Natur unterhält. In dieser Urzeit wird „Sehnsucht“ gesät für das Keimen und Wachsen in der Zukunft.

Die Erinnerung an Urzeiten sind ausgetilgt bei ihr,
seitdem das Licht künstlich wurde
und die Engel nur noch mit Vögeln und Blumen spielen
oder im Traum eines Kindes lächeln.⁶³⁶ („Wir sind so wund“)
[...] Cherubim
die der Sternflocken magische Formen aussäen
in einen düsteren Anfang
und Geburt und Sterben
im Wolkenspiel üben
und Vorahnung und lautloses Echo
in Träumen verbergen
und heilige Sehnsucht
in einem Stotternden verstecken – ⁶³⁷ („Aus der Maske des Schlafes“)

Der Engel als Ansprechpartner wird nach der ausführlichen Darstellung der Todesszene in einer apokalyptischen Atmosphäre in den ersten drei Strophen gebeten, das Schöpfungsmaterial für einen neuen Anfang zu segnen, nämlich den Sand. Als Gedächtnisträger des Volks Israel mit seiner Diaspora-Geschichte, als Symbol für die niemals anhaltende, im Kreis verlaufende und sich wiederholende Menschheitsgeschichte steht der Sand für die neue Hoffnung des Landes und eine Überwindung der grausamen Genozid-Erinnerung. Solange der Sand da ist, ist die Möglichkeit eines Neuanfangs gegeben. Auf dem Boden mit schwermütigen Kulturerinnerungen des Todes spielen die Kinder mit Leichtigkeit im Sand. Das lyrische Ich will, dass diese Leichtigkeit nach der Schwermut des Todes von dem Engel gesegnet wird. Durch diese Aufforderung an den Engel offenbart sich auch eine Geschichtsphilosophie: Die persönlichen Erfahrungen von Schmerz und Leid und selbst die Judenvernichtung werden verallgemeinert hinsichtlich des zeitlosen Themas des Leidens der Menschheit schlechthin. Das lyrische Ich ist von der Sehnsucht nach einem neuen Anfang erfüllt und sein allergrößter Wunsch richtet sich mit großer Liebe auf eine Versöhnung und Überwindung. Der Engel der Bittenden ist der Engel der Wiederherstellung, der die Verstreuten des Volks in einer neuen Form zusammenfügt

⁶³⁶ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 115.

⁶³⁷ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 174.

und einen neuen Anfang erschafft. Jürgen Wallmann stimmt in seinem Beitrag „Engel mit blutenden Schwingen“ der Auffassung zu, dass die Engel bei Sachs die Rolle der Versöhnung und der Begründung eines neuen Anfangs spielen, wenn er über das Ende des Gedichtes „Engel der Bittenden“ spricht: „Nicht Rache, nicht Unversöhnlichkeit wird gepredigt, sondern es wird um den Weg zu einem neuen Anfang gebeten. Dieser Zug ist kennzeichnend für das gesamte Werk von Nelly Sachs, in dem nirgends der Ruf nach Vergeltung für das unvorstellbare Leid laut wird, das ihrem Volk angetan worden ist.“⁶³⁸ Die neue Gesichtsperspektive hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Henker und Opfer und die bewusste „Leichtigkeit“ beim Betrachten der grausamen Geschichte des jüdischen Volks bei Sachs sind auf jeden Fall einzigartig und bei keinem anderen zeitgenössischen jüdischen Dichter zu finden. Zum Vergleich wird hier ein Gedicht von Paul Celan, Landsmann und Seelenfreund der Dichterin, herangezogen:

Mit dem Verfolgen in spätem, un-
Verschwiegenem,
strahlendem
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.⁶³⁹

In diesem Gedicht geht es um das offene Bekenntnis zu den Opfern des jüdischen Volks. Celan schreibt hier als ein Opfer und verbündet sich mit den Verfolgten und Ermordeten. Das morphologische Enjambement „un-verschwiegenem“ signalisiert die Schwierigkeit und Spannung dieses Bundes an der Grenze zum Schweigen-Müssen. Die Trauer und der Schmerz sind für Celan unbeschreiblich. Die Dichtung wird mit dem „Lot“ am Morgen verglichen, um die „Richtung und die Tiefe“ des Leidens ermessen zu können. Weder eine Überwindung des Dualismus zwischen Henker und Opfer noch die Leichtigkeit des Gedankens eines Neuanfangs sind hier zu spüren. Dirk Steinfurt hat in seiner Abhandlung „Gedichte als bessere Platanenrinde. Paul Celan mit Nelly Sachs im dialogischen Ringen

⁶³⁸ Jürgen P. Wallmann: Engel mit blutenden Schwingen – zu einem Motiv in der Lyrik von Nelly Sachs. In: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966. S. 93-105. Hier S. 100.

⁶³⁹ Vgl. Paul Celan: „Atemwende“ 1967. In: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 1. Hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1983. S. 287.

um die Gottesfrage“ Folgendes über das „Gewicht“ der Geschichte und das „angeheftete“ Dichten von Celan geschrieben:

Denn im Gegensatz zur geflügelten Ferse des Hermes hindert dies Senkblei, die Vergangenheit leichtfüßig abzuschütteln. „Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiss es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“⁶⁴⁰

Nach diesem Vergleich der Gesichtsperspektiven in Bezug auf das jüdische Schicksal zwischen Sachs und ihrem Landsmann Celan sollen nun die wichtigsten Ergebnisse der Interpretation der Engelsgestalt im Gedicht „Engel der Bittenden“ zusammengefasst werden. Der Engel wird gebeten, den Sand zu segnen, damit ein neuer Anfang ermöglicht werden kann. Diesen Anfang kann man als die Auferstehung der Verstorbenen oder auch als Wiederbelebung des jüdischen Volks nach dem Holocaust deuten, da der Sand als Symbol für die Flüchtigkeit des Lebens und den Reichtum der jüdischen Tradition angesehen wird. Daher ist der Sand in diesem Gedicht keine „unbeständige Materie“ und der Neuanfang aus dem Sand soll auch nicht „zerbrechlich“ sein, wie Christiane Bongartz in ihrer Interpretation herausstellt, er basiert vielmehr auf einer langen und reichen Tradition.⁶⁴¹

Sowohl das Urgefilde, aus dem die Engel stammen, als auch der Sand, den der Engel segnen soll, stehen für die unendlichen Kreisläufe des Lebens und der Geschichte, die nach Verständnis der Dichterin dem Schicksal des jüdischen Volks entsprechen. Mit den Engeln der Rückkehr und des Neuanfangs bringt die Dichterin nämlich ihre Gedanken über die jüdische Identität und ihre Wünsche für die Schicksalsgemeinschaft ihres Volks zum Ausdruck.

3. Engel als Sammler und Schwellenfigur

Gerade wurden zwei wichtige Funktionen der Engel bei Sachs, eine Rückkehr und ein Neuanfang für das jüdische Volk, wie im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ und „Engel der Bittenden“ dargestellt, vorgestellt. Diese zwei Engelsaufgaben sind unmittelbar mit der Geschichte des jüdischen Volks verknüpft. Um diese Verbindung zwischen den

⁶⁴⁰ Dirk Steinfurt: Gedichte als bessere Platanenrinde. Paul Celan mit Nelly Sachs im dialogischen Ringen um die Gottesfrage. In: *Geist und Leben* 70 (1997). S. 298-311. Hier S. 300. Das Zitat aus Celans Gedicht vgl. Paul Celan: *Gesammelte Werke*. Band 3. S. 186.

⁶⁴¹ Zur Interpretation des Sand-Motives bei Christiane Bongartz vgl. „Die Zeichen deuten: betende Mensch, schweigende Engel und ein überströmender Gott in den Schriften deutsch-jüdischer Dichterinnen des 20. Jahrhunderts.“ Münster: LIT Verlag 2004. S. 245: „Neuanfänge werden gesegnet, dies ist eine alte Tradition, die hier realisiert wird. Dennoch muss auf die Besonderheit dieses Anfangs hingewiesen werden: Nach der Erfahrung von Leid und Tod ist der Neuanfang besonders zerbrechlich, darauf verweist auch der Sand als unbeständige Materie.“

beiden in Sachs Gedichten deutlicher zu präsentieren, werden in diesem Teil zwei weitere Engelstypen von Sachs erläutert, die noch enger mit dem Schicksal des jüdischen Volks verbunden sind - ein Schicksal erfüllt von historischen Katastrophen, insbesondere dem Massenmord und der Diaspora. Diese zwei Engelstypen sind Engel als Sammler und Engel als Schwellenfigur.

3.1 Engel als Sammler

Es gibt bei Sachs kein Gedicht, das als Ganzes der Engelsfigur als Sammler gewidmet wird. Die in unterschiedlichen Gedichten verstreuten Bezeichnungen über die Engel, die sammeln, werden hier zusammengebracht.

O ihr Räuber von echten Todesstunden,
Letzten Atemzügen und der Augenlider *Gute Nacht*
Eines sei euch gewiß:

Es sammelt der Engel ein
Was ihr fortwarft,
Aus der Greise verfrühter Mitternacht
Wird sich ein Wind der letzten Atemzüge aufturn,
Der diesen losgerissenen Stern
In seines Herrn Hände jagen wird!⁶⁴² („Auch der Greise“)

Dieses Gedicht richtet sich an ein durch das Pronomen „Ihr“ bezeichnetes Kollektiv, das bei Sachs, wie „O ihr Finger“, oft die Mörder oder diejenigen, die nach ihnen den Massenmord verneinen oder verdrängen wollen, bezeichnet. Hier werden die „Räuber“ von der Dichterin angesprochen, die gleichzeitig auch die Mörder sind. Die Räuber schaffen die „echten Todesstunden“ und nehmen die „letzten Atemzüge“ der Opfer. „Eines sei euch gewiß“, in diesem Ton möchte das lyrische Ich den Verbrechern etwas erklären und sie vorwarnen. Obwohl die Verbrecher versuchen, die Opfer zu vernichten, werden sie trotzdem „bleiben“. Was von den „Räubern“ fortgeworfen wird, wird von dem Engel eingesammelt. Die letzten Atemzüge der Opfer sind auch nicht einfach verschwunden. Sie werden zusammengebracht und ein Wind wird daraus geformt. „Der losgerissene Stern“ soll hier das leidende jüdische Volk auf der Erde symbolisieren. Aber die Leidenden werden nicht vergessen. Der Engel wird verstreute Atemzüge der Gestorbenen einsammeln und sie wieder zu dem „Herrn“ zurückführen. Laurent Cassagnau hat diesen Engelstyp bei Sachs als „Teilnehmer des in der Kabbala *Tikkun* genannten eschatologischen Programms“ gedeutet. Der Engel hilft hier beim

⁶⁴² Nelly Sachs: Auch der Greise. Aus: In den Wohnungen des Todes. S. 14.

Prozess der *restitutio in integrum*, was in der jüdischen Mystik als „Wiederherstellung des alten Zustands oder Reparatur“ gilt.⁶⁴³ Er versucht, das verstreute Volk nach der Zerstörung wieder zusammenzubringen. Nicht nur die verpassten Leben werden eingesammelt, auch ihre Emotionen und Erinnerungen werden bewahrt. Im Gedicht „Chor der unsichtbaren Dinge“ wird der Engel als Sammler der Gedächtnisse dargestellt:

Klagemauer Nacht!

Eingegraben in dir sind die Psalmen des Schweigens.
Die Fußspuren, die sich füllten mit Tod
Wie reifende Äpfel
Haben bei dir nach Hause gefunden.
Die Tränen, die dein schwarzes Moos feuchten
Werden schon eingesammelt.

Denn der Engel mit den Körben
Für die unsichtbaren Dinge ist gekommen.
O die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden
Wie werden sie sanft für die Ewigkeit gepflückt
Und gedeckt mit dem Schlaf des gemordeten Kindes,
In dessen warmem Dunkel!
Die Sehnsüchte neuer Herrlichkeiten keimen.⁶⁴⁴

Der Engel in diesem Gedicht ist der Pflücker „mit den Körben“, der die „unsichtbaren Dinge“ der Gestorbenen einsammelt. Zu ihnen gehören „die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden“ und „die Tränen“ der Gestorbenen. Diese Gefühle und Erinnerungen des Leids werden mit Liebe „sanft“ gesammelt und „für die Ewigkeit“ bewahrt. Die Klagemauer gilt als der Speicherort für diese „schlafenden“ Materialien, die eines Tages neu „keimen“ werden. In der dunklen Klagemauer wird in der Nacht neue Hoffnung verborgen: „Im warmen Dunkel“ gibt es „die Sehnsüchte neuer Herrlichkeit“. Der Engel als Sammler trifft Vorbereitungen für einen neuen Anfang. Der israelische Prophet Abraham steht in einem Gedicht von Sachs auch im Zusammenhang mit den Motiven der „Zerstreuung“ und „Einsammlung“, der „Wunden“ und „Martern“ des Landes Israel:

Nun hat Abraham die Wurzel der Winde gefaßt
denn heimkehren wird Israel aus der Zerstreuung.

Eingesammelt hat es Wunden und Martern
auf den Höfen der Welt
abgeweint alle verschlossenen Türen

⁶⁴³ Laurent Cassagnau: „Es sammelt der Engel ein / Was ihr fortwarft ...“ Die Figur des Engels in Nelly Sachs' Lyrik. In: Text + Kritik. S. 85-99. Hier S. 92.

⁶⁴⁴ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 62.

[...].⁶⁴⁵

Ein anderes Beispiel für den Engel als Sammler liefert das Gedicht „Engel, du sammelst der Füße Spuren“ aus dem unveröffentlichten Gedichtzyklus *Die Elegien von den Spuren im Sand* (1943), den die Dichterin „ihren jüdischen Brüdern und Schwestern“ gewidmet hat. In diesem Gedicht wird ein Engel dargestellt, der die Spuren der Qual von Menschen aufsammelt.

Engel, du sammelst der Füße Spuren

Die im Sande maßen die Qual wie Uhren,
des langen Sterbens Schrift?
Hob hier ein Greis sich aus den Schritten,
Hat er die Tiefe so gelitten,
Dass sie des Todes Waage übertrifft.⁶⁴⁶

Der Engel sammelt hier die Fußspuren der Leidenden auf dem Sand, die die Qual maßen. Der Sand ist der Träger dieser Qual und erinnert zugleich an die Sanduhr, die die Zeit misst. Als Symbol für das Material des Neuanfangs, wie es im Abschnitt 2.2.2 erläutert wurde, werden die Schritte der Qual auf dem Sand von gestern auch zur Materie des Neuen werden. Die alte Qual wird von dem Engel gesammelt für einen neuen Aufbau. Als letztes Beispiel für einen Engel als Sammler wird ein Gedicht über den israelischen Propheten Daniel zitiert:

Daniel mit der Sternzeichnung

erhob sich aus den Steinen
in Israel.
Dort wo die Zeit heimisch wurde im Tod
Erhob sich Daniel,
der hohen Engel Scherbeneinsammler,
Aufbewahrer des Abgerissenen,
verlorene Mitte zwischen Anfang und Ende
setzend.

[...]

Daniel, der das verweinte Labyrinth zwischen
Henker und Opfer durchwandert hat,

Daniel hebt seinen Finger
Aus der Abendröte
in Israel.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 128.

⁶⁴⁶ Nelly Sachs: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp 2010. Band 1 (1981). S. 124.

⁶⁴⁷ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 205.

Der Prophet Daniel ist der Mann, der es vom babylonischen Exil bis zum Hofe des Nebukadnezar und Belsazar gebracht, aber auch die Flammen und die Löwengrube überstanden hat.⁶⁴⁸ Sachs rückt in diesem Gedicht den Propheten in eine unmittelbare Nähe zu den Engeln: Er wird als „der hohen Engel Scherbeneinsammler, Aufbewahrer des Abgerissenen“ bezeichnet. Der Prophet Daniel erhob sich aus den Steinen. In vielen Gedichten von Sachs erscheinen die Steine als Aufbewahrungsort und Träger von Zeit und Erinnerungen: „Du hast der Erdenzeiten Stille / Gesammelt in den Steinen [...]“ heißt es im Gedicht „Der Steinsammler [E. C.]“⁶⁴⁹. Im „Chor der Steine“ wird verkündet: „Wenn einer uns hebt / Hebt er Billionen Erinnerungen in seiner Hand / Die sich nicht auflösen im Blute / Wie der Abend. / Denn Gedenksteine sind wir / Alles Sterben umfassend.“⁶⁵⁰ Der Engel Daniel steht für das Einsammeln der in Steinen gefrorenen Kulturgedächtnisse des jüdischen Volks zur Verfügung. Das „Abgerissene“, der Riss zwischen Anfang und Ende“, wird von Daniel mit der Einsammlung gefüllt. Mit dem Anfang könnten hier nach der Zeitdimension der Heilgeschichte die Schöpfung der Welt und das Ende, die Apokalypse gemeint sein. Zwischen der Schöpfung und der Apokalypse verläuft die Menschheitsgeschichte aus Morden und Gemordet-Werden. Dieses „Urzeitpiel“ von Henker und Opfer wird hier als ein „Labyrinth“ bezeichnet. Dies ist ein Ort, von dem man wegen des ewigen Kreislaufs nur schwer entfliehen kann. Dieses *verweinte* Labyrinth kann man auch mit der *brutalen* Menschheitsgeschichte assoziieren. Wenn Daniel dieses Labyrinth schon durchgewandert hat, dann hat er wohl diesen sich wiederholenden Geschichtslauf gut erfahren. Was aus diesem brutalen Kreislauf der Geschichte hinterlassen wird, sind die Scherben und das Abgerissene der Verstorbenen und ihre Gedächtnisse, die im Gedicht als „verlorene Mitte“ beschrieben werden. Wenn der Engel Daniel diese „verlorene Mitte“ der Welt bzw. die Geschichtskluft bewahrt, dann ist er auch eine Schwellenfigur. Der Prophet Daniel ist nicht der einzige Heilige in den Gedichten von Sachs, der als Engel bezeichnet wird und sich in einem Zwischenzustand befindet. Im nächsten Abschnitt wird der Engel wie Daniel als eine Schwellenfigur ausführlich dargestellt.

Die Engel bei Nelly Sachs sammeln, was der Henker fortgeworfen hat, was sich sowohl auf die sichtbaren Überbleibsel als auch auf die unsichtbaren Dinge, wie die Erinnerungen und das Gedankengut der Verstorbenen, die im Zeitfluss vergessen

⁶⁴⁸ Vgl. Jürgen Lebram: Daniel/Danielbuch und Zusätze. In: Theologische Realenzyklopädie. 36 Bände und zwei Register-Bände. Hrsg. von Gerhard Müller, Horst Balz, James K. Cameron, Brian L. Hebblethwaite, Gerhard Krause. Berlin/New York: De Gruyter: 1977-2007. Hier Band 8. S. 325-349.

⁶⁴⁹ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 44.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 58.

werden oder verschollen sind, bezieht. Außerdem wird die schmerzhafteste Vergangenheit des jüdischen Volks – die „Wunden und Martern“ – von Engeln eingesammelt und gut bewahrt. All diese Sammlungsmaterialien von Engeln stehen in einer engen Verbindung mit der Diaspora-Geschichte und gelten als Voraussetzung für die Wiederherstellung der Engel. Nur mit diesen verstreuten Stoffen ist ein Wiederaufbau möglich.

3.2 Der Engel als Schwellenfigur

Das „Daniel“-Gedicht mit dem Engel als Sammler der zerstreuten Erinnerung des jüdischen Volks befindet sich im Zyklus *Flügel der Prophetie* des Gedichtbandes *Niemand weiß weiter* aus dem Jahre 1957.⁶⁵¹ Ebenfalls in diesem Gedichtband erscheint eine andere Art von Engel, der sich von allen vorher erwähnten Engeln unterscheidet. Eine echte Person wird von Sachs in diesem Gedicht als „Engel“ bezeichnet. Das Gedicht heißt „Abraham der Engel“.

In der Nacht, im Tauchbad die vier Erzmütter
In Strahlen badeten mit seiner Mutter.
Dann empfing sie ihn aus des Maggids Sternenkraft
Chassidische Schriften

Abraham der Engel!

Anders gehorcht er
und in schrecklichem Befehl
wie mit Stricken geworfen durch die Nacht.

Und das Licht wie eine ausgerissene Palme
zerknüllt in der Hand.

Der Traum ist ihm gehorsam,
er durchbricht ihn –
ein Meteor der Sehnsucht –
und langt immer bei Gott an.

Kreist um sein Stück Ewigkeit
wie der Adler um die goldgefärbte Himmelsbeute.
Seine Blutbahn überschwemmt alles Gesagte,
er antwortet nicht auf den sorgenden Anruf der Erde.
Lässt die Geliebten allein,
silberne Schmuckstücke der Trauer.

Schweigt erzene Türen in die Luft
und reißt sie auf

⁶⁵¹ Der Zyklus enthält acht Gedichte: „Daniel“, „Chassidim Tanzen“, „Nicht nur Land ist Israel!“, „Später Erstling!“, „Dieses Land“, „Immer noch Mitternacht auf diesem Stern“, „Daniel mit der Sternzeichnung“ und „Mutterwasser“.

mit einer Wunde als Wort.
Abraham der Engel!
Schrecklicher!
Im Geheimnis
nimmst du dein Tauchbad.

Deine Fußsohle ist immer an den Rand gestellt,
wo die Unsicherheit zu rauschen beginnt
und die Flügel für die Außer-sich-Geratenen liegen –

Den Tod biegst du aus seiner gläsernen Haut,
bis er bluterschrocken an dir
zur Rose wird
Gott zu Gefallen – ⁶⁵²

Das Epigramm zu diesem Gedicht gibt die legendäre Geburt von „Abraham dem Engel“ wieder, woran deutlich wird, dass es hier nicht um den Erzvater Abraham in der Bibel, sondern um einen anderen Abraham geht. Der Ursprung der Geburtsszene Abrahams offenbart, dass er aus der chassidischen Kultur stammt. Denn dieser Abraham, der als Engel genannt wird, war ein chassidischer Rabbi. Er war der Sohn des großen Maggid von Mestrich, des Rabbi Dow Bär und gehörte zur zweiten Generation der Chassidim, die asketische Abgeschiedenheit als den rechten Weg zu Gott lehrten.⁶⁵³ Dieses Gedicht bezieht sich auf das außergewöhnliche Leben des Rabbis. Da dieser Sohn des Maggid einen menschlichen Körper und übernatürliche Fähigkeiten besaß und auch mit einem engelhaften Geist ausgestattet war, wurde er „Engel“ genannt.⁶⁵⁴

In der ersten Strophe dieses Gedichtes wird die wundersame Geburt Abrahams beschrieben. Durch die Konfrontation seiner Mutter mit den vier Erzmüttern im monatlichen Tauchbad hat sie das Kind empfangen. Diese Geburt ist nicht das Ergebnis einer normalen Befruchtung, sondern wird durch die kosmische Kraft väterlicher Reinheit hervorgerufen.⁶⁵⁵ Als erste Eigenschaft des Kindes wird beschrieben, dass es

⁶⁵² Nelly Sachs: Niemand weiß weiter. S. 202.

⁶⁵³ Vgl. Martin Buber: Die Erzählung der Chassidim. Zürich: Manesse Verlag 2011. S. 213 f.

⁶⁵⁴ Vgl. Jürgen Wallmann: Engel mit blutenden Schwingen.- Zu einem Motiv in der Lyrik. Von Nelly Sachs. S. 15 ff. Wallmann hat sich mit der Identität des im Gedicht erwähnten „Abrahams der Engel“ näher auseinandergesetzt: „*Abraham der Engel* heißt eines ihrer Gedicht; man könnte vielleicht annehmen, dass hier der Erzvater Abraham als Engel bezeichnet wird, wie beispielsweise auch in der Bibel Menschen gelegentlich Engel genannt werden: etwa der Priester, der *ein Engel des Herrn* heißt (Maleachi 2,7) oder der Prophet Haggai, dem der gleiche Ehrentitel beigelegt wird (Haggai 1,13). Doch diese Annahme wäre falsch. *Abraham der Engel*, auf den sich das ganze Gedicht bezieht, war ein Chassid, ein Sohn des großen Maggid von Mesritsch, des Rabbi Dow Bär. Rabbi Abraham der Engel (gestorben 1776) gehörte zur zweiten Generation der Chassidim; er lehrte asketische Abgeschiedenheit als den rechten Weg zu Gott.“

⁶⁵⁵ Die Herkunft dieses Kindes wird so geklärt: „Es heißt, der große Maggid habe sich an Leib und Seele so vollkommen geläutert und geeint, dass Leib wie Seele war und Seele wie Leib. Daher sei in der Stunde, da er seinen Sohn zeugte, ein reiner Geist aus der Engelwelt in den Schoß seines Weibes eingegangen, um aus ihm für eine kurze Weile in die Menschenwelt geboren zu werden.“ Vgl. ebd.

„anders gehorcht“, was vermutlich meint anders als der biblische Abraham, der von Gott geprüft wurde. Plötzlich war Abraham der Engel zur Welt gekommen. Er wurde einmal durch die Nacht geworfen, als ob er eine Puppe mit einem Seil oder einer Schnur (wie mit Stricken) wäre. Das Kind sollte nach einem „schrecklichen Befehl“ geboren werden. Aber es wird in diesem Gedicht nicht erwähnt, wer diesen „schrecklichen“ Befehl gegeben hat. Durch die übernatürliche Geburt besitzt Abraham der Engel auch übermächtige Kraft: Er kann das Licht leicht kontrollieren, „wie eine ausgerissene Palme“ und „zerknüllend in der Hand“.

Anschließend werden in der zweiten Strophe weitere außergewöhnliche Fähigkeiten von Abraham dem Engel dargestellt. Er kann die Grenze zwischen Traum und Realität überwinden und die Traumwelt kontrollieren: „Der Traum ist ihm gehorsam“ und er hat ihn durchbrochen. Diese Figur, die fähig ist, zwischen unterschiedlichen Gebieten zu wandern, ist aber wie „ein Meteor der Sehnsucht“, der immer bei Gott anlangt. Das Adverb „immer“ könnte andeuten, dass die Reise von Abraham sich wiederholt hat und wahrscheinlich jedes Mal einer anderen Route folgt. Ein Meteor ist flüchtig im Kosmos und er „landet“ normalerweise nicht. Aber die Sehnsucht Abrahams, der wie ein Meteor ist, wird von Gott empfangen, was man als eine Symbolisierung des Diaspora-Schicksals des jüdischen Volks verstehen könnte.

In der nächsten Strophe wird Abrahams Leben nach dem Tod beschrieben, wobei die „Blutbahn“ auf seinen schrecklichen Tod hinweist. Danach kann er „nicht auf den sorgenden Anruf der Erde antworten“, und seine Geliebten werden von ihm allein gelassen. In der Chassidim-Erzählung wird beschrieben, dass Abraham der Engel nach dem Tod im Traum seiner Frau erschien und sie um Verzeihung bat, weil er sie während der zwölf Erdenjahre außer Acht gelassen hatte:

Nach dem Tod Rabbi Abrahams, in der Nacht nach sieben Tagen der Trauer, träumte seine Frau. [...] Er (Abraham) sprach: „Ihr Gefährten, mein Weib ist mir gram, weil ich auf der Erde abgeschieden war. Das Recht ist bei ihr. Es tut mir not, dass ich ihre Vergebung erlange.“⁶⁵⁶

Die dritte Strophe zeigt, dass das irdische Leben für Abraham nicht wichtig ist. Er strebt nach der endgültigen Destination des Geistes und konzentriert sich intensiv auf das Leben der „Ewigkeit“ bei Gott. Abraham schafft „erzene Türen“ in der Luft mit „Schweigen“, wobei hier „schweigen“ als ein transitives Verb verwendet wird: „Schweigt erzene Türen in die Luft“. Das Adjektiv „erzen“ könnte als ein Korrelat zu dem Präfix „erz“ in „Erzmütter“ in dem Epigramm verstanden werden, also im Sinne von „groß,

⁶⁵⁶ Martin Buber: Die Erzählung der Chassidim. S. 217.

herausragend und wesentlich“. Diese erzenen Türen werden von ihm dann aufgerissen „mit einer Wunde als Wort“. Die Wunde in der Luft wird mit einem „Wort“ verglichen. Hier erinnert man sich an „die offene Gotteswunde im Gefieder der Luft“ im Gedicht „Nicht nur Land ist Israel!“⁶⁵⁷ Dort wird ein Kontrast zwischen Hoffnung (Segenswurzel) und Verzweiflung (Marter), Belastung (Wunde) und Leichtigkeit (Gefieder) beschrieben:

Deiner Fußspuren kreisende Meridiane / im Salz des Sündenfalls, / deine grüne Segenswurzel
eingeschlummert / im gemarterten Himmel der Wüste, / die offene Gotteswunde / im Gefieder der
Luft – ⁶⁵⁸

Nachdem er die Wunde aufgerissenen hat, muss Abraham eine Absolution machen und das rituelle Bad nehmen. Durch diesen Prozess trifft er sich wieder mit seiner Mutter und den Heiligen. Das Badewasser bietet Abraham die Möglichkeit, eine Verbindung mit der Vergangenheit einzugehen und damit die heilige Kraft aufzunehmen.

Die nächste Strophe mit nur drei Zeilen gilt als die wichtigste Strophe in ganzem Gedicht. Sie beschreibt die Position Abrahams: „Deine Fußsohle ist immer an den Rand gestellt, / Wo die Unsicherheit zu rauschen beginnt / und die Flügel für die Außer-sich-Geratenen liegen –“. Abraham steht am „Rand der Unsicherheit“, an einer Stelle, die noch nicht geformt und instabil ist. Dieser „Rand“ könnte die Grenze zwischen Leben und Tod, Weltlichkeit und Göttlichkeit, Verstreuung und Heimkehr sein. Die für die Außer-sich-Geratenen liegenden Flügel erinnern an die „Flügel der Prophetie“, die die Geschichte und Tradition Israels durch die Zeit und den Raum tragen. Jennifer Hoyer spricht in ihrer Studie „Israel ist nicht nur das Land: Diaspora-Gedichte“ (Israel Is Not Only Land: Diasporic Poetry) über die Metapher der „Flügel der Prophetie“. Nach ihrer Deutung tragen diese „Flügel der Prophetie“ eher die Diaspora-Geschichte dieses Volks als die Sehnsucht nach Rückkehr und Heilung, denn nur in der Diaspora und in der Wunde der Verstreuung wird die Lebenskraft des jüdischen Volks bewahrt.⁶⁵⁹ Ich schließe mich dieser Interpretation der „Flügel der Prophetie“ an. Abraham als jüdischer Rabbi muss selbstverständlich auch über diese „Flügel der Prophetie“ verfügen.⁶⁶⁰ Dieser

⁶⁵⁷ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 199.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd.

⁶⁵⁹ Vgl. Jennifer Hoyer: „The Space of Words: Exile and Diaspora in the Works of Nelly Sachs“, S. 125. „In *Flügel der Prophetie*, Sachs bring to light Israel's fragmented, multicultural history and the essentially unclosed, diasporic meaning it contains. In bringing the diasporic meaning out in this cycle, she reminds Israel of what it, Israel, is as a result of loss and scattering. Rather than aiming for return and healing, Sachs suggests that the open, unhealing wound of diaspora creates a powerful, even physical link to Israel's history, which has been repeatedly threatened by states insistent on what is ultimately a destructive ideal of the nation-state. In the postwar world, the diasporic existence is a new way that Israel can be *a light of nations* (Isa. 42,6 und 42,9), providing a postwar world trying to rebuild itself.“

⁶⁶⁰ Hoyer hat auch achte Gedichte erwähnt, in den die Flügel erscheinen, die für sie zur Kategorie „Flügel der Prophetie“ gehören: „Chassidim Tanzen“, „Nicht nur Land ist Israel“, „Später Erstling!“, „Dieses Land“,

Randzustand Abrahams zeigt, dass er alle Grenzen überschreiten und immer in Bewegung bleiben kann. Er stellt sich trotz dieser Bewegungsflexibilität aber „immer an den Rand“, wo die Form unklar ist und alles ist, was auswechselbar ist und neu definiert werden kann. In diesem Sinne ist Abraham die Verkörperung des Diaspora-Zustandes des jüdischen Volks. Alles bleibt in Bewegung, in Unruhe und Verwandlung. Aber auch nur in diesem Zustand kann der Geist des Volkes existieren.

Der Engel Abraham ist ein Wanderer in vielerlei Hinsicht und nur deswegen ist er besonders mächtig. Sein Randzustand ermöglicht eine Überwindung von Zeit, Raum, Vergessenheit, Marter und Tod. Die Zerstreung des jüdischen Volks und die Leidensgeschichte während seines Exillebens können daher aus einer positiven geschichtsphilosophischen Perspektive betrachtet werden. Die Diaspora bringt die Vielfalt und den Reichtum, wie es im Gedicht „Wer aber“ beschrieben wird:

Mit den Kehlen von Nachtigallen vermischt, / Mit den Flügeln des Schmetterlings vermischt, / Mit dem Sehnsuchtsstaub der Schlangen vermischt, / Mit allem was abfiel von der Weisheit Salomos vermischt, / Mit dem Bitteren aus des Wermuts Geheimnis vermischt –.⁶⁶¹

Durch die Darstellung eines Rabbis dieses Volks als Engel offenbart die Dichterin die Eigenschaft des Landes Israel in dieser Schwellenfigur: Israel ist wie Abraham der Engel, weil seine unsicheren Grenzen unruhig sind und nie vollständig bestimmt werden können. Die Dichterin ist nach der Gründung des Staates Israel im Jahre 1948 sogar besorgt, weil durch die geografische Festlegung des israelischen Territoriums und durch eine „erstellte“ nationale Identität das Wesen Israels untergraben wurde, obwohl sie zugegeben hat, dass der neue Staat ein sicherer Ort für jüdische Flüchtlinge sein kann:⁶⁶² „Ich weiß, dass meine Worte oft dort stehen, wo der Strand zu Ende ist und das Ungesicherte beginnt; aber steht Israel nicht jetzt und immer dort?“⁶⁶³ Nelly Sachs sieht ihre Worte auch in einem Zustand der Wanderung und des „Dazwischen“, als eine poetische Landschaft der Diaspora, die die gleichen Eigenschaften wie ihr Land und die Menschen haben.

Das Gedicht „Abraham der Engel“ stammt aus dem Gedichtband *Niemand weiß weiter* aus dem Jahre 1957. Nach dem Tod ihrer Mutter 1950 war Sachs in eine psychische Krise geraten, und sie versuchte Trost in jüdischen Schriften zu finden. Dazu gehörten sowohl Martin Bubers Erzählungen der Chassidim als auch Gershom Scholems Ausgabe des

„Immer noch Mitternacht auf diesem Stern“, „Mutterwasser“ „Daniel mit der Sternzeichnung“, und „Abraham der Engel“. Vgl. ebd.

⁶⁶¹ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 11.

⁶⁶² Nelly Sachs: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hier Band 4. S. 101.

⁶⁶³ Nelly Sachs: Briefe. S. 99.

Sohar, die ihr ein Rabbiner nach dem Tod der Mutter geschenkt hatte.⁶⁶⁴ Der schmerzvolle Impuls der Judenverfolgung hat in dieser Gedichtsammlung – im Vergleich zu dem letzten Gedichtband *Sternverdunklung* – an Intensität verloren. Die Schmerzen und die Todesangst haben die Dichterin nach dem Erlebnis des Todes der Mutter zu Verallgemeinerungen des Menschlichen geführt. Das Thema Israel kommt zwar auch in diesem Gedichtband vor, nämlich im Zyklus *Flügel der Prophetie*, aber zum letzten Mal. Alle acht Gedichte in diesem Zyklus greifen aus kultureller, semantischer, politischer und geografischer Perspektive auf die multikulturelle Geschichte Israels zurück, die dieses Land „definiert“ hat. In diesem Zyklus wird betont, dass es die dauerhafte Wanderung dieses Volks ermöglicht hat, die Kraft ihrer Körper wahrzunehmen und damit einen spezifischen Raum jenseits der Geografie und der Geschichte schaffen zu können. Es sind diese wandernden Körper, die die Diaspora dieses Volks als Israel identifiziert. Die Beziehung zwischen dem Land und den Wandernden ist untrennbar. Als Vertreter dieser Beziehung zählen die vier in diesem Gedichtzyklus thematisierten Propheten und die Mythen der Figuren des jüdischen Volks: Jakob, Elia, Daniel und Abraham der Engel. Obwohl die Lebensgeschichten dieser Heiligen auf der chassidischen Tradition basieren, werden sie alle von Sachs anhand eines roten Fadens neu konstruiert, nämlich anhand des „Rand“-Phänomens: Der Rand der Wunde, der Rand des Himmels und der Erde, der Rand der Schlafenden und der Nüchternen, der Rand des Lebens und des Todes, der Rand der Vergangenheit und der Gegenwart usw. Diese heiligen Persönlichkeiten Israels identifizieren sich mit diesem Land der Diaspora und werden in diesem Zyklus metonymisch als Träger dafür dargestellt. Dieser „Rand“ bzw. dieser „Schwellen“-Charakter lässt sich an mehreren Stellen weiterhin mit dem Engel oder der engelhaften Figur identifizieren. Beispielsweise im Gedicht „Nicht nur Land ist Israel“: „Flügel der Prophetie / an der Schulter aus Wüstensand“.⁶⁶⁵

In diesem Abschnitt wurden zwei Engelstypen von Sachs dargestellt: Der Engel als Sammler und der Engel als Schwellenfigur. Die Engel sammeln das Leben der Opfer und auch ihre Erinnerungen, die als Materialien der Wiederherstellung und des Neuanfangs gelten. Der Engel als Schwellenfigur, der in der Gestalt des chassidischen Rabbis Abraham erscheint, ist der Identitätsträger des jüdischen Volks. Der Randzustand des Engels symbolisiert das Diaspora-Schicksal und dadurch wird die Lebenskraft des jüdischen Volks erhalten. Diese beiden Engelstypen bei Sachs – der Engel als Sammler und der Engel als Schwellenfigur – sind wie der Engel der Rückkehr und der Engel des

⁶⁶⁴ Vgl. Henning Falkenstein: Nelly Sachs. S. 67.

⁶⁶⁵ Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. S. 199.

Neuanfangs stark von dem einzigartigen Identitäts- und Geschichtsbewusstsein der Dichterin geprägt.

4. Cherubim: Engel der Wachsamkeit

In den Gedichten von Sachs gibt es neben den Engeln auch ein anderes übernatürliches Wesen, das in den abrahamitischen Religionen normalerweise als Diener und Begleiter Gottes erscheint, nämlich den Cherub. Nach der Wort-Konkordanz der Gedichte von Sachs findet sich das Wort „Cherub“ mit der Pluralform „Cherubim“ insgesamt zwölf Mal und es ist auf vier ihrer Hauptgedichtbände verteilt: „In den Wohnungen des Todes“, „Sternverdunklung“, „Und niemand weiß weiter“, „Flucht und Verwandlung“ und „Noch feiert Tod das Leben“.⁶⁶⁶ An einigen Stellen wird der Cherub sogar im Zusammenhang mit der Engelsfigur erwähnt. Deshalb liegt es nahe, die Figur des Cherubs als eine besondere Bedeutungsnuance im Verhältnis zur allgemeinen Engelsdarstellung zu verstehen. Im Folgenden wird ein Gedicht zitiert, in dem ein Cherub vorkommt:

Chor der Tröster

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene
Kein Heilkraut lässt sich pflanzen
Von Gestern nach Morgen.
Der Salbei hat abgeblüht in den Wiegen –
Rosmarin seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren –
Selbst der Wermut war bitter nur für gestern.
Die Blüten des Trostes sind zu kurz entsprossen
Reichen nicht für die Qual einer Kinderträne.

Neuer Same wird vielleicht
Im Herzen eines nächtlichen Sängers gezogen.
Wer von uns darf trösten?
In der Tiefe des Hohlwegs
Zwischen Gestern und Morgen
Steht der Cherub
Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer
Seine Hände aber halten die Felsen auseinander
Von Gestern und Morgen
Wie die Ränder einer Wunde
Die offenbleiben soll
Die noch nicht heilen darf.

Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer
Das Feld des Vergessens.

⁶⁶⁶ Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 42.

Wer von uns darf trösten?

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene

Und stehn auf einem Stern, der strahlt

Und weinen.⁶⁶⁷

Dieses Gedicht stammt aus der Gedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes*, das 1947, also zwei Jahre nach dem Krieg, veröffentlicht wurde. Das Gedicht besteht aus zwei langen und drei ganz kurzen Strophen, unter denen es eine auffällige Strophe aus nur einem Satz gibt: „Wer von uns darf trösten?“ Durch diese Selbstfrage wird die Hauptmelodie dieses Chorlieds bestimmt. Die Tröster zweifeln an sich, ob sie überhaupt das Recht haben, zu trösten. Der Grund für diese Zweifel wird in den anderen Gedichtteilen erläutert. Schon die Eingangszeile liefert eine Selbsteinschätzung zum momentanen Zustand des lyrischen Wir: Die Tröster sind zu Gärtnern ohne Blume geworden, wobei mit den „Blumen“ im Gedicht vor allem „Heilkräuter“ gemeint sind: Der Salbei hat geblüht, der Rosmarin ist nicht kräftig genug, und der Wermut ist nicht mehr bitter. Die drei genannten Heilkräuter sind wirkungslos geworden. Der Rosmarin sollte hier ein Symbol für das Gedenken an die Toten sein, und sein Duft könnte helfen, den Gestank des Todes zu überdecken.⁶⁶⁸ Wenn der Rosmarin „im Angesicht der neuen Toten“ seinen Duft verlor“, dann weist das darauf hin, dass es massenhaft Tote gibt, deren Gerüche nicht mehr von dieser Pflanze überdeckt werden können. Der Wermut ist eine Insekten abwehrende Pflanze und wurde von *Hildegard von Bingen* (1089-1179) als Entwurmungsmittel empfohlen.⁶⁶⁹ In der poetischen Sprache steht er häufig für Bitterkeit und Trauer. In der Bibel gilt der Wermut als Giftkraut von Gott, mit dem die Bösen und Ungläubigen vergiftet werden können.⁶⁷⁰ Wenn der Wermut „nur für gestern bitter“ war, dann könnte das so interpretiert werden, dass seine Heilkraft geschwächt wird oder die Giftwirkung für die Bösen nicht stark genug ist. Diese Heilpflanzen sind also für den Trost da, und wenn sie „zu kurz entsprossen sind“, dann könnte ihre Trostfunktion wirkungslos sein. Sogar die „Qual einer Kinderträne“ kann nicht getröstet werden. Dies ist ein Zeichen dafür, dass die Schmerzen der Kinder ungewöhnlich groß sind.

In dieser hilflosen Situation gibt sich das lyrische Wir der Hoffnung hin, dass vielleicht aus den neuen Samen wieder neue wirksame Kräuter wachsen könnten, mit denen die

⁶⁶⁷ Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes*. S. 65.

⁶⁶⁸ Vgl. Hansjörg Küster: *Kleine Kulturgeschichte der Gewürze*. München: C.H.Beck 1997. S. 201.

⁶⁶⁹ Vgl. Hildegard von Bingen: *Heilkunde*. Nach den Quellen übersetzt und erläutert von Heinrich Schipperges. Salzburg: Otto Müller Verlag 1957 S. 319.

⁶⁷⁰ Vgl. Jer 9,14; 23,15 und Klgl 3,15;19.

Wunden und Schmerzen geheilt werden könnten. Diese Samen sollten aber im Herzfeld eines „nächtlichen Sängers“ gezüchtet werden und man sollte sie dorthin wachsen lassen. Dieser Sänger singt in der Nacht als dem Zeitraum, den man mit der „staubigen Nachtwache“ im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“, mit der verbrannten Nacht im „Engel der Bittenden“ und dem sternverdunkelnden Staub in „O die Schornsteine“ assoziieren kann. Nur in der Nacht wird den Gestorbenen gedacht, nur in der Nacht werden sie gesegnet und in den Himmeln empfangen. „Wer von uns *darf* trösten?“ Eine schwierige Selbstfrage wird gestellt, und damit wird angedeutet, dass momentan niemand von den Tröstern noch trösten darf. Hier geht es nicht um die Fähigkeit zum Trösten, sondern um das Recht dazu.

Dann wird eine Szene mit dem Cherub dargestellt. Ein Cherub erscheint „in der Tiefe des Hohlwegs“ und steht zwischen „Gestern und Morgen“. Wenn die beiden Seiten des Hohlwegs „Gestern und Morgen“ sind, dann sollte er ein Symbol für die Kluft der Zeit oder der Geschichte sein. Der Cherub befindet sich hier wieder an einer Rand- oder Zwischenstelle. Er könnte eine Zeitfigur und ein Symbol für die Gegenwart sein. Der Cherub „mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer“, und „seine Hände aber halten die Felsen auseinander“. Die Körpergeste des Cherubs macht den Eindruck, dass er Kraft verleiht und dafür sorgt, dass das Gestern und das Morgen nicht so schnell zusammengefügt werden. Die „Blitze der Trauer“ werden von ihm „gemahlen“. Wenn der Cherub „mahlt“, dann erinnert dies an das Sprichwort „Gottes Mühlen mahlen langsam, aber trefflich klein“, das auf den Barockdichter *Friedrich von Logau* (1604-1655) zurückgeht.⁶⁷¹ Gottes Gerechtigkeit könnte sich verspäten, aber sie wird nie ausbleiben. Wenn hier aber die „Tauerblitze“ gemahlen werden, dann stellt sich die Frage, ob dadurch diese Blitze nicht noch schärfer werden und die Trauer noch auffälliger und wirksamer das Gedächtnis der Tröster prägen wird. Vielleicht wird diese Vermutung von den folgenden beiden Zeilen bestätigt. Die beiden Seiten von „Gestern und Morgen“ sind „wie die Ränder einer Wunde, die offenbleiben soll“ und „noch nicht heilen darf“. In der nächsten Strophe wird die Funktion dieser „Trauerblitze“ beschrieben: Sie „lassen das Feld des Vergessens nicht einschlafen“. Die Trauerblitze verhindern, dass die leidvolle Geschichte von Gestern in Vergessenheit gerät. Beim Einschlagen von Blitzen gibt es normalerweise auch Regen. Der Regen kann beim Wachstum auf dem Feld helfen, damit es nicht „einschläft“ bzw. verdorrt oder stirbt. Die Erinnerung an die Vergangenheit und die Gestorbenen soll wachgehalten werden.

⁶⁷¹ Vgl. Friedrich von Logau: Salomons von Golaw Deutscher Sinn-Gedichte Drey Tausend. Breßlaw 1654. S. 150.

Unmittelbar nach der Cherub-Szene wird die Frage nach dem Recht des Trostes nochmals gestellt, sogar als eine eigenständige Strophe: „Wer von uns darf trösten?“ Das Verhalten des Cherubs zeigt, dass es nicht seine Aufgabe ist, Trost zu spenden, sondern die Wunden und Schmerzen offen zu halten. Er steht an der Schwelle zwischen der Vergangenheit und der Zukunft. Aber die schöne Zukunft ist momentan nur mit der noch nicht geheilten Wunde und der nicht vergessenen Geschichte von gestern möglich. Deswegen darf die Wunde nicht geheilt werden. Die letzte Strophe gibt den Ort des lyrischen Wir an: Wir „stehn auf einem Stern, der strahlt“. Offensichtlich befindet sich das lyrische Wir als Chorsänger nicht auf der Erde. Wahrscheinlich ist dieser Stern der Ort, auf dem der „Rauch“ der israelischen Heiligen und der Gestorbenen des jüdischen Volks empfangen wird, oder es ist der „Segensraum“ der „Engel auf den Urgefilden“. Das lyrische Wir „weint“ auf diesem Planeten, die Menschen trauern also immer noch um die Toten und denken an sie. Aber das lyrische Wir haben sie nicht getröstet, wie der Cherub. Die Zwischenstelle des Cherubs – „in der Tiefe des Hohlwegs“ zwischen „Gestern und Morgen“ –, erinnert sowohl an die Daniel-Figur als Engel, der in der Mitte zwischen Anfang und Ende steht und die Kluft zwischen ihnen mit „Scherben“ des jüdischen Volks bewacht, als auch an Abraham den Engel, der auch immer „am Rand“ steht und das Diaspora-Schicksal des Volks symbolisiert. Der Cherub hat Mühe gehabt, um den Hohlweg zwischen Vergangenheit und Zukunft zu spalten. Die Kraft für dieses Durchhalten kommt aus den Gedanken an die Leidensgeschichte des Volks. Daniel hat sich auch ähnliche Mühe gegeben für die Sammlung der Scherben des jüdischen Kulturgedächtnisses. Ohne diese gesammelten Geschichtsmaterialien würde die Kluft zwischen Anfang und Ende, Gestern und Morgen wahrscheinlich nicht mehr existieren. Das Verhalten des Cherubs in diesem Gedicht zeigt, dass die Zeit für diese Vereinigung von Leben und Tod, Gestern und Morgen, so wie im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ dargestellt wird, noch nicht gekommen ist. Die Wunde der Geschichte darf erst später geheilt werden.

Der Cherub in diesem Gedicht ist der Wächter über die Wunden und Schmerzen aus der Vergangenheit des jüdischen Volks. Diese Bewacher-Funktion ist eigentlich durch die Cherub-Vorstellung in jüdischen und christlichen Schriften vorgeprägt. Nach dem „Jüdischen Lexikon“ gibt es für den Ursprung und den Sinn der Cherub-Vorstellung zweifellos viele Einflüsse aus anderen mythischen und religiösen Geschichten: „Sie ist von großer Bedeutung als Überbleibsel aus einer Zeit, in der auch in Israel Göttliches und Tierisches sich nahe berührten und das Übermenschliche sich dem menschlichen Geiste

in Tiersymbolen näherte.“⁶⁷² Der Cherub ist die Personifikation der die Gottheit umhüllenden und schwebenden Wolke und der Hüter heiliger Stätten; gleichsam ist er Wächter des Heiligtums, in dem die Bundeslade unter seinen Fittichen ruht. In der Genesis ist der Cherub derjenige, der das Paradies bewacht, mit dem Flammenschwert in seinen Händen.⁶⁷³ In einem anderen Gedicht „Erde“ im Gedichtband *Sternverdunklung* wird der Cherub zusammen mit den Engeln dargestellt und die beiden werden explizit mit den Kategorien der Wachsamkeit und des Schmerzes assoziiert:

Erde,

viele Wunden schlagen sie in deine Rinde
deine Sternenschrift zu lesen
die in Nächte gehüllt ist bis zu Seinem Thron hinauf.

Aber wie Pilze wachsen die kleinen Tode
an ihren Händen,
damit löschen sie deine Leuchten,
schließen die Wächteraugen der Cherubim
und die Engel, die Tränenverspäteten, die Goldgräber
in den Schmerzgebirgen,
die Blumen aus dem Blätterwerk Mensch,
haben sie wieder tief unter den Grabsteinen
der Tiergötter vergraben.⁶⁷⁴

Die „kleinen Tode“ wachsen an den Händen „wie Pilze“ und bringen die Dunkelheit. Die Tode führen auch dazu, dass sich die „Wächteraugen der Cherubim“ schließen. Aber die Engel sind noch stärker. Sie sind die „Tränenverspäteten“ – also sie weinen erst später und werden aber immer noch trauern, nachdem der Cherub seine „Wächteraugen“ geschlossen hat und der Rest der Welt die Tränen schon überwunden hat. Engel sind auch „Goldgräber in den Schmerzgebirgen“. Sie suchen den Schatz in den schmerzhaften Erinnerungen an die Vergangenheit. Mit diesem Schatz der Erinnerungen wird wahrscheinlich eine Zukunft aufgebaut.

Eine Kontextanalyse von Nelly Sachs Gedichten zeigt, dass der Cherub neben seiner Rolle als Wächter auch mit dem Motiv der Kindheit verknüpft ist. So heißt es beispielsweise im letzten Gedicht aus dem Spätwerk „Noch feiert Tod das Leben“:

So einsam ist der Mensch
[...]
O höre mich –

⁶⁷² Vgl. Jüdisches Lexikon. Hrsg. von Georg und Bruno Kirschner. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1992. Hier Band 1. A-C. S. 1357.

⁶⁷³ Vgl. Gen 3,24.

⁶⁷⁴ Nelly Sachs: *Sternverdunklung*. S. 80-81.

Mit den Kindergesichtern der Cherubim zu verwelken
am Abend

O höre mich –

Im blauen Norden der Windrose
Wachend zur Nacht
Schon ein Knospe Tod auf den Lidern

so weiter zur Quelle –
[...]⁶⁷⁵

In diesem Gedicht erhebt sich die Stimme eines einsamen Menschen, der um Gehör fleht. Die Cherubim, die interessanterweise mit den Kindern in Verbindung gebracht werden, findet man in der bildenden Kunst, z. B. auf dem weltberühmten Gemälde „Sixtinische Madonna“ von Raphael.⁶⁷⁶ Es könnte sein, dass Sachs auch von der Darstellung der Cherub-Figur in der bildenden Kunst beeinflusst wurde. Die gesamte Stimmung dieses Gedichtes ist traurig, hoffnungslos und schmerzhaft. Ein anderes Gedicht steht auch in Verbindung mit der Assoziation zwischen dem Motiv des Engels und dem Motiv des Kindes. Im „Chor der Waisen“ aus dem Zyklus *Chöre nach der Mitternacht* ist dieses Kombinations-Motiv ebenfalls nachzuweisen:

Chor der Waisen

[...]
Wir Waisen
Wir klagen der Welt:
In der Nacht spielen unsere Eltern Verstecken mit uns –
Hinter den schwarzen Falten der Nacht
Schauen uns ihre Gesichter an,
Sprechen ihre Münder:
Dürrholz waren wir in eines Holzhauers Hand –
Aber unsere Augen sind Engelaugen geworden
Und sehen euch an,
Durch die schwarzen Falten der Nacht
Blicken sie hindurch –
[...]⁶⁷⁷

Die Quelle für die assoziative Verknüpfung des Engel- bzw. Cherub-Motivs mit dem Motiv des Kindes ist in kabbalistischen Bildvorstellungen zu suchen. Sowohl im „Chor der

⁶⁷⁵ Nelly Sachs: Noch feiert Tod das Leben. In: Fahrt ins Staublose. Die Gedichte von Nelly Sachs. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1961. S. 386.

⁶⁷⁶ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 76.

⁶⁷⁷ Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. S. 54.

Waisen“ als auch besonders in „So einsam ist der Mensch“ ist latent ein Verweis auf die in der jüdischen Mystik lebendige Cherub-Vorstellung enthalten. Im Kommentar zu „Beryll sieht in der Nacht“ schreibt Nelly Sachs:

Die Cherubim sind nach dem Sohar die mit Kindergesichtern ausgestatteten Opfer der Sünden der Väter. Sie gehen unter in Flammen, erheben sich wieder aus der Asche. Vergänglichkeit und Auferstehung ist in ihnen personifiziert.⁶⁷⁸

Die Cherubim haben nach dieser Beschreibung eine Phönix-Eigenschaft und können immer wieder aus dem Flammentod auferstehen. Den Motivkomplex „Kind“ und „Flammentod“ findet man auch im Gedichtband *Sternverdunklung*. Auch der Titel dieses Gedichtbandes kommt aus der Metapher, dass der Rauch des Flammentodes so hoch in den Himmel aufsteigt, dass die Sterne davon verdunkelt werden:

Welt, wie kannst du deine Spiele weiter spielen
und die Zeit betrügen –
Welt, man hat die kleinen Kinder wie Schmetterlinge,
flügelschlagend in die Flamme geworfen – ⁶⁷⁹ („Wenn im Vorsommer“)

In eindeutiger Korrespondenz mit dem Sohar-Text steht eine Stelle aus einem titellosen Gedicht im Zyklus *Überlebende* aus *Sternverdunklung*. Von den Kindern wird dort gesagt:

Wenn der Vater aller Waisen,
der Abend, mit ihnen
aus allen Wunden blutet
und ihre zitternden Schatten
die herzerreißende Angst
ihrer Leiber abmalen-
fallen sie plötzlich hinab in die Nacht
wie in den Tod.

Aber im Schmerzgebirge der Morgendämmerung
sterben ihnen Vater und Mutter
wieder und immer wieder.⁶⁸⁰

Der sich ständig wiederholende Vorgang von Untergang und Auferstehung, auf den Nelly Sachs verweist, ist ebenfalls im Sohar belegt:

Alle jene (Engel), die keine Gestalt und Form haben, haben keinen Bestand; sie bestehen nur für einen Augenblick, werden verzehrt von jenem Feuer, das Feuer verzehrt und dann wieder neu geschaffen und so an jedem Tag.⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Nelly Sachs: Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1962. S. 353.

⁶⁷⁹ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 153.

⁶⁸⁰ Ebd. S. 116.

⁶⁸¹ Vgl. Gershom Scholem: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. S. 42.

In der szenischen Dichtung „Beryll sieht in der Nacht“ erscheint Azraela, die „gefallene Engelin“, in der der „Vernichtungswille“ personifiziert ist, „im Spiegelbild der Luft mit vier Cherubim“.⁶⁸² Der Engel spricht zu den Cherubim Folgendes:

Angeflügelte mit vier Augengesichtern
Nach jeder Windrichtung eines drehend
an der Rückwand sitzt das Auge: Nachtspion
Die Stirn sieht schrecklich in die Sünde
[...]
Scheiterhaufen brennen gut mir Flügeln geheizt
Verbrennt und erhebt euch wieder –⁶⁸³

Die sich unmittelbar anschließende Regiebemerkung lautet: „Cherubim leuchten auf und verlöschen, dies wiederholt sich einige Male“.⁶⁸⁴ Diese Beschreibung, zusammen mit der Gedichtzeile „verbrennt und erhebt euch wieder“, entspricht der Textstelle aus dem Sohar, wo beschrieben wird, dass diese Engel vom Feuer verzehrt und wieder neu geschaffen werden.

Diese Belege zeigen, dass das Cherub-Motiv häufig in Nelly Sachs Gedichten vorkommt. Die Darstellung der Cherubim der Dichterin basiert auf ihrer Beschreibung in den Schriften der jüdischen Mystik und auf dem Bibeltext. Über diese Adaption der klassischen Cherub-Darstellung hinaus kombiniert Sachs dieses Motiv in ihrer Dichtung mit anderen wichtigen Motiven. Zusammen mit dem Kinder- und dem Sündenmotiv wird die Figur der Cherubim bei Sachs in eine neue Konstellation gebracht. Das Motiv der im Feuer verzehrten und mit Kindergesichtern ausgestatteten Cherubim, die für die Sünden ihrer Väter leiden, wird umfunktioniert zum Motiv der unschuldig gemordeten Kinder: „Welt, man hat die kleinen Kinder wie Schmetterlinge, / flügelschlagend in die Flamme geworfen“.⁶⁸⁵ Der Flammentod der Unschuldigen und die Unsterblichkeit und Auferstehung der dem Phönix ähnlichen Cherubim stehen auch in einer gewissen Übereinstimmung mit dem Thema der Wiederherstellung des jüdischen Volks in den Gedichten von Sachs. Die Cherubim sind die Bewacher für die Leidensgeschichte des jüdischen Volks und die Hüter seiner Erinnerungen und seines Gedankenguts. Der Cherub symbolisiert durch die Motive des Kindes und der Flamme auch die Kraft der immer wiederkehrenden Auferstehung des gesamten Volks.

⁶⁸² Nelly Sachs: Beryll. S. 299.

⁶⁸³ Vgl. ebd.

⁶⁸⁴ Ebd. S. 300.

⁶⁸⁵ Nelly Sachs: Sternverdunklung. S. 153.

5. Zusammenfassung

Bisher wurden alle fünf repräsentativen Engelstypen bei Sachs dargestellt, die sich wie ein roter Faden durch die Engelsfiguren der Dichterin ziehen. Egal ob es die Engel der Rückkehr oder des Neuanfangs oder die Engel als Sammler oder Schwellenfigur sind und die Engel, die in Form der Cherubim erscheinen, lassen sie alle sich nicht von dem Thema der Identität und des Schicksals des jüdischen Volks trennen. Aber es gibt auch andere Engelsdarstellungen bei Sachs, die weniger mit der Judenthematik verbunden sind. Es wird in diesem Schlussteil zuerst ein Blick auf diese Engel geworfen und ein Vergleich mit den Hauptengelstypen durchgeführt. Im Vergleich zu den häufig erscheinenden Engeln ist Gott in ihren Gedichten eher weniger auffällig. Es wird auch in dieser Schlussbemerkung der Gott-Engel-Kontrast kurz erklärt. Durch die Text- und Kontextanalyse für diese Engel ist es auch offensichtlich, dass die Eigenschaft der Engel nicht nur von jüdischer Tradition geprägt wird. Zuletzt wird in dieser Zusammenfassung zu erklären versucht, wie die Dichterin zu ihrer einzigartigen Engelsdarstellung gekommen sein könnte und aus welchem Bedürfnis sie diese Engel gestaltet hat.

5.1 Die Engel des jüdischen Schicksals und andere Engel bei Sachs

Alle Engel von Sachs, mit denen sich diese Forschungsarbeit beschäftigt, erscheinen in ihren ersten drei Gedichtbänden, nämlich in *In den Wohnungen des Todes* von 1947, *Sternverdunklung* von 1949 und *Und niemand weiß weiter* von 1957. Die Engel sind diejenigen, die das leidende Volk zum Segensraum zurückbringen, die Materie für einen Neuanfang segnen, die verpassten Leben und ihre Erinnerungen einsammeln und als eine Schwellenfigur für die Identität Israels stehen. Insgesamt 27-mal tauchen diese Engel, die unmittelbar mit dem Schicksal Israels verbunden sind, in diesen drei Gedichtbänden auf.⁶⁸⁶ Nach der Gedichtsammlung *Und niemand weiß weiter* erlebt die Engelsfigur eine Wandlung. In der Analyse des Gedichtes „Abraham der Engel“ aus der Gedichtsammlung *Und niemand weiß weiter* wurde schon erwähnt, dass im Zyklus „Flügel der Prophetie“ das Thema Israel zum letzten Mal vorkommt. Ab dem Gedichtzyklus *Flucht und Verwandlung* von 1959 bis zu ihrem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Band *Die Suchende* von 1966 findet man den Schutzengel, den Todesengel und den verletzten Engel in der Finsternis oder in Schwierigkeiten. Insbesondere in ihren späten Schaffensphasen, als ihr Gesundheitszustand sich schnell verschlechterte, treten die verletzten Engel häufiger auf: „Wartend im verkohlten Engel

⁶⁸⁶ Matthias Krieg: Schmetterlingsweisheit. S. 59.

Nacht / steht // Einer im Zeitgespann.“⁶⁸⁷ So wird in ihrer letzten Gedichtsammlung *Teile dich Nacht*, von dem aus die Endphase des Lebens der Dichterin betrachtet werden kann und die erst 1971 posthum veröffentlicht wurde, die dunkle Nacht mit einem Engel verglichen. Oder die Nacht vermag durch die schwarzen und zerrissenen Körper der Cherubim das Versprechen eines Sternlichts zu sehen: „O beunruhigte Nacht, / Cherubim im zerfetzten Schwarzgefieder / Diamanten brennend.“⁶⁸⁸ Diese Cherubim-Gestalten mit zerrissenen schwarzen Federn finden ihren Anklang im Gedichtband *Noch feiert Tod das Leben*, das im Krankenhaus entstanden ist, in dem „Versteinerten Engel“:

Noch von Erinnerung träufend / von einem früheren Weltall / ohne Zeit / in der Frauenstation wandernd / im Bernsteinlicht / [...] / Und die anderen kämmen die Haare vor Unglück / und weinen / wenn die Raben draußen / ihre Schwärze entfalten zur Mitternacht.⁶⁸⁹

Wie ein Insekt eingesperrt in einem Bernstein wird der im Sanatorium wandernde Engel auch blockiert. Diese körperlich verschmutzten (verkohlten), verhinderten (zerfetzten) und blockierten Engel sollen ein Selbstbild der gekränkten Dichterin sein. Dieses Selbstbildnis erinnert auch an die beschmutzten Engel von Trakl, die als dichterisches Ich von Trakl betrachtet werden könnten:⁶⁹⁰

Wie leicht / wird Erde sein / nur eine Wolke Abendliebe / wenn schwarzgeheizte Rache / vom Todesengel magnetisch /angezogen /an seinem Schneerock / kalt und still verendet.⁶⁹¹

Der Todesengel bei Sachs trägt einen Schneerock und zieht die Rache weg. Der Schneerock erinnert an eine weiße Schneelandschaft in der ruhigen und kalten Winterzeit. Wenn der Todesengel einen Schneerock trägt, dann wirkt er wie eine sehr stark personifizierte Figur. Die Rache ist schwarzgeheizt, wie etwas Verbranntes. Diese Beschreibung der Rache erinnert an die vernichtende Brandstiftung. Der Schrei der Agonie und die quälende Todesszene bilden ein dunkles Bild, das in einem großen Kontrast zur Schneelandschaft steht. Der Todesengel begleitet keine bestimmte Person in die Todeswelt, er löst vielmehr die Rache aus den Menschen. Dadurch wird die Erde leicht wie eine Wolke mit „Abendliebe“. Eine Welt ohne Rache und mit Liebe wird von der Dichterin erwartet. Außer dem Todesengel erscheint auch der Schutzengel in ihrer späten Schaffenszeit, z. B. im Gedicht „Bin in der Fremde“:

⁶⁸⁷ Nelly Sachs: *Teile dich Nacht*. S. 125.

⁶⁸⁸ Nelly Sachs: *Werke*. Band 3. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 564.

⁶⁸⁹ Nelly Sachs: *Noch feiert Tod das Leben*. S. 345.

⁶⁹⁰ Vgl. 3.2 im Kapitel III dieser Dissertation: „Psalm“- Der beschmutzte Engel.

⁶⁹¹ Nelly Sachs: *Flucht und Verwandlung*. S. 256.

Bin in der Fremde / die ist behütet von der 8 / dem heiligen Schleifenengel / Der ist immer unterwegs / durch unser Fleisch / Unruhe stiftend / und den Staub flugreif machend – ⁶⁹²

Das lyrische Ich befindet sich an einem Ort, der kein gewöhnliches und vertrautes Gefühl bringt, es befindet sich „in der Fremde“. Dieser Ort wird geschützt von dem Engel der „8“, einer Ziffer, die liegend auf das Unendliche verweist. Der heilige Schutzengel ist immer in Bewegung und macht „den Staub flugreif“. Der Staub versinnbildlicht die vergängliche Leiblichkeit der Gestorbenen. Wenn er „flugreif“ ist, dann ist er bereit zu fliegen, wahrscheinlich auf dem Weg zum Himmel, wie im Gedicht „O die Schornsteine“. Hier wird klar erwähnt, dass der Staub aus dem „Leib Israels“ kommt. Im Gedicht „Bin in der Fremde“ wird die Himmelfahrt der Gestorbenen, ausgehend vom Volk Israel bis zur ganzen Menschheit verallgemeinert. Eine große Zahl von Briefen legt ein beredtes Zeugnis davon ab, dass Nelly Sachs nur wenige Jahre, nachdem sie dem Tod in Deutschland entkommen war, ihm wieder ständig gegenüberstand.⁶⁹³ Sie erfuhr eine direkte Todesnot, als ihre Mutter im Jahre 1950 starb. Ihr immer schlechterer Gesundheitszustand, besonders nach ihrem Aufenthalt im Sanatorium wegen Verfolgungswahn 1960, bescherte der Dichterin erneute Todeswahrnehmungen. Als ihr eigener Tod näher rückte, dachte die Dichterin nicht nur an die gestorbenen Brüder und Schwestern ihres Landes, sondern auch an das Leiden und die Todesangst der ganzen Menschheit.

Die Engel des Schicksals Israels, die verletzten oder ohnmächtigen Engel als Selbstbild und die Todes- und Schutzengel in ihren letzten Schaffensphasen für die Erlösung der Menschheit begründen die gesamte Engellandschaft bei Sachs. Alle Engelkategorien sind unmittelbar aus der Selbstkrise der Dichterin entstanden. Ihre Selbstkrise bezieht sich nicht nur auf die eigene Existenzkrise wegen schlechter physischer und mentaler Zustände, sondern auch auf die große Sorge um das Schicksal ihres Volks. Die Engel haben die persönliche Existenzkrise der Dichterin dargestellt und wirken auch als Erlöser für diese Selbstkrise. Drei Viertel der Engel von Sachs kommen aus ihrer frühen Schaffensphase, in den ersten drei Gedichtbänden sind die Engel bei Sachs hauptsächlich die Engel des jüdischen Schicksals.

5.2 Der verborgene Gott und die offenbarten Engel

Bei einem Blick auf das Gottesbild in den Gedichten von Sachs beeindruckt seine Variation. Obwohl Gott als eines der am häufigsten dargestellten Motive in

⁶⁹² Nella Sachs: *Glühende Rätsel*. S. 67.

⁶⁹³ Henning Falkenstein: *Nelly Sachs*. Berlin: Colloquium Verlag 1984. S. 69.

Sachs' Gedichten erscheint – nach der Wort-Konkordanz taucht das Wort „Gott“ 77-mal auf –, bleibt er dennoch eine schwer erkennbare und nicht sehr eindrucksvolle Figur.⁶⁹⁴ In der Gedichtsammlung *In den Wohnungen des Todes* ist Gott eine „verborgene“ Figur: „Wir reichen schon einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein.“⁶⁹⁵ Gott ist auch im Gedichtband *Flucht und Verwandlung* keine statische Figur:

Gestirne / in der Auferstehung / brennen Dunkelheit an. / Wieder ist Gott reisefertig.⁶⁹⁶ („Im Alter“)

In einem Gedicht aus dem Band *Noch feiert Tod das Leben* wird das Empfinden der Gottesfremdheit anschaulich beschrieben:

[...] an den Kreuzwegen das unbeschriebene Pergament/der Schöpfung einatmend / wo Gott wie ein fremder Saft im Blute / seine Herrlichkeit anzeigt.⁶⁹⁷ („Im Park Sparzierengehen -“)

Im Gedicht „Überall Jerusalem“ wird Gott wegen seiner Abwesenheit genannt:

Aber hier / augenblicklich / ist das Ende –/ Alles gespart für das reißende Feuer / Seiner Abwesenheit – ⁶⁹⁸

Trotz der Verborgenheit und Verfremdung Gottes wird er erwartet:

Da, / in den Falten dieses Sterns, / zugedeckt mit einem Fetzen Nacht, / stehen sie, und warten Gott ab.⁶⁹⁹ („Greise“)

Der Sachs-Forscher Ulrich Klingmann verweist darauf, dass Gott von Sachs als „Zielpunkt menschlichen Sehnsens“ genannt werde.⁷⁰⁰ Nach ihm ist die Abwesenheit Gottes der Grund für das immer wiederkehrende Spiel des „Unrechts“ von Henker und Opfer und nur in der „göttlichen Weltordnung“ wird dieser Kreislauf endlich beendet sein:

Verfolgung und Unrecht, die als Urzeitenspiel verstanden werden, sind aus der geschichtlichen Dimension in die Zeitlosigkeit entrückt. [...] Dass die in der Formel Henker und Opfer gegebene Problematik auf der Ebene einer göttlichen Weltordnung und im Warten auf ein Eingreifen Gottes nicht gelöst werden kann, lehrt die Geschichte.⁷⁰¹

Das Warten auf das „Eingreifen Gottes“ bei dieser „Henker-Opfer-Problematik“ ist offenbar für Sachs vergeblich. Anders als die Engel, die als Adressaten in den Gedichten mit „Du“ angesprochen und gebeten werden, bleibt Gott relativ fern. Auf einen

⁶⁹⁴ Vgl. Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 260.

⁶⁹⁵ Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes*. S. 56.

⁶⁹⁶ Nelly Sachs: *Fahrt ins Staublose*. S. 271.

⁶⁹⁷ Nelly Sachs: *Noch feiert Tode das Leben*. S. 138.

⁶⁹⁸ Ebd. S. 148.

⁶⁹⁹ Nelly Sachs: *Sternverdunklung*. S. 111.

⁷⁰⁰ Vgl. Ulrich Klingmann: *Religion und Religiosität von Nelly Sachs*. S. 108.

⁷⁰¹ Vgl. ebd., S. 253.

abwesenden und verborgenen Gott kann die Dichterin nur schwer ihre Hoffnung setzen, aber bei den Engeln scheint ihr dies möglich zu sein. Die Dichterin hat die Sehnsucht, in den Segensraum des Engels zurückzukehren, um aus dieser Welt mit einer unendlichen Wiederkehr der „Henker-Opfer-Formel“ fliehen zu können. Nach dem Schriftsteller *Paul Konrad Kurz* (1927-2005) ist die Ehrfurcht vor Gott bei den Israeliten der Grund für die Gottesverfremdung: „Gott wird in den Versen – gemäß streng israelitischer Ehrfurcht vor der absoluten Geistigkeit und Unendlichkeit des ganz Anderen – nicht als *Du* angesprochen.“⁷⁰²

Meines Erachtens ist es jedoch nicht die „Ehrfurcht“ vor Gott, sondern, wie in den oben zitierten Gedichten zu sehen, sind die Verborgenheit und Verfremdung Gottes der Hauptgrund für seine Abwesenheit. Offensichtlich ersehnt die Dichterin immer einen *Deus revelatus*, einen sich selbst offenbarenden Gott. Aber er ist immer abwesend und schwer zu erkennen. Die Dichterin empfindet nahezu in ihrem gesamten Leben eine Krise der Gottesverfremdung und Gottesverlassenheit. Im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ aus ihrem zweiten Gedichtband *Sternverdunklung*, der 1949 veröffentlicht wurde, war Gott schon eine menschenferne Figur. Im Gedicht „Im Meer aus Minuten“ aus ihrem vorletzten zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtband *Glühende Rätsel* von 1968 bleibt Gott für immer eine verborgene Gestalt: „Was den Gott verhüllt / auflösen in Sand.“⁷⁰³ Die Sehnsucht nach einer Gottesnähe und einer tiefen Gotteserkenntnis scheint die Dichterin nicht verwirklichen zu können. Dieser abwesende und ersehnte Gott sollte ein wesentlicher Grund für die dauerhafte Präsenz der Engel in der Dichtungslandschaft von Sachs sein, da in dieser Situation die Engel diejenigen göttlichen Wesen werden, an die sich die Menschen im Krisenzustand wenden und die eine Lösung anbieten können.⁷⁰⁴ Mit dem Engel im Gedicht „Abraham der Engel“ und dem Cherub im Gedicht „Chor der Tröster“ wird die Erkenntnis der Dichterin über den Daseinszustand des jüdischen Volks dargestellt. Wie ein Engel „am Rand“ und immer in Bewegung ist das Volk auch Wanderer, und es kann die Grenzen von Zeit und Raum, Leben und Tod, Erinnerung und Vergessenheit überschreiten. Der Engel als Rand- oder Schwellenfigur ist in diesem Sinne auch ein Selbstbild des Volks. Mit den Engeln der Sammlung, der

⁷⁰² Vgl. Paul Konrad Kurz: „Fahrt ins Staublose“. Die Lyrik der Nelly Sachs. In: Über moderne Literatur. Standorte und Deutungen. Frankfurt a. Main: Josef Knecht 1967. S. 431.

⁷⁰³ Nelly Sachs: *Glühende Rätsel*. S. 396.

⁷⁰⁴ Der Einschätzung, dass die Engel in den Gedichten von Sachs immer zur Verfügung stehen, während Gott unerreichbar oder verborgen ist, stimmt auch die Sachs-Forscherin Christiane Bongartz zu. Vgl. „Die Zeichen deuten“. S. 244. „Der Engel ist für die Bittenden zuständig, empfängt Bitten und beantwortet sie durch Tun und seine Kompetenz. Gott kommt nicht vor und wird auch nicht benötigt, da der Engel seine Aufgabe übernimmt.“

Rückkehr und der Neugestaltung wird eine Selbstversöhnung mit der Leidensgeschichte der Vergangenheit herbeigeführt und eine neue Zukunft des Volks erwartet. Das Andenken an die Gestorbenen wird von dem Sammler-Engel bewahrt, wobei es als Vorbereitungsmaterial für eine Auferstehung und einen neuen Anfang benutzt wird. Der Engel der „Bittenden“ wird den Sand, der die „Sprache der Sehnsucht“ versteht, segnen und daraus ebenfalls einen neuen Anfang gestalten. Den Sand kann man als den „Sinisand“ aus dem Gedicht „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen“ verstehen, aus der uralten Heimat Israels, und als den „Wandersand“, der die glänzende und durch die Diaspora bestimmte Geschichte des Volks in sich trägt. Solange der Sand da ist, wird das Volk Israel immer lebendig sein, und ein neuer Anfang nach der Vernichtung des Feindes wird immer möglich sein. Die „Sprache der Sehnsucht“ ist die Äußerung des Wunsches nach einer Rückkehr, wie es im Gedicht „Engel auf den Urgefilden“ beschrieben wird. Es geht um eine Rückkehr zum „Segensraum“, wo die Engel wohnen, wahrscheinlich „fünfhundert Meilen hoch“ im Himmel (Der Ort des „Metatron“), auf einem Gestirn, wo es keine Grenze zwischen Leben und Tod, Anfang und Ende gibt. Diese „Urgefilde“ sind auch der Ort, in dem der Rauch nach dem Verbrennen der israelischen Heiligen und Opfer empfangen wird, der ihre Geister symbolisiert. Obwohl Sachs viel über das Leiden und die Qual des jüdischen Volks und seine Mörder geschrieben hat, spricht sie in ihrem Gedichtwerk nicht ein einziges Mal von Hass und Rache. Die übliche Geschichtserfahrung und Geschichtsanschauung der Menschheit werden durch die Engel verändert. Wenn der Dualismus zwischen Leben und Tod, Anfang und Ende, Mörder und Opfer überwunden wird, dann könnte der Geschichtsprozess auch als ein Kreislauf angesehen werden. Die Gegensätze können sich aufheben, und alles wird sich wiederholen. Nur eine große Liebe und die Hoffnung auf einen neuen Anfang können den Dualismus überwinden, um eine Selbstversöhnung und Selbsterlösung zu ermöglichen.

5.3 Die neue Religiosität als Selbsterlösung: Engel als Identitätsfigur und Schicksalsträger des jüdischen Volks

Bei den Engeln von Sachs findet man eindeutige Spuren aus der jüdisch-christlichen Tradition. Sie werden von den Menschen im Krisenzustand angerufen, um Hilfe und Segen zu erbitten und in vielen Gedichtstellen, z. B. im Gedicht „Metatron“, im „Abraham“-Gedicht und in den „Cherubim“-Gedichten, kann man sogar auf die Beschreibungen in der Bibel, der kabbalistischen und chassidischen Schriften zurückgreifen. Das Epigramm des „Abraham“-Gedichtes zeigt, dass Sachs den Text der chassidischen Erzählung gut kennt

und versucht, die Details über die Lebensgeschichte dieses israelischen Heiligen in dieses Gedicht zu integrieren. Die durch Kindergesichter und den Flammentod bestimmte Cherub-Vorstellung in den Gedichten findet sich auch in der kabbalistischen Beschreibung. Aber es zeigt sich auch in diesen Gedichten, dass Sachs alle diese Engel, die auf der traditionellen Überlieferung basieren, neu gestaltet. So wird im Gedicht „Abraham der Engel“ eine Szene von diesem Heiligen nach dem Tod am Himmelstor dargestellt, obwohl in der Erzählung der Chassidim Abraham nur wegen seines reinen Geistes und seiner Gläubigkeit als „Engel“ bezeichnet wird. In dem Gedicht von Sachs wird dieser Heilige dagegen anschaulich als eine echte Engelsfigur beschrieben, nämlich durch seine an den Rand gestellte „Fußsohle“, seine außer sich geratenen „Flügel“ und seinen Unsicherheits- und Zwischenzustand nach dem Tod. Abraham ist in diesem Gedicht nicht nur ein Heiliger Israels, sondern auch die Verkörperung des Zustands und des Schicksals seiner Landsleute. Durch den „Schwellenzustand“ des Engels Abraham wird eine transzendente Vorstellung von der Vereinigung von Erde und Himmel, Leben und Tod anschaulich dargestellt.

Das Bild der Neuschöpfungslandschaft, auf der die Engel „der Urgelände“ die heiligen Weltsamen säen und die Welt segnen, ist auch im Schöpfungs-Kapitel des Sohar zu finden. Im Sohar ist der „Urpunkt“ keine personalisierte Figur, die die Schöpfung der Welt vollbringt.⁷⁰⁵ In der Darstellung von Sachs werden die Engel zu diesem Schöpfungsgott und in dieser Neuschöpfung wird bereits die Wirksamkeit des Todes zurückgedrängt. Die mythische Einheit von Leben und Tod erscheint wieder im Gedicht „Engel der Bittenden“, in dem der Tod „pflügend“ wird, um das Leben bewahren zu können. Der Sand im Alten Testament ist vor allem ein Vergleich für die Vielzahl der Menschen⁷⁰⁶ und ihren Reichtum.⁷⁰⁷ Gottes Engel rief Abraham vom Himmel her und sprach zu ihm, dass Gott sein Geschlecht segnen und mehren solle, wie die Sterne am Himmel und wie den Sand am Ufer des Meeres. Gott verspricht Israel auch, dass ihm die verborgenen Schätze des Sandes zukommen sollen. Zweifelsohne ist der Sand ein positives Symbol für das Volk Israel. Aber Sachs hat in ihren Gedichten dieses positive Symbol auf ein höheres Niveau gebracht. Die Vielzahl des Volks bezieht sich nicht nur auf die Anzahl der Nachkommen, sondern auf ihre (Über-)Lebenskraft. Im Sand steckt die Möglichkeit für Neuanfang und Auferstehung. Mit dem Reichtum, den der Sand symbolisiert, meint Sachs nicht die Naturschätze, sondern das Gedankengut des jüdischen Volks und den Reichtum der

⁷⁰⁵ Vgl. Gershom Scholem: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar. Berlin: Suhrkamp Verlag. S. 65.

⁷⁰⁶ Vgl. Gen 22,17; Jos 11,4; Ri 7,12; 1 Sam 13,5; 1 Kön 5,9.

⁷⁰⁷ Vgl. Dtn 33,19; Jes 60,5. 6.16; Jes 66,11 f.

historischen Schätze. Eine weitere Dimension, auf die sich das Sand-Symbol bezieht, ist die der Zeit: Im Sand einer Sanduhr werden viele Augenblicke der Geschichte gesammelt, sodass der Sand auch zum Augenzeugen der blitzartigen Geschichtswandlung wird. Der heutige Mörder wird morgen getötet werden. Die Geschichte wiederholt sich und jede Handlung hat ihre Konsequenzen. Der Dualismus zwischen Opfer und Mörder wird in dieser Geschichtsauffassung überwunden. In diesem Sinne ist der Sand, der diese Überwindung ermöglicht, voll mit mythischen Eigenschaften.

Die Engel als Sammler werden nach manchen Sachs-Forschern zu Teilnehmern des „Tikkun“, eines Reparatur- und Verbesserungsprogramms in der jüdischen Mystik.⁷⁰⁸ Aber die Engel spielen nicht nur die Rolle der Wiederherstellung, sondern kümmern sich auch um einen neuen Anfang. Das gesammelte Material wird von den Engeln gut bewahrt, das auch als Füllung für die Kluft zwischen der zeitlichen Dualität zwischen Anfang und Ende, Gestern und Morgen gilt. Die Wunde der Geschichte sollte gegenwärtig noch nicht geheilt werden. Aber es wird die Zeit kommen, wenn das leidende Volk wieder in das gesegnete Land des Engels zurückkehrt, in dem es den schmerzhaften Riss der Geschichte nicht mehr gibt. Wenn man die Engelsfiguren im Gedichtkontext genauer betrachtet, die das Leben der Opfer und ihre Erinnerungen einsammeln und für einen Neuanfang und eine Wiedervereinigung mit dem Ursprung eines Tages vorbereiten, kann man feststellen, dass die Engel eher Sammler als Wiederhersteller sind, was als eine individuelle Vorstellung der Welt- und Geschichtsauffassung von Nelly Sachs angesehen werden kann.

Nach dem Rückblick auf alle fünf Engelstypen von Sachs in diesem Kapitel – Engel der Rückkehr, Engel des Neuanfangs, Engel als Schwellenfigur und Sammler und Engel als Bewacher (Cherub) – wird deutlich, dass all diese Engel einzigartige Vorbildungsfiguren von Sachs sind, obwohl einige Elemente von ihren Eigenschaften auch in der biblischen Tradition oder der jüdischen Mystik zu finden sind. Die Gestaltung der Engelsfiguren bei Sachs basiert auf den synkretistischen Gedanken der Dichterin. Dieser Synkretismus von Sachs lässt sich anhand von zwei Ebenen verstehen. Zunächst bezieht sich Sachs auf eine Zusammenstellung religiöser Schriften aus zwei unterschiedlichen Glaubenssystemen, nämlich der jüdischen Mystik und dem christlichen Glauben. Das Gedicht „Engel auf den Urfeldern“ gilt als ein gutes Beispiel dafür: Der christliche Dualismus von Anfang und

⁷⁰⁸ Vgl. Laurent Cassagnau: „Es sammelt der Engel ein / Was ihr fortwarft...“ Die Figur des Engels in Nelly Sachs' Lyrik. S. 92. Und Ursula Rudnick: Reconstructing God-Language: The Poetry of Nelly Sachs. In: European Judaism: A Journal for the New Europe. Vol. 30. Nr. 2. S. 131-150. Hier S. 135. Andreas Kraft: Jüdische Identität im Liminalen: die Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust. Dissertation. Konstanz Universität 2006. S. 178.

Ende, Leben und Tod, Endlichkeit und Unendlichkeit wird durch die jüdische Mystik überwunden. Dann hat die Dichterin dieses eigene Religionsverständnis durch eine neue Geschichtsvorstellung wieder vervollständigt. An den Engelsgestalten, die den Sand segnen und als Schwellenfigur auftreten, zeigt sich deutlich die Überwindung des Dualismus zwischen Henker und Opfer, Vergangenheit und Gegenwart. Diese beiden Ebenen des Synkretismus helfen der Dichterin dabei, ihre eigene Religiosität zu entwickeln, die durch ihre Engel vertreten wird. Die Engel von Sachs sind Engel mit synkretistischen Eigenschaften, die nur durch den Rückgriff auf mystisch-religiöse Schriften und eine intertextuelle Interpretation zu entschlüsseln sind.

Deshalb ist eine Verallgemeinerung der Engelstypen von Sachs, wie es Jürgen P. Wallmann empfiehlt, nicht nachvollziehbar. Für viele Sachs-Forscher sind die Engel der Dichterin durchaus als evokative Gestalten bestimmt, die wegen ihrer Variationen in unterschiedlichen Kontexten in der Motivstudie eine bestimmte Konstellation erzeugen.

Es ist nicht zu bestreiten, dass Nelly Sachs durch in der Metaphorik gestaltete semantische Umfunktionierung vorgeprägter Bildvorstellungen dem Wort Engel einen spezifischen Zeichencharakter zuweist, es in der Funktion einer evokativen Setzung gebracht.⁷⁰⁹

Zu dieser Einschätzung kommt Paul Kersten in seiner Forschungsarbeit, in der er versucht hat, einen Überblick über die Engelsfiguren von Sachs zu geben. Matthias Krieg spricht in seiner Arbeit „Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs“ von einem Oxymoron der Engelsgestaltungen:

Einerseits wird der „Engel der Bittenden“ angerufen, andererseits hängt derselbe Helferengel mit zerrissenen Flügeln im Stacheldraht; [...] Einerseits ist der Engel voll Seligkeit und lebt in einem „Segensraum“, andererseits aber ist er unerreichbar weit fort, lebt viele „Martermeilen“ weg in verlorenen „Urgefilden.“⁷¹⁰

Die ausführlichen Analysen dieser Engelsgedichte zeigen allerdings, dass der „Engel der Bittenden“ kein Helferengel „mit zerrissenen Flügeln“ ist und die Engel auf den „Urgefilden“ auch nicht unerreichbar sind. Das Urgefilde ist für die Dichterin die wirkliche Heimat der Menschen, in der aller Dualismus auf der Erde überwunden wird. Daher ist es kein „verlorener“ Ort, sondern ein „konkretes Land“, in das die Dichterin und ihr Volk eines Tages zurückkehren wollen. Am Anfang dieses Abschnitts wurde auch verdeutlicht, dass die verletzten und ohnmächtigen Engel vor allem in Sachs späten Schaffensphasen und besonders während ihres Aufenthaltes in der Frauenklinik

⁷⁰⁹ Paul Kersten: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. S. 168.

⁷¹⁰ Matthias Krieg: Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs. Berlin: Institut Kirche und Judentum 1983. S. 45.

aufzutreten. Diese Engelsgestaltungen gehören zum Selbstbild der Dichterin in der Zeit, als sich ihr Gesundheitszustand rasch verschlechterte, und unterscheiden sich daher wesentlich von den „Helferengeln“, die als Identitätsträger des Volks Israel und als Erlöser der Selbstkrise der Dichterin wirksam sind.

Sachs hat mit ihren Engelsgestaltungen eine eigene Engelmystik mit synkretistischen Eigenschaften geschaffen. Die Engel als Schwellenfigur sind die Identitätsträger des jüdischen Volks und Symbol für sein Diaspora-Schicksal. Sie sammeln das Gedankengut und die Erinnerungen des Volks und repräsentieren die Hoffnung auf eine Rückkehr zum seelischen Ursprung und einen Neuanfang der Geschichte des Volks. Die Überwindung des Dualismus und die neue Geschichtsauffassung durch die Engel helfen Sachs dabei, eine Selbstversöhnung zu erleben und einen Ausweg aus der Selbstkrise zu finden. Diese Engelmystik wird von ihren eigenen religiösen Erfahrungen geformt, die auf der jüdisch-christlichen Tradition und Mystik basieren und auf ihrem dichterischen Verständnis dafür. Die Engel sind bei Sachs ein Vorstellungsbild der Dichterin für ihre jüdische Identität und Hoffnungsträger für das jüdische Schicksal und ermöglichen ihr eine neue und private Religiosität, die sie zur Selbsterlösung führen kann.

VI. Fazit

1. Engel als Selbstbild, Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur. Die Engel bei George, Trakl, Lavant und Sachs

Im Hauptteil dieser Dissertation wurden Bedeutung und Funktion eines neuen Engelsbildes in den Gedichten von Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant und Nelly Sachs in der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts dargestellt. Hier wird eine Zusammenfassung der Engelsgestalten und ihrer Funktionen gegeben.

Stefan George war einer der frühesten Dichter des 20. Jahrhunderts, der eine umwälzende Veränderung bei der Engelsgestaltung vollendet hat. Sein Engel des *Vorspiels* erschien im Gedichtband *Der Teppich des Lebens*, ein Werk, das als Mittelstück und Wendepunkt von Georges Dichterleben betrachtet wird.⁷¹¹ Dieser Engel dient als erhöhtes Selbst des Dichters und auch als seine Identifikationsfigur. Als Aufklärer einer neuen Selbsterkenntnis bringt der Engel dem Dichter eine neue Lebensaufgabe – ein „schönes Leben“ zu führen, die nicht nur selbstbezüglich ist, sondern auch die Mitmenschen und die Gemeinde umfasst. Der Engel als erhöhtes Selbst des Dichters hat ihm eine neue Privatreligion verkündet, die durch christliche Religiosität, antikes Paideia-Verhaltensmuster und aristokratisches Bewusstsein gekennzeichnet ist. Als geistlicher Führer dieser neuen Religion soll der Dichter die passenden Anhänger finden, sie zusammenbringen und sie mit ästhetischer Bildung erziehen. Mit dieser neuen Lebensmission begann der Dichter eine neue Lebensphase. Diese private Religion, die von dem Engel des *Vorspiels* verkündigt wird, gilt für den Dichter auch als eine Selbsterlösung, dank derer er einen Ausweg aus seiner Lebenskrise, der Orientierungslosigkeit, gefunden hat. Die Engel von George vor dem Gedichtband *Der Teppich des Lebens* zeigen nur zum Teil die Eigenschaften des Engels im *Vorspiel*. Dieser einzigartige Engel des *Vorspiels* als Helfer bei der Selbsterkenntnis wird sich nach dem Maximin-Erlebnis von dem Dichter langsam zurückziehen. Der Engel des *Vorspiels* als eine Schlüsselfigur in Georges gesamtem Dichterleben ist eine vorübergehende Gestalt, die mit eindeutiger Mission zu dem Dichter gekommen ist. Als ein katholisch geprägter, aber durchaus von dogmatischen Kirchenlehren losgelöster Dichter hat George sich für eine Privatreligion – eine ästhetische Religion des privaten Synkretismus – entschieden, daher ist der Botschafter dieser Religion auch von synkretistischen Eigenschaften

⁷¹¹ Die wichtige Stelle des Gedichtbandes *Der Teppich des Lebens* in Georges Dichterleben wird in Punkt 3.1 des George-Kapitel ausgeführt.

geprägt.

Die Engel in den Gedichten von Georg Trakl hingegen haben eine dauerhafte Präsenz und sind in erster Linie das Selbstbild des Dichters. Den kristallinen Engel bei Trakl kann man als sein Idealselbst betrachten und diese warnende, selbstanfordernde und anklägerische Figur erscheint bei dem Selbstkonflikt und der Selbstreflexion des Dichters. Dieser Engel geleitet den Dichter in die kristallene Traum- und Jenseitswelt, wo er sich wieder mit seinem Kindheits-Ich konfrontieren kann. Nur in diesem Zeitraum wird der Dichter endlich von seiner Sünde erlöst. Die Selbstermächtigung des Dichters – der kristallene Engel als sein höheres Ich – scheint nicht stark genug zu sein, eine Selbstversöhnung und Sühne zu erbringen. Ebenfalls als höheres Ich des Dichters erscheinen der schwertragende Engel und der farbige Engel. Im Gegensatz dazu stehen in den Gedichten Trakls viele gefallene und beschmutzte Engel, die als Bild eines verfallenen Selbst erscheinen. Alle diese Engel dienen als selbstreflektierende Figuren, und sie dienen als Helfer bei der Selbstwahrnehmung und Selbsterkennung des Dichters. Gott tritt in seinen Gedichten meistens als ein ungnädiger Herr auf, während Jesus in Gestalt eines Ohnmächtigen erscheint. Die beiden können dem Dichter keine Hilfe anbieten oder Erlösung bringen. Ebenso haben es die Engel bei ihm nicht geschafft, eine endgültige Erlösung in sein irdisches Leben zu bringen. In der Realität hat der Dichter im Schatten des Ersten Weltkriegs seine Erlösung durch den Tod – den Freitod durch eine Überdosis Kokain – erreicht.

Mithilfe der Engel behält Lavant, die dritte in unserem Zusammenhang interessierende Dichterin, eine Balance zwischen Selbst- und Gottesverständnis, und die Funktion der Engel verändert sich nach den unterschiedlichen Bedürfnissen des Dichters in Bezug auf Gott. Der Schutzengel steht der Dichterin zur Verfügung, um ihre Furcht vor Gott zu mindern. Durch die Verleihung der Lichthülle hilft der Engel der Dichterin, beim Beten ihren armseligen Existenzzustand – den Mangel an Gotteserkenntnis – vor Gott zu verstecken, damit sie durch eine bessere Selbstdarstellung Gottes Wohlgefallen gewinnt und von ihm gesegnet werden kann. Die Furcht der Dichterin vor Gott wird auch durch ihre Angst vor einer direkten Konfrontation mit Gott im Jenseits gezeigt. Der Engel wird gebeten, die Hilfe für das Bleiben im Diesseits anzubieten, da nach der Gottesvorstellung der Dichterin der Weg zu Gott grausam und das Leben nach dem Tod im Gottesreich unerträglich sein könnte. Wie ein „Puffer“ funktioniert der Engel zwischen der Dichterin und Gott. Trotz der Gottverlassenheit und Gottesfurcht der Dichterin will sie unbedingt Gottes Wahrheit erkennen. Wenn der Engel ihren Weg zu Gott verhindert hat, wird Gott von ihr gebeten, den Engel wegzunehmen. Auch die Engelsvorstellung der Dichterin

verändert sich je nach ihrem Verhältnis zu Gott. Der Engel als Lichtgestalt im Gedicht „An meinen Schutzengel“ und als übermächtige Figur im Gedicht „Gebet für einen Kranken“ kann auch wegen der Veränderung der Gottesvorstellung der Dichterin als ein ohnmächtiges Menschenwesen beschrieben werden. In dieser Situation wird dem Engel Hilfe angeboten, damit er weiterhin der Dichterin Beistand leisten kann, um ihr die Möglichkeit zur Gottesnähe zu verschaffen. Die Engel in den Gedichten von Lavant werden nach unterschiedlichen Bedarfssituationen der Dichterin zu Gott erschaffen. Ihre Zustände sind von ihrer Gottes- und Selbsterkenntnis abhängig. Im Vergleich zum abwesenden Gott der Dichterin sind die Engel in den Gedichten offenbarte Existenz. Zwar haben die Engel bei Lavant der Dichterin keine Erlösung von Gott gebracht, dennoch sind sie bei ihrer Gottesverlassenheit immer ihr vertrauten Begleiter, damit sie den Krisenzustand durchstehen kann. Mit den Engeln kann Lavant besser mit ihrer widersprüchlichen und komplizierten Gottesbeziehung umgehen.

Nelly Sachs schließlich, die vierte Dichterin des 20. Jahrhunderts, in deren Werk Engel eine prominente Rolle spielen, hat verletzte und versteinerte Engel gestaltet, die als Selbstbildnisse der Dichterin während ihres Exillebens angesehen werden können und ihren verzweifelten Zustand kennzeichnen. Aber meine Forschung konzentriert sich in der vorliegenden Darstellung auf jene Engel, die Identitätsträger des jüdischen Volks sind und in enger Verbindung mit dem jüdischen Schicksal stehen. Die Schwellenfigur „Abraham der Engel“ kann als Verkörperung des Diaspora-Schicksals der Juden betrachtet werden. Ein anderes Symbol für das Diaspora-Schicksal in den Gedichten von Sachs ist der Sand, der ebenfalls von dem Engel gesegnet werden könnte. Nur in der Diaspora bleibt die Lebenskraft des jüdischen Volks erhalten. Die Engel funktionieren auch als Sammler und Bewahrer bei Sachs, die das Gedankengut des Volks und die Gedächtnisse der Verstorbenen in der Diaspora zusammenbringen, die als Materialien für die Wiederherstellung und Auferstehung gelten. Die Engel stellen dadurch auch die neue Hoffnung auf eine Rückkehr zum seelischen Ursprung und einen Neuanfang der Geschichte des Volks dar. Auch die Cherubim bei Sachs sind Bewacher der Leidensgeschichte des Volks und Hüter seiner Erinnerungen und seines Gedankenguts. Sie symbolisieren durch die Motive des Kindes und der Flamme auch die Kraft der immer wiederkehrenden Auferstehung des ganzen Volks. Die Engel bei Sachs sind auch zugleich Schöpfungs- und Todesengel, die der Dichterin eine neue Geschichtsanschauung bringen. Der Dualismus von Leben und Tod, Anfang und Ende, Opfer und Mörder, Endlichkeit und Ewigkeit wird durch diese neue Geschichtsperspektive überwunden. Mit den Engeln, die als Identitäts- und Hoffnungsträger für das jüdische Volk gelten, hat die Dichterin eine

Selbsterlösung gefunden, die auf christlicher Religiosität, jüdischer Mystik und auf einem neuen Blick auf die Geschichte des Holocausts basiert. Diese Selbsterlösung ist wie eine Privatreligion der Dichterin, die durch Synkretismus gekennzeichnet ist, damit sie eine Versöhnung mit den Tätern im Krieg und eine Linderung der Schmerzen wegen der Leidensgeschichte des jüdischen Volks erlangen kann.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Engel bei diesen vier Dichtern sehr personalisierte Figuren sind. Jeder Dichter hat seine privaten Engelsgestalten, die bei den anderen nicht zu finden sind. Die Engel haben bei jedem Dichter ihre eigenen Eigenschaften und ihre spezifischen Aufgaben zu erledigen. Die Individualisierung der Engelsgestalten liegt zuerst an der Autonomisierung der Literatur des 20. Jahrhunderts, die es den Autoren erlaubt, bei der Dichtung noch weniger als zuvor den Erwartungen der anderen Bereiche der Gesellschaft – Politik, Religion oder Wissenschaft – entsprechen zu müssen. Der zweite Grund für die Privatisierung der Engelsdarstellung war die Privatisierung der Religion während der Fortsetzung der Säkularisierung des 20. Jahrhunderts. Nach der Auflösung der kirchlichen, besonders christlich-dogmatischen Gotteserkenntnis war die Vorbedingung für eine festgelegte Engelsfigur nicht mehr vorhanden. Die säkularisierte Engelsvorstellung war vielfältig und selbstbezüglich geworden. Die Individualisierung der Engelsdarstellung des 20. Jahrhunderts und ihre Gründe werden schon in der Einleitung als These aufgestellt.

Zwar sind die Engelsdarstellungen dieser vier als Beispiel dienenden Dichter wesentlich von privaten Engelsvorstellungen geprägt und sehr unterschiedlich, wenn man ihre Engelsgestalten jedoch miteinander vergleicht, sind bemerkenswerte Gemeinsamkeiten zu erkennen. Die Engel von George und Sachs sind Selbsterlösungsbringer, die mit synkretistischen Eigenschaften den Dichtern bei der Bildung einer Privatreligion helfen, während dies den Engeln bei Trakl und Lavant trotz ihres Versuchs nicht gelingen kann. In Bezug auf die Privatreligion bei George und Sachs als Selbsterlösung geht es nicht nur um den Dichter selbst, sondern es wird auch eine Erwartung des Dichters hinsichtlich der Veränderung einer Gemeinschaft durch diese Privatreligion reflektiert. George z. B. versuchte, durch seine private Religiosität eigene Anhänger zu versammeln – den „George-Kreis“ zu bilden – und ein gemeinsames gesellschaftlich-ästhetisches Ziel zu erreichen – den neuen Gott zu finden. Sachs hat durch die dichterische Auseinandersetzung mit der Identitätsproblematik des jüdischen Volks und die Beleuchtung seines Schicksals eine Erlösung gefunden, die das Gedankengut und das gemeinsame Gedächtnis des Volks bewahren und Schmerzen und Verzweiflung an der grausamen Geschichte überwinden kann. Diese Erlösung gilt nicht nur als Voraussetzung

einer Motivation für das private Leben, sondern wirkt wie ein seelisches Beruhigungsmittel des Volks gegen Schmerzen und Hass. Nur mit Versöhnung und Liebe kann das Volk sein tragisches Schicksal bewältigen, und nur mit neuem Geschichtsbewusstsein wird das Volk seine Identität richtig einschätzen und mit dem Unfassbaren umgehen lernen. Im Vergleich zu George und Sachs ist die Suche nach Hilfe bei Engelgestalten bei Trakl und Lavant mehr eine eigene Angelegenheit. Entweder wird eine Selbstversöhnung oder eine private Gottessegnung durch die Engel verlangt. Die Engel dieser beiden Dichter zeigen Spuren existenzieller Qual und seelischer Not von sich selbst. Solange Engel benutzt werden, um einer Leiderfahrung metaphorische Gestalt zu geben, können sie nicht gleichzeitig auch als Erlöser von diesem Leid in Anspruch genommen werden.

Die Engel von Trakl und Sachs können als seelische Unterstützung im Kriegsschatten angesehen werden, die seelische Beruhigung und die Erlösung in der realitätsfernen, transzendenten Welt bringen. Das Schreiben dient Trakl als Sühne⁷¹² und Sachs als Selbsttherapie.⁷¹³ Trakl hat die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs nicht bewältigen können. Seine Kriegserfahrung war eine Ursache seines Suizids durch eine Überdosis Kokain. Der Tod als die endgültige Erlösung für den Dichter ist in seinen Gedichten deutlich zu spüren, wenn der kristallene Engel das lyrische Ich ins Jenseits bringt, wo es wieder mit dem Selbst der Kindheit konfrontiert und von der Sünde erlöst wird. Bei Sachs hingegen hat es aber dazu beigetragen, dass die Dichterin eine neue Weltanschauung und Lebenshoffnung in der Exilzeit entwickeln konnte. Im Vergleich zu Sachs, die sich während der Kriegszeit durch jüdische Literatur und eine neue Bibelübersetzung viel mit ihrer jüdischen Identität auseinandersetzte und sich für die Literatur engagierte,⁷¹⁴ distanzierte sich Lavant ganz bewusst vom Dichten. Sie hat sich in das Landleben im Lavanttal zurückgezogen und alle ihre vorherigen Manuskripte vernichtet. Erst nach dem Krieg, im Jahre 1945, hat sie das Schreiben wieder aufgenommen.⁷¹⁵ Aber die verletzten Engel und die Schutzengel sind bei diesen beiden Autorinnen häufig zu sehen, die jeweils als eine Selbstbeschreibung und als Hoffnungsträger in den Jahren äußerster Bedrohung und seelischer Not betrachtet werden können.

Eine Schlussfolgerung kann man aus der Auseinandersetzung mit den Engelsingestalten

⁷¹² Vgl. Georg Trakl: Das dichterische Werk. Salzburg: Otto Müller Verlag 1972. S. 255.

⁷¹³ Vgl. Florian Strob: Schreiben und Lesen im Zeichen des Todes: Zur späten Prosa von Nelly Sachs. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2016. S. 113.

⁷¹⁴ Vgl. Ruth Dinesen: Nelly Sachs- Eine Biographie. Frankfurt: Suhrkamp 1992. S. 135.

⁷¹⁵ Vgl. Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek: Christl Thronhauser wie Christine Lavant. Entschlüsse und Hindernisse auf dem Weg zur Buchautorin. In: Erfahrungen nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945-1950. Hrsg. von Christine Caemmerer, Walter Delabar, Elke Ramm und Marion Schulz. Berlin: Peter Lang 2002. S. 175-202. Hier S. 180.

dieser vier ausgewählten Dichter und dem Vergleich der Engelsfiguren miteinander ziehen, nämlich dass die Engel als Selbstbild, Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur der Dichter funktionieren. Sie bringen dem Dichter ein neues Selbstverständnis im Zeichen der Verborgenheit Gottes oder des Verlassenseins von ihm, damit der Dichter die Zeit der Selbstkrise besser durchstehen kann. Das neue Selbstverständnis ermöglicht dem Dichter weiterhin, eine neue Privatreligion aufzubauen, die als Erlösung aus der Krise gilt. Diese Gestalten und Funktionen der Engel sind im Vergleich zu denen vor dem 20. Jahrhundert ein neues Phänomen. Aus dieser Schlussfolgerung ergibt sich eine Frage: Aus welchen Gründen werden diese Engel in neuen Gestalten und mit neuen Funktionen dargestellt? Im nächsten Teil wird versucht, eine Antwort auf diese Frage zu geben.

2. Die neuen Engel

2.1 Zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis: Engel als „Übergangsobjekt“

Die untrennbare Beziehung und Wechselwirkung zwischen Selbst- und Gotteserkenntnis galten immer schon im strenggläubigen Leben und wurden im theologischen und philosophischen Werken diskutiert.⁷¹⁶ Nach *Johannes Calvin* (1509-1564) gibt es die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis:⁷¹⁷ Ohne Gotteserkenntnis wird es keine Selbsterkenntnis geben,⁷¹⁸ und die Selbsterkenntnis ist die Motivation auf dem Weg zur Gotteserkenntnis.⁷¹⁹ *Volker Gerhardt* (1944-) hat in seiner Monografie *Der Sinn des Sinns. Versuche über das Göttliche* nach systematischer

⁷¹⁶ Unter zahlreichen Monografien und Aufsätzen über das Verhältnis zwischen Selbst- und Gotteserkenntnis stehen z. B. Rudolf Steiner: *Selbsterkenntnis und Gotteserkenntnis: Theosophie, Christologie und Mythologie*. Hrsg. von Hans-Christian Zehnter. Berlin: Rudolf Steiner Verlag 2018; Johannes von Lüpke: *Die Seele. Raum der Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis*. In: *Lebensweisheit und Praktische Theologie*. Hrsg. von Friedrich Heckmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014. S. 189-202; Joachim Ringleben: *Die Einheit von Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis. Beobachtungen anhand von Luthers Römerbrief-Vorlesung*. In: *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 32 (1990). S. 125-134.

⁷¹⁷ Ganz am Anfang seines *Institutio Christianae Religionis (Unterricht in der christlichen Religion)* wird schon die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis klar dargestellt: All unsere Weisheit, sofern sie wirklich den Namen Weisheit verdient und wahr und zuverlässig ist, umfasst im Grunde eigentlich zweierlei: die Erkenntnis Gottes und unsere Selbsterkenntnis. Diese beiden aber hängen vielfältig zusammen, und darum ist es nun doch nicht so einfach zu sagen, welche denn an erster Stelle steht und die andere aus sich heraus bewirkt. Vgl. *Unterricht in der christlichen Religion- Institutio Christianae Religions*. Nach der letzten Ausgabe von 1559, übersetzt und bearbeitet von Otto Weber, neu herausgeben von Matthias Freudenberg. 2. Auflage. Neukirchen-Vlugh: Neukirchener Verlag 2008. S. 34.

⁷¹⁸ Am Anfangskapitel des Buches, im Institutio 1.01.01 „Ohne Selbsterkenntnis keine Gotteserkenntnis“, wird Folgendes geklärt: „Wer sich also selbst erkennt, der wird auch dadurch nicht nur angeregt, Gott zu suchen, sondern gewissermaßen mit der Hand geleitet, ihn zu finden.“ Vgl. ebd., S. 15.

⁷¹⁹ Da aber die Menschen von Gott nach seinem Selbstbild erschaffen werden, ist eine Selbsterkenntnis nur durch die Betrachtung des Gottesbildes möglich. Im anschließenden Institutio 1.01.02 „Ohne Gotteserkenntnis keine Selbsterkenntnis“ wird es so formuliert: „[...] Der Mensch kann auf keinen Fall dazu kommen, sich selbst wahrhaft zu erkennen, wenn er nicht zuvor Gottes Angesicht geschaut hat und dann von dieser Schau aus dazu übergeht, sich selbst anzusehen.“ Vgl. ebd.

Argumentation die Rolle Gottes bei der Selbsterkenntnis bestätigt: „Eine größere Gunst als die der Selbsterkenntnis kann ein Gott dem Menschen nicht gewähren.“⁷²⁰ Nach ihm ist die Selbsterkenntnis das größte Gottesgeschenk für die Menschheit. Die Selbstkrise der modernen Dichter des 20. Jahrhunderts, die unmittelbar in Zusammenhang mit der Gottes- und Selbsterkenntnis steht, wird leichter überwunden werden, wenn sie ihre Problematik bei der Gottes- und Selbsterkenntnis gelöst haben oder sie eine harmonische Beziehung zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis haben können. Die Engel, die in ihrer traditionellen Rolle als Vermittler zwischen Gott und den Menschen bezeichnet werden, funktionieren in der Selbstkrise eines Dichters in der modernen Zeit wie ein „Kordinator“ zwischen der Gottes- und Selbsterkenntnis eines Individuums. Durch die Hilfe für das Individuum, eine bessere Selbsterkenntnis zu erhalten, wird sein Krisengefühl wegen der Gottesverfremdung und Gottesverlassenheit kleiner, und es wird für ihn auch leichter, eine Lösung aus der Selbstkrise zu finden. Aber die Entwicklung der Selbsterkenntnis könnte ohne Fortsetzung der Gotteserkenntnis schwer durchgeführt werden. Der Engel wird die Balance zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis des Dichters behalten, bis die neue Gottheit – die neue Religiosität – nach eigenen Bedürfnissen aus sich selbst gebildet wird.

Für die Engel, die den Dichtern in der gottlosen Moderne während ihrer „Seinserfinsterung“ in der Glaubenskrise wieder einen Glaubensgrundsatz zur Geltung bringen, besteht eine Analogie zu dem Konzept „Übergangsobjekt“, das von dem englischen Psychoanalytiker *Donald Winnicott* (1906-1971) eingeführt wurde.⁷²¹ Nach ihm ist ein „Übergangsprojekt“ ein vom Säugling selbst gewähltes Objekt, das den Raum zwischen Kleinkind und Mutter einnehmen kann, sodass das kleine Kind den Übergang von der ersten frühkindlichen Beziehung zur Mutter hin zu den reiferen Beziehungen vollziehen kann. Das Übergangsobjekt, das meistens eine Puppe oder ein Kuscheltier ist, spielt teilweise die Funktion der Mutter während ihrer Abwesenheit. Mit dem Übergangsobjekt bekommt das Kind ein Schutzgefühl von der Mutter, und gleichzeitig lernt es, mit diesem „Zwischending“ allmählich unabhängig von der Mutter zu sein. Die Analogie zwischen einem Übergangsobjekt und dem Engel in der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts könnte in folgender Hinsicht bestehen: Erstens, der Mensch ist nicht allein; und zweitens, der Mensch ist auf dem Weg zu seinem Selbst. D. h., in der vertieften Säkularisierung des 20. Jahrhunderts, wenn die Menschen die Verfremdung, die

⁷²⁰ Volker Gerhardt: *Der Sinn des Sinnes. Versuch über das Göttliche*. München: Beck 2014. S. 48.

⁷²¹ Vgl. Donald W. Winnicott: *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz*. Deutsche Übersetzung in: *Psyche* 23(1969). S. 666-682. Hier S. 668 f.

Verlassenheit von Gott und die Unzugänglichkeit Gottes wahrgenommen haben – als ob Gott die abwesende Mutter wäre – spielt der Engel die Ersatzmutter-Funktion, wie ein Kuscheltier oder eine Puppe. Der Engel könnte in der gottlosen Moderne die Rolle eines „Übergangsobjekts“ spielen, das das Sicherheitsgefühl dem kindähnlichen modernen Individuum – den gottgleichen Schutz und einen Glaubensgrundsatz bringt und an die Kraft des Glaubens erinnert. Mit dem Engel als „Übergangsobjekt“ kann dem modernen Individuum geholfen werden, seine persönliche Seins- und Glaubenskrise zu überstehen. Der Engel funktioniert in diesem Fall wie ein Selbstwahrnehmungsapparat, damit die Menschen sich selbst besser erkennen. Gleichzeitig bietet der Engel ständig das religiöse Gefühl, damit die Menschen in dem Selbstwahrnehmungsprozess die neue Gottheit finden können, die ihnen eventuell auch hilft, eine neue Religiosität zu bilden – eine Privatreligion, die eine Selbsterlösung anbieten könnte. Der Engel als „Übergangsprojekt“ sollte dann ein privater Besitz des modernen Individuums sein – wenn man die Bedeutung der Puppe für das Kind überhaupt damit vergleichen könnte – und daher etwas zutiefst Persönliches ausdrücken, etwas sehr Intimes. Jeder kann einen individuellen Engel bei sich haben und die private Engelswahrnehmung entwickeln, die schwer von einem anderen nachzuvollziehen ist, wie jeder Dichter auch seinen eigenen Schutzengel gestaltet hat. In diesem Sinne bedeutet der Engel als „Übergangsprojekt“ auch die Privatisierung der Engelsgestalt.

Mit dem Engel wird eine „Sicherheitszone“ in der Glaubenskrise aufgestellt, in der der Dichter ohne vertiefte Selbst- und Gotteserkenntnis auch ein Sicherheitsgefühl bekommt, bevor er seine neue private Religiosität gefunden hat. In den Gedichten von Lavant bittet das lyrisch Ich den Engel um eine Lichthülle, damit sein „dunkles Dasein“ nicht von Gott erfahren werden kann. Die „Pufferzone“, die vom Engel gebildet wird, bietet dem lyrischen Ich einen Raum für die Selbstkonstituierung an. Das lyrische Ich braucht eine lange Phase, damit es seine Gottes- und Selbsterkenntnis vertiefen kann, bis es eine neue Gottheit oder eine Selbsterlösung findet. Die Engel bei George liefern ein anschauliches Beispiel für diese Funktion. Die unterschiedlichen Engelsgestalten bis zum Gedichtband *Teppich des Lebens* zeigen seinen Suchprozess nach einer neuen Gottheit auf. Diese Engel haben den Dichter begleitet, bis der bedeutendste unter ihnen – der Engel des *Vorspiels* – angekommen ist und er dem Dichter eine neue Religion verkündet hat. Der Engel des *Vorspiels* bleibt nur bis zur Erscheinung des neuen Gottes Maximin in den Gedichten von George. Generell lässt sich sagen, dass, nachdem die Engel den geforderten Dienst erbracht haben, eine neue Gottheit zu finden, sie wieder in den Hintergrund der Dichtung zurücktreten. Der Engel steht dem Dichter für die Erledigung seines individuellen

Auftrags zur Verfügung.

Außer dieser Koordinationsfunktion hat der Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts als „Übergangsobjekt“ einen Verweisungscharakter: Wie ein Kuscheltier das Kind an die Mutter erinnert, verweist der Engel als religiöses „Übergangsobjekt“ auf Gott. Die Engelerfahrungen, die in der Lyrik des 20. Jahrhunderts präsentiert werden, stellen ein nachdenkenswertes Paradox dar: Anscheinend ist der offenbarte Engel ein Gegensatz zu dem verborgenen und abwesenden Gott, aber der Engel erinnert permanent an die Existenz Gottes und seine Macht, an die Wichtigkeit eines Glaubens in der Daseinskrise. In diesem Sinne ist der Engel das Symbol der Trennung des Menschen von Gott wie auch der Verbindung zu ihm. Durch das Dasein des Engels und seine Wirkungen wird ein Spannungsfeld gebildet, auf dem die „Nostalgie“ der Gotteshilfe und die „Sehnsucht“ nach einem eigentümlichen und neuen Gott auf den Dichter wirkt. In diesem Spannungsverhältnis zwischen Selbst- und Gottesverständnis wird ein neues Selbstbild des Dichters gezeichnet. Mit dem Engel des *Vorspiels* hat George seine Selbstheiligung verwirklicht. Mit dem Kristall-Engel findet Trakl den Weg zu einer Selbstversöhnung, die zu seiner Selbsterlösung führt. Lavant erhält ein besseres Selbstverständnis und eine Selbstverstärkung durch ihre Engel, damit sie mit ihrer Furcht vor Gott besser umgehen kann. Für Sachs war das Konzept des Engels hilfreich, ihr Verhältnis zur jüdischen Tradition zu stabilisieren und zu klären.

2.2 Zwischen Leiblichkeit und Geistlichkeit: Engel als Selbstbild

Der Grund, dass die Engel eine unersetzliche Rolle in der Glaubens- und Selbstkrise der Dichter während der Gottesabwesenheit und Gottesverlassenheit bei der Erfahrung der neuen Gotteserkenntnis und der Bildung einer Privatreligion spielen, wird im letzten Punkt erklärt: Die Engel funktionieren als „Übergangsobjekt“ in der geistlichen Entwicklungsphase des Dichters und als „Koordinator“ zwischen Gottes- und Selbsterkenntnis, durch die eine neue private Religiosität des Individuums ermöglicht wird. Die neue Selbsterkenntnis durch Engel wird bei Dichtern wie George und Trakl mit der Selbstidentifizierung mit dem Engel realisiert. George hat den Engel des *Vorspiels* als sein Alter Ego und das geheiligte Selbst bezeichnet, der ihm das „schöne Leben“ als Erlösung aus der Selbstkrise gebracht hat. Bei Trakl ist der beschmutzte und gefallene Engel das Selbstbild des verfallenen Ichs, während der schwertragende und farbige Engel als höheres Ich des Dichters betrachtet werden kann. Der einzigartige „Kristall“-Engel bei ihm ist das Idealselbst des Dichters, eine selbstfordernde und selbstreflektierende Figur, die versucht, eine Erlösung durch Selbstversöhnung und

erneute Selbstwahrnehmung zu bringen, die aber leider nicht gelungen ist. Der Grund für die Vorstellung, eine Selbsterlösung durch die Selbstidentifizierung mit dem Engel bzw. durch die Selbstidealisation als Engel zu erreichen, ist überlegenswert.

In der Zusammenfassung des George-Kapitels wird erläutert, dass George eine synkretistische Privatreligion konzipiert hat, die ihm eine Form der Selbsterlösung ermöglichte. Der Engel des *Vorspiels* als Botschafter dieser Privatreligion ist die Verkörperung der göttlichen Leiblichkeit – „Der Leib sei der Gott“⁷²² – und christlichen Religiosität. Der Leib, im Vergleich zu dem „Körper“, wird im theologischen und philosophischen Sinne als „beseelter Körper“ oder Körper eines „Bewussthabers“ betrachtet.⁷²³ Goerges Leibkonzept, wenn man hier eine Hypothese aufstellen kann, steht im Einklang mit dem Begriff der „transzendentalen Leiblichkeit“ des französischen Schriftstellers und Philosophen Michel Henry, Gründer der „Lebensphänomenologie“. Nach Henry ist der „Eigenleib“ die „transzendente Wissensquelle“ eines Subjekts, und der „transzendente Status des Leibes“ spielt eine wesentliche Funktion bei der transzendentalen Erfahrung des „transzendenten Egos“.⁷²⁴ Der „Leib“ im dichterischen Kontext von George ist auch in diesem Sinne göttlich. Die Gottheit des Leibes und die pädagogische Liebe, nämlich der ästhetische Eros bei George, können ausgezeichnet durch einen Engel vertreten werden, denn der Eros, die Verkörperung von Liebe in der Antike, wird in der Kunst häufig in einer Engelsgestalt dargestellt.⁷²⁵ Da die Rolle der Engel im Christentum seine Personifikation der christlichen Religiosität selbstverständlich macht, hat der Engel eine doppelte Funktion bei der Verkörperung der Wesenszüge der Privatreligion. Die Doppelidentität des Engels von ästhetischer Leiblichkeit - dem Eros, und der Geistlichkeit - der christlichen Religiosität, macht ihn zu einer idealen Gestalt als Verkündiger des „schönen Lebens“ als neuer, privaten Religion bei George. Dieser Engel als Selbstheiligung des Dichters zeigt, dass die neue Selbsterkenntnis als Weg zur Selbsterlösung bei George unmittelbar mit der Körperwahrnehmung bzw. Leiberkenntnis des Dichters in Zusammenhang steht. Trakl hat im Vergleich zu George eine andere Vorstellung von der Leiblichkeit. Bei ihm ist der Unterschied zwischen dem Körper als physikalischer Einheit und dem Leib als

⁷²² Vgl. auch „den leib vergottet und den gott verleibt“ in: Stefan George. Der siebente Ring. Blätter für die Kunst. Berlin 1907. S. 53.

⁷²³ Vgl. Hermann Schmitz: Leib. In: Online Lexikon Naturphilosophie. Hrsg. von Thomas Kirchhoff. Universitätsbibliothek Heidelberg 2009. Hier: Abstract.

⁷²⁴ Vgl. Julia Scheidegger: Michel Henry. Transzendente Leiblichkeit. In: Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Hrsg. von Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Nikolaus Klass. Tübingen: Mohr Siebeck 2012. S. 100-115. Hier S. 104.

⁷²⁵ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011. S. 109-110.

beseelter Körper nicht wesentlich. Aber durch die Bezeichnung des Körpers in seiner Lyrik kann man immer den seelischen Zustand ersehen. Der beschmutzte Leib des Engels im Gedicht „Psalm“ z. B. kann als ein Symbol für den sexuellen Sündenfall des lyrischen Ichs betrachtet werden, da der Leib bei Trakl Quelle des Sexualtriebs ist, der die Sünde hervorruft. Der Leib des gefallenen Engels wird von ihm als eine Strafe Gottes wegen der Schuld des sexuellen Verlangens betrachtet. Die Ursünde der Menschheit, wie in der „Verwandlung des Bösen“ angedeutet, wird nicht durch das Essen vom Baum der Erkenntnis, sondern durch den sexuellen Sündenfall im Paradiesgarten herbeigeführt. Die Erkenntnis der Leiblichkeit als Hervorrufener der Schuld bei Trakl in Hinsicht auf die Engelsvorstellung ermöglicht seine Selbstidentifikation mit dem Engel. Im Gegensatz zu dem gefallenem und beschmutzten Engel ist der „Kristall“-Engel die Verkörperung des Kindheits-Ich des Dichters, das noch frei von körperlicher Schuld ist. Der Kristall-Engel ist gleichzeitig auch ein Warner für den Dichter, der seine Körperwahrnehmung verstärkt und sein Schuldbekenntnis fördert. Aber dieser Kristall-Engel als Idealselbst erscheint bei Trakl normalerweise in einem traum- oder jenseitsbezüglichen Kontext, der auf eine körperlose Welt deutet. Nur in dieser geistigen Welt kann der Mensch von seiner körperlichen Sünde befreit werden. Auf ähnliche Weise ist der schwertragende Engel als höheres Ich als „Bruder“ und Begleiter des Dichters auf seinem Sühneweg zu bezeichnen, der ihm aber zu der Todeswelt leitet. Dort trifft der Dichter wiederum sein Kindheits-Ich, einen vollkommenen, reinen Knaben. Das Jenseits scheint für ihn der einzige Ausweg aus seinem sündigen Dasein. Während der Körper des gefallenen Engels eine Folge der sexuellen Straftat und Symbol des Sexualtriebs ist, verkörpert der himmlische, körperlose Engel die Unschuld und den reinen Geist. Diese Doppelvorbildung von einem Engel macht ihn zu einer idealen Identifikationsfigur des Dichters in der dichterischen Auseinandersetzung mit dem Lebensmotiv der Sünde und Sühne.

Das Verständnis für die Leiblichkeit und Geistigkeit und die Vorstellung des Verhältnisses zueinander spielen eine entscheidende Rolle bei Dichtern wie George und Trakl auf dem Weg zur Selbsterkenntnis und auf der Suche nach einer Selbsterlösung. Die Engelsvorstellung der beiden Dichter, dass die Engel eine ideale Personifikation für das Spannungsverhältnis zwischen Leiblichkeit und Geistigkeit sein sollen, macht diese Gestalt zur gewünschten Selbstidentifikation des Dichters. Durch die Auseinandersetzung mit dem Engel als Selbstbild wird ein Ausweg aus der Selbstkrise gefunden.

2.3 Zwischen Synkretismus und Privatreligion: Engel als Erlösungsfigur

Dass die Engel als Helfer bei der Bildung einer Privatreligion angesehen werden, die vom individuellen Synkretismus geprägt wird und die Erlösung des Selbst in Aussicht stellt, ist bei den Dichtern Stefan George und Nelly Sachs zu sehen. Die Konstruktion der Privatreligion dieser zwei Dichter zeigt jedoch unterschiedliche private Bedürfnisse in Bezug auf die Selbsterlösung. Bei George ist der private Synkretismus eine Zusammenstellung von Christentum und griechischer Antike: seine Integration der christlichen Ergebenheit mit dem Paideia-Paradigma, die als Verhaltensprinzip in seiner ästhetischen Praxis gilt, und auf die Erstellung einer kunstreligiösen Konzeption zielt. Bei Sachs basiert die synkretistische Idee im Vergleich zu George mehr auf den klassischen mythisch-religiösen Schriften von christlicher und jüdischer Tradition – die Bibel, die kabbalistischen und chassidischen Texte. Ihre Auseinandersetzung mit diesen Schriften bietet ihr eine eigene Gesichtsperspektive: Die Diaspora wird von ihr als Lebenskraft des jüdischen Volks betrachtet. Die Kreisschlüssigkeit der Geschichtsstruktur – die Wiederkehr des Gleichen und der Wechsel zwischen Henker und Opfer werden von ihr als psychologische Unterstützung bei der Überwindung von Schmerzen und Hass angesehen. Die Privatreligion bei George gilt als Selbsterlösung, da sie eine neue Lebensphase des Dichters ermöglicht – von dem alten Leben als reiner Dichter zu dem ästhetischen Führer einer Bildungszielgruppe, durch die er von der Glaubenskrise und Orientierungslosigkeit des Lebens erlöst wird. Die Privatreligion bei Sachs wirkt im Umgang mit dem traurigen Schicksal des jüdischen Volks. Nur mit einem neuen Verständnis von Leben und Tod und einer neuen Perspektive auf den Geschichtsverlauf kann die Dichterin die unfassbaren Leiden des Volks ertragen und eine Balance zwischen Schmerz und Hoffnung behalten.

Die Engel in den Gedichten von George und Sachs sind durch synkretistische Eigenschaften bezeichnet. Der Engel des *Vorspiels* bei George hat eine durch den Eros geprägte Äußerlichkeit und verlangt eine christliche Gefolgschaft. Der Engel bei Sachs bringt ihr philosophische Gedanken über die Einheit von Leben und Tod, Anfang und Ende, Endlichkeit und Ewigkeit und die neue Geschichtswahrnehmung in Bezug auf jüdische Mystik und christlichen Glauben. Diese Engel mit synkretistischen Eigenschaften werden auch von diesen zwei Dichtern als Erlösungsfigur durch eine Privatreligion mit synkretistischen Kennzeichen gestaltet. Der Hauptgrund für den Engel als idealer Botschafter der synkretistischen Privatreligion liegt in seinem allgegenwärtigen Vorkommen in fast allen vorhandenen Glaubenssystemen. Die Existenz

des Engels findet man in den traditionellen Religionen - monotheistisch und polytheistisch -, Mythologie und im Volksglauben. Der Engel des *Vorspiels* bei George beispielsweise ist ein Engel mit der Eigenschaft des Eros in der griechischen Mythologie, der in der Kunstdarstellung meistens als Engelsfigur dargestellt wird, und dem christlichen Engel, der die Ergebenheit in Gott den Gläubigen vermittelt. In den Engelgestalten von Sachs sind christliche und jüdische Tradition (Observanzen) nicht immer leicht zu unterscheiden. Der Engel „auf den Urgefilde“ gilt als Schöpfer im Sohar und als Todesengel in der christlichen Tradition. Der Engel, der die Erinnerung und das Gedankengut der verstorbenen Juden sammelt, funktioniert wie der Teilnehmer eines „Tikkum,“ eines Reparatur- und Verbesserungsprogramms in der jüdischen Mystik, aber in den Gedichten von Sachs ist dieser Sammler Tröster und Schützer, in deren Gestalt die christliche Eigenschaft zu bemerken ist. Der Chassidim Abraham, der in der jüdischen Überlieferung nur wegen seines reinen Geistes als Engel bezeichnet wird, wird von Sachs als ein echter Engel dargestellt. Diese Schwellenfigur ist auch Identitätsträger des israelischen Volks. Abraham der Engel ist eine synkretistische Figur, die jüdische Mystik und Volkserzählung miteinander verbindet. Der Cherub bei Sachs ist ebenfalls eine Kombinationsfigur von biblischer Tradition und jüdischer Mystik. Dadurch ist die Idealität des Engels als Verkündiger und Aufklärer einer neuen Privatreligion zu sehen. Das Vorkommen des Engels in unterschiedlichen Glaubenssystemen macht ihn zu einer natürlichen Verbindungsfigur, wodurch der Dichter ihn die Rolle als Verkündiger und Erbringer der selbst zusammengestellten Religion spielen lässt. Diese Eigenschaft des Engels als Verbindungsfigur zwischen unterschiedlichen Glaubenstraditionen und Volkssagen würde durch sein Erscheinen als Aufklärer einer neuen privaten Religiosität bei den Gedichtlesern einen natürlichen Eindruck hinterlassen.

Ein anderer möglicher Grund, dass der Engel als ideale Gestalt des Weggefährten und Aufklärers des Dichters auf der Suche nach einer neuen Gottheit und Privatreligion gilt, könnte sein, dass die neuen Verhaltensweisen des privat gestalteten Engels in einer typischen Engel-Mensch-Begegnungsszene im Vergleich zu denen in religiösen Schriften seine neue Eigenschaft betonen. Diese merkwürdigen Unterschiede eines Engels müssten eine neue Religiosität und eine neue Gottheit verkünden. Die Engel in Rilkes Elegien sind ein gutes Beispiel für diesen Fall. Rilke als religiöser Dichter hat auch Engel in den *Duineser Elegien* für seine Suche nach dem privaten Gott und der Wahrheit dieser Gottheit gestaltet. Obwohl die Engel in den Elegien einzigartig sind und sich von den Engelgestalten in allen vorhandenen religiösen Traditionen unterscheiden, lassen ihre Namen aber an die Engelsingeschichten in jüdischen oder christlichen Schriften denken. Z.

B. in der zweiten Elegie werden Tobias und der Erzengel Raphael erwähnt, zwei Figuren in der apokryphen Schrift des *Buch Tobias*, mit einer anderen Konfrontationsweise. Im Vergleich zu der Erzählung (Mythos) im *Buch Tobias*, in der der Erzengel von Gott zu Tobias und seiner Frau geschickt wird, um ihr zu helfen, wird die Distanz zwischen Engel und Mensch in der heutigen Zeit (Jetzt) unüberbrückbar, und die Existenz dieses ehemaligen hilfsbereiten Engels ist jetzt für die Menschen unerträglich:⁷²⁶

Wohin sind die Tage Tobiae, / da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür, / zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar; [...] Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen / eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf- / schlagend erschlug uns das eigenen Herz. Wer seid ihr?⁷²⁷

Nicht nur das Verhalten des Erzengels Raphael in dieser Elegie ist verfremdet, auch die Pluralform dieser Engel deutet einen Unterschied zu seiner Figur im „Buch Tobit“ an. Die Intertextualität der Engelbeschreibung in Bezug auf die religiösen Schriften macht die neue Eigenschaft und Funktion der Engel in einem modernen Gedicht noch deutlicher. Das allgemeine Dasein der Engel in unterschiedlichen Glaubenssystemen macht ihn zu einer idealen Figur für die Botschafter einer Privatreligion mit synkretistischen Eigenschaften. Beim Lesen eines Gedichtes mit der Darstellung eines synkretistischen Engels ist seine Funktion der gezielten Zusammenstellung verschiedener Glaubensvorstellungen kaum zu bemerken. Die Engelsdarstellung in den religiösen und mystischen Schriften ermöglicht eine intertextuelle Engelsbeschreibung in dem modernen Gedicht, sodass die Einzigartigkeit der Engel bei der Privatreligion eindeutig gezeigt werden kann. Diese Eigenschaften der Engel machen sie zu einem idealen Erlösungsbringer in Hinsicht auf die Privatreligion.

Als „Übergangsobjekt“ während der Gottesabwesenheit und des Gefühls, von Gott verlassen zu sein, in dem Säkularisierungsprozess bis zur Bildung einer neuen Gottes- und Selbsterkenntnis funktioniert der Engel als Koordinator in der Gott-Mensch-Beziehung. Als Gestalt mit Doppelcharakter – der Leiblichkeit und Geistigkeit – wird der Engel ideal für die Selbstbeschreibung des Dichters, denn die Leiblichkeit der Engel steht für die Körperwahrnehmung und Schulterkenntnis des Dichters und die Geistigkeit der Engel für das Idealselbst des Dichters, für die Selbstanforderung nach der seelischen Reinheit. Als ideale Gestalt der Zusammenstellung einer synkretistischen Privatreligion wird der Engel als Botschafter und Aufklärer einer Selbsterlösung von den Dichtern wie

⁷²⁶ Vgl. Willeme Laurens Graff: Der Schutzengel wird schrecklich. In: Rilkes lyrische Summen. Berlin: De Gruyter 1960. S. 265-271. Hier S. 266.

⁷²⁷ Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. In: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band II. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1980. S. 689.

George und Sachs ausgewählt. Diese drei wesentlichen Eigenschaften der Engel können als Gründe für die neue Gestalt und Funktion der Engel in den modernen Gedichten betrachtet werden.

3. Ausblick: Die Engel im postmodernen Kontext

Diese Dissertation hat sich mit den Engeln in den deutschsprachigen Gedichten von vier Lyrikern des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Die neuen Gestalten und Funktionen der Engel in der Lyrik dieses Zeitraums werden dargestellt und auch die Gründe dafür werden erklärt. Chronologisch gesehen werden in dieser Forschungsarbeit die Engelsgedichte von der vorletzten Jahrhundertwende bis zu den Sechzigerjahren als Schwerpunkt betrachtet (Sachs starb im Jahr 1970 und Lavant im Jahr 1973). Die lyrischen Engel der 70er- und 80er-Jahre werden auch im Einführungskapitel erwähnt. Ihre Funktion als Symbol der Freiheit und die Formel „Engel der Geschichte“ nach Benjamin unter den DDR-Dichtern und Dichtern der inneren Emigration werden besprochen. Zum Schluss dieser Dissertation werfen wir einen kurzen Blick auf den Engel in den 90er Jahren, um das neue interessante Phänomen in der Engelsdarstellung zu beobachten, besonders im postmodernen Kontext.

Im Vergleich zu den Engeln, die einen positiven Einfluss auf den Menschen auszuüben versuchen, erinnert der Engel bei *Durs Grünbein* (1962-) an den von Gott beauftragten Strafenkel in der Bibel. In seinem Gedicht „Alzheimer Engel“ wird der damalige Würgeengel Gottes jetzt krank und vergesslich. Dieser alte und müde Engel kann seine Aufgabe im Jüngsten Gericht nicht mehr erledigen:

Alter Erzengel, was nun? / Müde geworden? Dein Flammenschwert / Steht zur Auktion und die Flügel ruhn / Im Theaterhaus. [...] Lächerlich bist du, vergeßlich geworden. // Folter hast du, Geschäfte, verschlafen, // Das zeugenlose belustigte Morden. // Alzheimer: heißt so das Ende der Schrecken? // Kranker Engel, du weißt, was geschieht // Ist Geschichte, - danach. Lass sie stecken. Deinen Bann, deinen Fluch, Wer dich sieht, // Lebt im Glück der Vertreibung. Das Böse // Gibt sich politisch. Es hat kein Gesicht. // Arbeitslos stehst du, taub im Getöse / Des Zeitvertreibs vor dem Jüngsten Gericht.⁷²⁸

Der Engel hat sein Geschäft des Rächens eingestellt und seine Aufmerksamkeit für die Sünden verloren, die dereinst zu rächen wären. Der Gerichtsenkel ist unfähig, alles Schreckliche der menschlichen Taten wahrzunehmen und die Katastrophe auf der Erde zu verhindern. Dieser an Alzheimer leidende und unfähige Engel wird von dem Dichter als „lächerlich“ bezeichnet. Er bringt das „falsche Glück“: „Deinen Bann, deinen Fluch, /

⁷²⁸ Durs Grünbein: Nach den Satiren. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1999. S. 90.

Wer dich sieht, lebt im Glück der Vertreibung.“ Der Grund dafür wird auch erklärt: „Das Böse / gibt sich politisch. Es hat kein Gesicht.“ Der Engel sollte das gelähmte politische System symbolisieren, das die Urteilskraft der Bürger stört und sie unbewusst in die gegenwärtige Lebenssituation geraten lässt. Aber eine große Apokalypse-Gefahr, die die Existenz der Menschheit bedroht, wird trotzdem kommen. Der Unterton der Ironie zwischen den Zeilen ist in diesem Zeitgedicht leicht zu bemerken.

Ein Würgeengel, der aber von seiner eigentlichen Aufgabe in der Bibel befreit wird,⁷²⁹ erscheint im Gedicht der Dichterin *Friederike Mayröcker* (1924-):

[...] und der staubverkrustete Fußboden wird nicht mehr gewaschen / sondern / beiläufig mit Milch begossen und Mehl bestreut das ganze dann / in der Zimmerecke verscharrt / eine kleine Weinbergschnecke vom Stuhlbein gelöst der / Würgeengel / im rechten Fenster, das artet ja gleich aus zur Hagiographie sagst du / du bist mir ein Wunder.⁷³⁰

Dieser Würgeengel tritt in einer alltäglichen Szene auf. Der „staubverkrustete“, „mit Milch begossene“ und „Mehl gestreute“ „Fußboden“ und die „Weinbergschnecke an der Ecke“ erinnern an eine verlassene Wohnung, die von der Natur wieder zurückerobert wird. Der Würgeengel konfrontiert aber keinen Menschen - wahrscheinlich werden die sündigen Menschen von diesem Engel getötet. Der Engel bewundert die „Hagiographie“, die Darstellung des Lebens der Heiligen. Diese Hagiographie sollte ein Symbol für das Gedankengut der Menschheit sein, das im Gegensatz zu den materiellen Produkten, z. B. „Milch und Mehr“ steht. „Das Wunder ist, dass diese sich fortlaufend aus sich selbst erzeugende und erneuernde Wortwelt immer die labile Schwebelage hält zwischen Wirklichkeitsabzug und reiner Sprachbewegung.“⁷³¹ So interpretiert Andrea Köhler in ihrem Essay das „Wunder“ im Kontext des „Würgeengels“. Dieser Engel sollte die geistigen Produkte des Menschen sehr schätzen. Der „Würgeengel“ könnte in diesem Sinne als einen Racheengel des Dichtergeistes gegen die materielle Zivilisation der Massen angesehen werden.

Ein drittes Gedicht, in dem ein streitender Engel erscheint, findet man bei *Hans Magnus Enzensberger* (1929-):

Als ich auf sah von meinem leeren Blatt, / stand der Engel im Zimmer. / Ein ganz gemeiner Engel, vermutlich unterste Charge. [...] Ich sah es an seinen hellen Augen, er hoffte / auf Widerspruch, auf ein langes Ringen. / Ich rührte mich nicht. Ich wartete, / bis er verschwunden war, schweigend.⁷³²

⁷²⁹ Vgl. 2. Kön 19,35 und 2. Sam 24,16.

⁷³⁰ Friederike Mayröcker: *Das besessene Alter*. Gedichte 1986-1991. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992. S. 174.

⁷³¹ Andrea Köhler: Der Würgeengel. „Das besessene Alter“-Gedichte von Friederike Mayröcker. In: *DIE ZEIT* 5 (1993).

⁷³² Hans Magnus Enzensberger: *Kiosk*. Neue Gedichte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1995. S. 118.

Im Namen des Gedichtes wird sein Inhalt klar dargestellt. Es geht um den Besuch eines Engels bei dem Menschen. Dieser Engel hat offenbar seine Würde als Engel verloren – „ein ganz gemeiner Engel, vermutlich unterste Charge“ und wird von der Menschheit vernachlässigt: Das lyrische Ich hat auf die provokative Anforderung des Engels nicht reagiert und wartet, bis er die Wohnung wieder verlässt. Der auf einen „Ring“ wartende Engel lässt an Jakobs Kampf mit dem Engel erinnern. Das lyrische Ich hier ist so selbstbewusst und unabhängig von dem Engelglauben, da das Engelverhalten ihm gleichgültig ist. Es herrscht im Gedicht wieder eine ironische Atmosphäre: Der Engel hat seine Wichtigkeit bei den Menschen verloren und muss mit einem Streit seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Durch diese drei Gedichte, die in den 90er Jahren veröffentlicht wurden, kann man eine neue Engelsfigur und eine andere Mensch-Engel-Beziehung ersehen. Die prononcierte Bedeutung, die der Engel noch in der Lyrik des 20. Jahrhunderts als Sehnsuchts-, Rat- und Trostfigur in Situationen existenzieller Verlorenheit besaß, und in der er als Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur diente, hat er in der so frechen wie selbstbewussten Literatur, zumal der Postmoderne inzwischen verloren. Er hat seine metaphysische Erhabenheit verloren, ist an Alzheimer erkrankt oder wird von dem Menschen verachtet. Eine Ironie wird durch die biblische Intertextualität in der Engelbeschreibung ausgedrückt. Das Alltagsmotiv, die Intertextualität und die Ironie in einem Gedicht, entsprechen der Eigenschaft eines postmodernen Textes.⁷³³ Warum die Engel im postmodernen Kontext mit dieser neuen Gestalt präsentiert werden und warum das Engel-Mensch-Verhältnis wesentlich verändert ist, könnte ein neues Forschungsthema sein.

⁷³³ Vgl. Uwe Wittstock: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994. S. 19 f.

Literatur

Primärliteratur

von Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant und Nelly Sachs

Werke von Stefan George

GSW: Stefan George: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung, bearbeitet von Ute Oelmann. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2013.

GSW I: Die Fibel. Auswahl erster Verse.

GSW II: Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal.

GSW III: Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten.

GSW IV: Das Jahr der Seele.

GSW V: Der Teppich des Lebens. Die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel.

GSW VI/VII: Der Siebente Ring.

GSW VIII: Der Stern des Bundes.

GSW IX: Das Neue Reich.

GSW X/XI: Dante. Die göttliche Komödie.

GSW XII: Shakespeare Sonette. Umdichtung.

GSW XIII/XIII: Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen.

GSW XVII: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen.

GSW XVIII: Schlussband.

Blätter für die Kunst. Begründet von Stefan George. Hrsg. von Carl August Klein. 1892-1919. Abgelichteter Nachdruck. Düsseldorf/München 1967.

Werke von Georg Trakl

Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hrsg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. 6. Bände und 2 Supplement-Bände. Basel/Frankfurt a. Main: Stroemfeld 1955.

Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. 3. Auflage. Salzburg: Otto Müller Verlag 1966.

Georg Trakl. Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar. Mit einem Anhang von Friedrich Kur. München: Dtv 1972.

Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter Killy und Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller Verlag 1987.

Werke von Christine Lavant

Christine Lavant: Werke in vier Bänden. Göttingen: Wallstein Verlag 2014-2018.

Band 1: Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. Hrsg. und mit Nachworten von Doris Moser und Fabjan Hafner unter Mitarbeit von Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2014.

Band 2: Zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählungen. Hrsg. von Klaus Amann und Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2015.

Band 3: Gedichte aus dem Nachlass. Hrsg. und mit Nachworten von Doris Moser und Fabjan Hafner unter Mitarbeit von Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

Band 4: Erzählungen aus dem Nachlass. Mit ausgewählten autobiographischen Dokumenten. Hrsg. von Klaus Amann und Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

Werke von Nelly Sachs

Nelly Sachs: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Ariane Huml und Matthias Weichelt. Berlin: Suhrkamp 2010.

Band I: Gedichte 1940-1950.
Band II: Gedichte 1951-1970.

Nelly Sachs: In den Wohnungen des Todes. Berlin: Aufbau-Verlag 1947.
Sternverdunkelung. Gedichte. Amsterdam: Bermann-Fischer/Querido 1949.
Und niemand weiß weiter. Gedichte 1957. Hamburg/München: Heinrich Ellermann. 1957.
Flucht und Verwandlung. Gedichte 1959. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1959.
Fahrt ins Staublose. Die Gedichte von Nelly Sachs. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1961.
Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs. Frankfurt a. Main:
Suhrkamp Verlag 1962.
Glühende Rätsel. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1964-1968.

Primärliteratur anderer Autoren

Aichinger, Ilse: Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952). Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1989.

Annette, Droste-Hülshoff von: Sämtliche Gedichte. Berlin: Insel Verlag 1998.

Arendts, Erich: Zeitsaum. Leipzig: Insel Verlag 1978.

Ausländer, Rose: Wieder ein Tag aus Glut und Wind: Gedicht 1980-1982. Frankfurt a. Main:
Fischer Verlag 1986.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. XI. These. In: Gesammelte Schriften. Band I. 2.
Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980.

Bergengruen, Werner: Figur und Schatten. Gedichte. Zürich: Arche 1958.

Calvin, Johannes: Institutio Christianae Religionis. Nach der letzten Ausgabe von 1559, übersetzt und
bearbeitet von Otto Weber. Hrsg. von Matthias Freudenberg. 2. Auflage. Neukirchen-Vlugh:
Neukirchener Verlag 2008.

Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Beda Allemann, Stefan. Reichert und Rolf Bücher.
Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag 1983.

Cocteau, Jean: Werkausgabe in 12 Bänden. Band 9. Hrsg. von Reinhard Schmidt. Frankfurt a. Main:
Fischer Verlag 1988.

Domin, Hilde: Gedichte. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1964.

Dürrenmatt, Friedrich: Ein Engel kommt nach Babylon. Fragmentarische Komödie in drei Akten.
Neufassung. Zürich: Diogenes Verlag 1980.

Eichendorff, Joseph von: Werke. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. München: Carl Hanser Verlag 1962.

Enzensberger, Hans Magnus: Kiosk. Neue Gedichte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag 1995.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag 1974.

Frisch, Max: Stiller. Berlin: Suhrkamp Verlag 1973.

Fühmann, Franz: Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung. München: Dtv 1992.

Goethe, Johann Wolfgang von: Gesammelte Werke. Die Gedichte. München: Anaconda Verlag 2015.

Grünbein, Durs: Nach den Satiren. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag 1999.

Gryphius, Andreas: Sonette. Hrsg. von Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer 1963.

Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam 1997.

Hildegard, Bingen von: Quellen des Heils. Textauswahl. Hrsg. von Adelgundis Führkötter. Übers.

- aus dem Lat. von Maura Böckeler. Salzburg: Otto Müller Verlag 1983.
- Hölderlin, Friedrich: Heimkunft. Aus: Gedichte 1800-1804. Sämtliche Werke und Briefe. Band 3. Hrsg. von Michael Knaupp. München: Hanser Verlag 1992.
- Huch, Ricarda: Neue Gedichte. Berlin: Insel Verlag 1907.
- Huchel, Peter: Gezählte Tage. Gedichte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag 1972.
- Jandl, Ernst: Poetische Werke. Hrsg. Von Klaus Siblewski. Band 8: Der Gelbe Hund & Selbstporträt des Schachspielers als trinkende Uhr. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1997.
- Kaléko, Mascha: In meinen Träumen läutet es Sturm. Gedichte und Epigramme aus dem Nachlass. München: Dtv 1981.
- Kirsch, Sarah: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Franz-Heinrich Hackel. Band 1: Gedichte. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.
- Kunert, Günter: Unterwegs nach Utopia. Gedichte. München: Carl Hanser Verlag 1977.
- Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Band 1.1: Gedichte. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1996.
- Mayröcker, Friederike: Das besessene Alter. Gedichte 1986-1991. Frankfurt a. Main. Suhrkamp 1992.
- Meister, Ernst: Gedichte 1932-1964. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964.
- Morgenstern, Christian: Wir fanden einen Pfad. Gedichte. (Sämtliche Dichtungen I. Band 11) Hrsg. von H. O. Proskauer. Basel: Zbinden 1973.
---: Mensch Wanderer. Gedichte aus den Jahren 1887-1914. Basel: Zbinden 1976.
- Müller, Heiner: Die Gedichte. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998.
- Müller, Wilhelm: Gedichte von Wilhelm Müller. Gesamtausgabe. Hrsg. von Curt Müller. Leipzig: Reclam 1894.
- Novalis: Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Hrsg. von Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam 1984.
- Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1980.
- Schickele, René: Die Leibwache. Gedichte. Neuauflage. Minnesota: Kraus Reprint 1973.
- Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Band 2. Leipzig: Hildesheim 1958.
- Silesius, Angelus: Cherubinischer Wandersmann. Zürich: Manesse Verlag 1986.
- Thomas, Aquin von: Summa theologica. Vollständige deutsch-lateinische Ausgabe. Band 7. Köln: Albertus-Magnus-Akademie 1951.
- Werfel, Franz: Gedichte aus dem Jahre 1908 und 1945. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag 1992.
---: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman. 5. Auflage. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag. 2004.

Sekundärliteratur

- Alber, Martin, Walter Methlagl u.a. (Hrsg.): Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Innsbruck: Haymon 1996.
- Aller, Jan: Symbol und Verkündigung. Studien um Stefan George. Düsseldorf: Küpper 1976.
- Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Nihilismus-Fin de Siècle-Expressionismus. Berlin: Akademie Verlag 2009.

- Apel, Friedmar: Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin. Paderborn: Igel Verlag 1994.
- Arendt, Dieter: Das Wagnis des religiösen Gedichts. Zur der Lyrik Christine Lavants. In: *Welt und Wort*. Literarische Monatsschrift 18 (1963). S. 297- 299.
- Aurnhammer, Achim: Stefan George und Hölderlin. In: *Euphorion*. Zeitschrift für Literaturgeschichte 81 (1987). S. 81-99.
- : Francesco Petrarca in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Tübingen: Max Niemeyer 2006.
- : „Im Anfang war das Wort!“ – „Im Anfang war die Tat!“ Wort und Tat in Stefan Georges Ideal des Heroischen. In: *Literatur und praktische Vernunft*. Hrsg. von Frieder von Ammon, Cornelia Rémi und Gideon Stiening. Berlin: De Gruyter 2006. S. 537-554.
- : Wolfgang Braungart u.a. (Hrsg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band 1. Berlin/Bosten: De Gruyter 2012.
- Bauer-Byrne, Susanne G.: Eine biographische Annäherung an Christine Lavant. Montata: UMI Dissertation Publishing 1995.
- Baßler, Moritz (Hrsg.): Historismus und literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.
- : Wie Trakls „Verwandlung des Bösen“ gemacht ist? In: *Interpretationen*. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999. S. 121-141.
- Beil, Ulrich Johannes: Die Wiederkehr des Absoluten: Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1998.
- Bach, Inka, Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin/New York: De Gruyter 1989.
- Belli, Paola S.: Index zu Christine Lavants Dichtungen. (In *Die Bettlerschale-Spindel im Mond- Der Pfauenschrei*) Milan: Dott. A. Giuffrè Editore 1980.
- Beil, Ulrich Johannes: Die Wiederkehr des Absoluten: Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1998.
- Beitl, Richard: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1974.
- Benn, Gottfried: Dichter über ihre Dichtungen. Hrsg. von Edgar Lohner. Berlin: Heimeran/Limes 1951.
- Berendsohn, Walter A.: Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals. Darmstadt: Agora 1974.
- Bezzel-Dischner, Gisela: Poetik des modernen Gedichts: Zur Lyrik von Nelly Sachs. Frankfurter Beiträge zur Germanistik. Band 10. Hrsg. von H.O. Burger u. K. v. See. Bad Homburg-Berlin-Zürich: Gehlen Verlag 1970.
- Biedermann, Hans: Lexikon der Symbole. Erfstadt: AREA Verlag 2004.
- Bongartz, Christiane: Die Zeichen deuten. Betende Menschen, schweigende Engel und ein „überströmender“ Gott in den Schriften deutsch-jüdischer Dichterinnen des 20. Jahrhunderts. In: *Ästhetik-Theologie-Liturgik*. Band 33. Münster: Lit Verlag 2004.
- Böhme, Jakob: Theosophia revelata, das ist: Alle göttliche Schriften des Gottseligen und Hoherleuchteten Deutschen Theosophi Jacob Böhmens. Band 4. München: Verlag der Literarisch-Artistischen Anhalt 1844.
- Böttcher, Carina: Engel in Literatur, Film und Werbung. Diss., Heinrich-Heine-Universität 2006.
- Braungart, Wolfgang: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen: Niemeyer Verlag 1997.
- : Platonisierende Eroskonzeption und Homoerotik in Briefen und Gedichten des George-Kreises.

- In: Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Renate Stauf u.a. Berlin/New York: De Gruyter 2008. S. 230-237.
- : Vorwort und Übersicht über die Beiträge. In: Stefan George und die Religion. Berlin: De Gruyter 2015. S. 8-11.
- : „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“. Stefan Georges poetische Eucharistie. In: Literatur und Religion in der Moderne: Studie. Paderborn: Wilhelm Fink. 2016. S. 333-360.
- Brokoff, Jürgen, Joachim Jacob (Hrsg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014.
- Buber, Martin: Die Erzählungen der Chassidim. Zürich: Verlag Manesse 2011.
- Bucher, Anton: Die religiöse Entwicklung des Dichters Rainer Maria Rilke. Fribourg: Berichte zur Erziehungswissenschaft aus dem pädagogischen Institut der Universität Friburg 52 (1986).
- Cassagnau, Laurent: „Es sammelt der Engel ein/Was ihr fortwarft...“. Die Figur des Engels in Nelly Sachs' Lyrik. In: Text+Kritik 23 - Nelly Sachs. Dritte Auflage: Neufassung. Hrsg. von Daniel Pedersen. München: Richard Boorberg Verlag 2017. S. 80-95.
- Christine Kanz, Linz: Anerkennung, Verknennung und Gabe. Ein Versuch über das sozialphilosophische Wissen der Literatur. In: Anerkennung und die Möglichkeiten der Gabe. Frankfurt a. Main: Peter Lang Edition 2017. S. 155-176.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: Das lyrische Du: Funktionen und Variationen einer poetischen Sprechsituation. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2004.
- Conterno, Chiara: Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. Göttingen: V&R unipress 2014.
- Cosentino, Christine: Sarah Kirschs Dichtung in der DDR: Ein Rückblick. In: German Studies Review 4 (1981). S. 105-116.
- Csúri, Károly (Hrsg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder. Symposium. Hrsg. von Tübingen: Niemeyer 1996.
- : Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009.
- : Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016. S. 154-163.
- Daemmrich, Hort S., Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke 1987.
- David, Claude: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München: Carl Hanser Verlag 1967.
- Denner, Iris: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag 1991.
- Detsch, Richard: Georg Trakl's Poetry: Toward a Union of Opposites. University Park/London: Penn State University Press 1991.
- Dietrich, Walter: Gottes Einmischung: Studie zur Theologie und Ethik des Alten Testaments II. Neukirchen-Vluyan: Neukirchener Verlag 2013.
- Dinesen, Ruth: Nelly Sachs - Eine Biographie. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1992.
- Domin, Hilde (Hrsg.): Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen. Autor und Leser. Frankfurt a. Main/Bonn: Athenäum Verlag 1966.
- Doppler, Alfred: Orphischer und apokalyptischer Gesang. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (1968). Hrsg. von Herman Kunisch. Berlin: Duncker & Humblot 1968. S. 291-242.
- Dürhammer, Lija, Wilhelm Hemecker (Hrsg.): Christine Lavant. Selbstdarstellung für den dänischen Rundfunk. In: „Nur durch Zufall in den Sand einer Dichterin geraten“. Unbekannte autobiographische Texte von Christine Lavant. In: Sichtungen 2 (1999). S. 97-126.
- Egyptien, Jürgen: Stefan George. Dichter und Prophet. Darmstadt: Theiss 2018.

- Ehmann, Antje: Die Sprache der Engel. Zu angelologischen Quellen moderner Lyrik. In: Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne. Hrsg. von Bettina Gruber. Opladen: Westdeutsche Verlag 1997. S. 136-156.
- Eschenbach, Gunilla: Traumdunkel. In: Stefan George. Werkkommentar. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Bosten: De Gruyter 2017. S. 433-436.
- Falkenstein, Henning: Köpfe des 20. Jahrhunderts. Nelly Sachs. Berlin: Colloquium Verlag 1984.
- Ficker, Ludwig von: Erinnerungspost. Ludwig von Ficker zum 13. April 1965 zugestellt. Salzburg: Otto Müller Verlag 1965.
- Fitzon, Thorsten: Petraca um 1900: Anneigung – Anverwandlung - Abkehr. In: Francesco Petrarca in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hrsg. von Achim Aurnhammer. Tübingen: Max Niemeyer 2006. S. 539-562.
- Freund, Winfried: Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Wilhelm Fink Verlag 1999.
- Friedrich, Johannes B.: Die Symbolik und Mythologie der Natur. Würzburg: Verlag der Stahel'schen Buch- und Kunsthandlung 1859. Nachgedruckt von Nabu Press, Charleston 2000.
- Frommel, Wolfgang: Templer und Rosenkreuz. Ein Traktat zur Christologie Stefan Georges. Göttingen: Wallstein Verlag 1991.
- Fues, Wolfram Malte: Text als Intertext. Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. (Probleme der Dichtung). Heidelberg: C. Winter Verlag 1995.
- Galler, Christoph: „Ob der liebe Gott bestimmt allmächtig ist?“ Ein neuer biblischer Blick auf Christine Lavant. In: Stimmen der Zeit 24 (2003). S. 611-621.
- Gerhardt, Volker: Der Sinn des Sinnes. Versuch über das Göttliche. München: C. H. Beck 2014.
- Goldmann, Heinrich: Katabasis: eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtung Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag 1957.
- Gorgé, Walter: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1973.
- Graff, Willeme Laurens: Der Schutzengel wird schrecklich. In: Rilkes lyrische Summen. Berlin: De Gruyter 1960. S. 265-271.
- Greiner, Bernhard, Joachim Harst (Hrsg.): Daidalos und Ikaros. In: Mythenrezeption. Die antike. Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart/Weimer: Metzler 2008. S. 191-198.
- Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Band 23. München: Dtv 1984.
- Grün, Anselm: Das kleine Buch der Engel. Berlin: Herder 2016.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich: Modern, Modernität, Moderne. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache. Band 4. Hrsg. von Reinhart Koselleck, Werner Conze und Otto Brunner. Stuttgart: Klett-Cotta 1978. S. 93-131.
- Gundolf, Friedrich: George. Berlin: Bondi Verlag 1920.
 ---: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. 26 Arbeiten aus den Jahren. 1900-1931. Hrsg. von Victor A. Schmitz und Fritz Martini. Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. Band 54. Heidelberg: Lambert Schneider Verlag 1980.
- Hallacker, Anja: Die Zeit der Engel. Ein Blick auf Rilkes *Duineser Elegien*. In: Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltraum. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Stephan Poromkba und Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 140-151.

- Hammer, Anette: Lyrikinterpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten „Psalm I“ und „De profundis II“. Würzburg: Königshausen & Naumann 2005.
- Hamann, Johann Georg: Aesthetica in nuce. In: J.G.H., Sokratische Denkwürdigkeiten. Mit einem Kommentar. Hrsg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1993. S. 76-147.
- Heftrich, Eckhard: Stefan George. Frankfurt a. Main: Klostermann Verlag 1968.
- Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache (1950-1959). 15. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2007.
- Herzmansky, Katharine, Arno Rußegger (Hrsg.): Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine- Lavant-Symposions. Wien: Praesens Verlag 2006.
- Heybey, Wolfgang: Glaube und Geschichte im Werk Stefan Georges. In: Religion und Geschichte. Band 3. Stuttgart: Kohlhammer 1935.
- Hildegard, Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Reclam 2011.
- Hoffmann-Krayer, Eduard, Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen-Hexenschuss. Berlin: De Gruyter 1987.
- Hormuth, Norbert: Sprachwelt und Wirklichkeit. Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls. Diss., Freiburg: 1963.
- Hoyer, Jennifer M.: The Space of Words. Exile and Diaspora in the works of Nelly Sachs. Rochester/New York: Camden House 2014.
- Ives, Margaret C.: Trakl's „kristallene Engel“ – A Possible Contemporary Topos? In: German Life and Letters. 41 (1987). S. 33-38.
- Jöckle, Clemens: Das große Heiligenlexikon. Köln: Parkland Verlag 2003.
- Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charismas. München: Karl Blessing Verlag. 2007.
- Károly, Csúri: Konstruktionsprinzip von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016.
- Károly, Csúri (Hrsg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion. Tübingen: Niemeyer 1996.
- Kauffmann, Kai: Stefan George. Eine Biographie. Göttingen: Wallstein Verlag 2014.
- K. Cervantes, Eleonore: Struktur-Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs. Bern/Frankfurt a. Main: Peter Lang 1982.
- Keller, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Stuttgart: Reclam 1987.
- Kemper, Hans-Georg (Hrsg.): Gedichte von Georg Trakl. Interpretation. Stuttgart: Reclam 1999.
---: Geschichte der deutschen Lyrik. Band 2. Von der Reformation bis zum Sturm und Drang. Stuttgart: Reclam 2012.
- Kennan, George F.: Bismarcks europäisches System in der Auflösung. Die französische Annäherung 1875 bis 1890. Frankfurt a. Main/Berlin/Wien: Propyläen Verlag 1981.
- Kersten, Paul: Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag 1970.
- Kienecker, Friedrich: „Es sind noch Lieder zu singen“. Beispiel moderner christlicher Lyrik. In: Christliche Strukturen in der modernen Welt. Band 80. Essen: Ludgerus Verlag 1978.
- Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2. Freiburg: Herder Verlag 1970.
- Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen: Niemeyer 1985.

- Kleefeld, Gunther: *Mysterien der Verwandlung: das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Salzburg: Otto Müller Verlag 2009.
- Klein, Wolfgang, Harald Zimmermann (Hrsg.): *Index zu Georg Trakls Dichtungen*. Frankfurt a. Main: Athenäum Verlag 1971.
- Klemm, László: *Christine Lavants ästhetische Dichtung als Erinnerung: über drei Gedichte des Bandes „Die Bettlerschale“*. In: *Erinnerungskultur*. Wien: Praesens-Verlag 2015. S. 349-355.
- Kleßmann, Eckart: *Zu Georg Trakls Gedicht „Die Kirche“*. In: *Beim Wort genommen: 65 Gedichte gedeutet*. Norderstedt: Klaus Isele Editor 2019. S. 158-163.
- Kling, Thomas: *Sprachkörpersprache. Über Christine Lavant*. In: *Botenstoffe*. Köln: DuMont Verlag 2001. S. 172-181.
- Klingmann, Jürgen: *Religion und Religiosität in der Lyrik von Nelly Sachs*. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1980.
- Klussmann, Paul Gerhard: *Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne*. Bonn: Bouvier Verlag 1961. S. 119-124.
 ---: *Dante und Stefan George. Über Wirkung der Divina Comedia in Georges Dichtung*. In: *Stefan George Kolloquium*. Hrsg. von Eckhard Heftrich. Köln: Wienand 1971. S. 138-150.
 ---: *Spruch und Gespräch in szenischen Gedichten des Spätwerks von Stefan George*. In: *Stefan George. Werk und Wirkung seit dem Siebenten Ring*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001. S. 102-113.
- Köhler, Andrea: *Der Würgeengel. „Das besessene Alter“ - Gedichte von Friederike Mayröcker*. ZEIT Magazin 05 (1993).
- Kranz-Löber, Ruth: *In der Tiefe des Hohlwegs: die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2001.
- Krautz, Jochen, Jost Schieren (Hrsg.): *Persönlichkeit und Beziehung als Grundlage der Pädagogik*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2013.
- Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam 2011.
- Krieg, Matthias: *Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs*. Berlin: Wichern Verlag 1983.
- Kurz, Peter, Michael Machatschek u.a. (Hrsg.): *Hecken. Geschichte und Ökologie. Anlage, Erhaltung & Nutzung*. 2. Auflage. Stocker/Graz/Stuttgart: Stocker Verlag 2001.
- Lacan, Jacques: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*. Übersetzt von Klaus Laermann. In: *Ders.: J. Lacan: Schriften I*. Hrsg. von Norbert Hass. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1975. S. 71-169.
- Lachmann, Eduard: *Trakl und Hölderlin. Eine Deutung*. In: *Georg Trakl. Nachlass und Biographie*. Hrsg. von Wolfgang Schneditz. Salzburg: Otto Müller Verlag 1949. S. 161-213.
 ---: *Der Engel in Rilkes Duineser Elegien*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27 (1953). S. 413-430.
 ---: *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtung Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller Verlag 1954.
- Landfester, Manfred: *Griechen und Deutsche. Der Mythos einer „Wahlverwandtschaft“*. In: *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* 3. Hrsg. von Helmut Berding. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1996. S. 198-291.
- Landmann, Georg Peter: *Vorträge über Stefan George. Eine biographische Einführung in sein Werk*. Düsseldorf/München: Küpper Helmut Verlag 1974. S. 111-132.
- Landmann, George Peter, Elisabeth Höpker-Herberg (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Stefan George und Ida Coblentz*. Stuttgart: Klett-Cotta 1983.

- Lehnen, Ludwig: Vorspiel. In: Stefan George. Werkkommentar. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Bosten: De Gruyter 2017. S. 258-279.
- Leschonski, Henrik: Der Kristall als expressionistisches Symbol. Studien zur Symbolik des Kristallinen in Lyrik, Kunst und Architektur des Expressionismus (1910-1925). Frankfurt a. Main: Peter Lang 2008.
- Linke, Hansjürgen: Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges und seiner Schule. München: Bondi 1960.
- Lörke, Tim, Robert Walter-Jochum (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien. Bonn: V & R-Unipress 2014.
- Lösel, Fanz: Mörike und Trakl. In: German Life und Letters 39 (1986). S. 279-298.
- Luckmann, Thomas: Die unsichtbare Religion. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1991.
- Lurker, Manfred: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 4. Auflage. München: Kösel-Verlag 1990.
- Lübbe-Grothues, Grete: Zur Gedichtsprache der Christine Lavant. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 87 (1968). S. 613-631.
 ---: Lavant, Christine, geborene Thonauer. In: Neue Deutsche Biographie. Band 13. Berlin: Duncker & Humblot 1982.
 ---: Vom Lesen der Gedichte Christine Lavants. In: Literatur und Kritik 18 (1983). S. 455-471.
 ---: Über Christine Lavant. Leseerfahrungen – Interpretation - Selbstdeutung. Salzburg: Otto Müller Verlag 1984.
- Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenschaftssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 3. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993. S. 149-258.
- Mabee, Barbara: Die Poetik von Sarah Kirsch: Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewusstsein. Amsterdam: Atlanta 1989.
- Manegold, Ingemarie: Der Träume Wirklichkeit. Engel träumen mit Rainer Maria Rilke. Bochum/München/Dülmen: Europäischer Universitätsverlag 2009.
- Martin, Elaine: Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation. Berlin: De Gruyter 2011.
- Marcuse, Max: Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Berlin: De Gruyter 2001.
- Martus, Steffen: Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation von 17. bis 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George (Historia Hermeneutica. Series Studia. Band 3). Berlin/New York: De Gruyter 2007.
- Michelsen, Solveig: Die Bilderschrift in der Lyrik Christine Lavants. Hamburg: Diplomica Verlag 2000.
- Mitzka, Walther (Hrsg.): Trübners Deutsches Wörterbuch. Band 5. Berlin: De Gruyter 1954.
- Mosebach, Martin: Stefan Georges Religion. In: Stefan George und die Religion. Hrsg. von Wolfgang Braungart. Berlin: De Gruyter 2015. S. 241-253.
- Müller, Lutz, Dieter Knoll: Ins Innere der Dinge schauen. Selbst-Erfahrung und schöpferisches Leben mit Symbolen. Düsseldorf: Patmos-Verlag 2007.
- Müllers, Josephine (Hrsg.): Die Poesie des Himmels. Eine literarische Reise durch die Welt der Engel. Freiburg am Breisgau: Herder 2008.
- Neri, Matteo: Das abendländische Lied – Georg Trakl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Band 1: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: C.H. Beck 1998. S. 521-528.
- Nolz, Bernhard, Wolfgang Popp: Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung.

- Jüdische Autorinnen und Autoren in der neueren deutschen Literatur. Berlin: LIT Verlag 2013.
- Nußbanner, Erich: Geistiges Kärnten. Literatur- und Geistesgeschichte des Landes. Klagenfurt: Kleinmayr 1956.
- Oelmann, Ute: Das Mittelalter in der Dichtung Georges. Ein Versuch. In: Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft. Hrsg. von Barbara Schlieben, Olaf Schneider, Kerstin Schulmeyer. Göttingen: Wallstein Verlag 2004. S. 133-145.
- Opitz-Wiemers, Carola: „Ich könnt vielleicht ein Geheimnis haben“: Leben und Werk Christine Lavants. In: Sinn und Form. Berlin: tableau 69 (2017). S. 525-535.
- Ortlieb, Cornelia: Poetische Prosa. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaires bis Georg Trakl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
- Osterkamp, Ernst: Lucifer. Stationen eines Motivs. Berlin/New York: De Gruyter 1979.
---: Die Küsse des Dichters. Versuch über ein Motiv im *Siebenten Ring*. In: Stefan George: Werk und Wirkung seit dem *Siebenten Ring*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschenstein. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 69-86.
- Overath, Angelika: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Stuttgart: Metzler 1987.
- Pederson, Daniel: Text + Kritik 23 - Nelly Sachs. 3. Auflage: Neufassung. München: Richard Boorberg Verlag 2017.
- Peters, Günter: Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1982.
- Petersdorff, Dirk von: Geschichte der deutschen Lyrik. München: C.H. Beck 2008.
---: Fliehkräfte der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005.
- Picard, Max: Expressionismus; in: Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Reclam 1999.
- Pirro, Maurizio: Pilgerfahrten. In: Stefan George. Werkkommentar. Hrsg. von Jürgen Egyptian. Berlin: De Gruyter 2017. S. 43-59.
- Prophet, Elisabeth Clare: Gefallene Engel und der Ursprung des Bösen. Das verbotene Buch. Henoah und seine erstaunlichen Offenbarungen. Aus dem Englischen übersetzt von Manfred Mieth. Köln: Ansata Verlag 2000.
- Rätsch, Christan: Die Steine der Schamanen. Kristalle, Fossilien und die Landschaften des Bewusstseins. München: Eugen Diederich 1997.
- Riedel, Volker: Antikenrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Stuttgart: Springer Verlag 2000. S. 270-272.
- Rinck, Monika: Mondkork. Zur Frage des Adressaten. Zwölf Vorstellungen. Keine gleicht der anderen. In: Drehe die Herzspindel weiter für mich. Christine Lavant zum 100. Hrsg. von Klaus Amann, Fabjan Hafner und Doris Moser. Göttingen: Wallstein Verlag 2015. S. 104-109.
- Rospert, Christine: Poetik einer Sprache der Toten: Studien zum Schreiben von Nelly Sachs. Bielefeld: Transcript Verlag 2004.
- Rudnick, Ursula: Reconstructing God-Language: The Poetry of Nelly Sachs. In: European Judaism: A Journal for the New Europe. Vol. 30. Nr. 2. S. 131-150.
- Rüegg, Walter: Die Antike als Begründung des deutschen Nationalbewusstseins. In: Antike in der Moderne. Hrsg. von Wolfgang Schuller. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1985. S. 267-287.
- Rußegger, Arno, Johann Strutz (Hrsg.): Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium. Salzburg: Otto Müller Verlag 1995.
---: Profile einer Dichterin. Beiträge des 2. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums. Wolfsberg

1998. Salzburg: Otto Müller Verlag 1999.
- Sauermann, Eberhard: Sprachnot und Heimatlosigkeit als Zeichen von Trakls Existenzkrise im Frühjahr 1914. In: Zeitschrift für Germanistik 10 (2000). S. 316-330.
- Scharf, Helmut: Christine Lavant. Dichtung mit gutem Gewissen. In: Wort in der Zeit 7 (1961). S. 7-11.
- Schilling, Erik: Liminale Lyrik: Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart. Berlin: Springer Verlag 2018.
- Schipperges, Heinrich: Die Welt der Engel bei Hildegard von Bingen. Freiburg: Herder Verlag 1995.
- Schiwy, Günther: Rilke und die Religion. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel Verlag 2006. S. 101-106.
- Schlich, Jutta: Heiner Müllers Engel. Bezüge, Befindlichkeiten, Botschaften. In: Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998. Hrsg. von Ian Wallace, Dennis Tate, Gerd Labrousse. Amsterdam: Atlanta 2000. S. 323-346.
- Schneider, Ursula A., Annette Steinsiek: Lektüreverhalten und „Intertextualität“ oder Hinweise auf literarische Bezüge im Kommentar der Historisch-Kritischen Ausgabe Christine Lavants. In: Mitteilung aus dem Brenner-Archive 26 (2007). S. 79-102.
- : Kreuzzertretung und Rückgrat, Luzifer und Bettlerschale. Christine Lavants Religion im Zusammenhang mit ihrer Poetologie. In: Mitteilung aus dem Brenner-Archive 27 (2008). S. 123-141.
- Scheidegger, Julia: Michel Henry. Transzendente Leiblichkeit. In: Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Hrsg. von Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Nikolaus Klass. Tübingen: Mohr Siebeck 2012. S. 100-115.
- Scholem, Gershom: Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. Berlin: Schocken Verlag 1935.
- Seichter, Sabine: Pädagogische Liebe. Erfindung, Blütezeit, Verschwinden eines pädagogischen Deutungsmusters. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2007.
- Simmel, Georg: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart: Klett-Cotta 1980. S. 16-27.
- Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 1997.
- Stamer, Barbara (Hrsg.): Märchen von Nixen und Wasserfrauen. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987.
- Stiewe, Barbara: Der „Dritter Humanismus“. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus. Berlin: De Gruyter 2011.
- Strob, Florian: Schreiben und Lesen im Zeichen des Todes: Zur späten Prosa von Nelly Sachs. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2016.
- Stube, Ellen: Die Wirklichkeit der Engel in Literatur, Kunst und Religion. Münster: Lit Verlag 1995.
- Strutz, Johann: Poetik und Existenzproblematik. Zur Lyrik Christine Lavants. Salzburg: Otto Müller Verlag 1979.
- Suckau, Arnold: Der Mensch und die Engelreiche. In: Christengemeinschaft (63) 1999. S. 60-62.
- Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de Siècle. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1975.
- Teuffenbach, Ingeborg: Christine Lavant – „Gerufen nach dem Fluss“. Zeugnis einer Freundschaft. 2. Auflage. Zürich: Ammann Verlag 1994.
- Thomé, Horst: Autonomes Ich und ‚inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer 1993.

- Vallentin, Berthold: Gespräche mit Stefan George. Tagebuchaufzeichnung 1902-1931. Göttingen: Wallstein Verlag 1967.
- Versasi, Margherita: Strategie der Liebesrede in der Dichtung Stefan Georges. Aus dem Italienischen von Asta von Unger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Wagener, Hermann-Josef: Konstruktion der Religiosität von Rainer Maria Rilke. Eine kritische Analyse aus entwicklungspsychologischer Perspektive. In: Archiv für Religionspsychologie 28 (2006). S. 303-337.
- Wallmann, P. Jürgen: Engel mit blutenden Schwingen. In: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1966. S. 93-105.
- Walter, Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1973.
- Webber, Andrew: Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil. London: The Modern Humanities Research Association 1990.
- Wetzels, Walter D.: Johann Wilhelm Ritter, Physik im Wirkungsumfeld der deutschen Romantik. Berlin/New York: De Gruyter 1997.
- Wiesmüller, Wolfgang: Zur Adaptierung der Bibel in den Gedichten Christine Lavant. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Johann Holzner und Udo. Zeitlinger. St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus 1988. S. 71-88.
- Wigotschnig, Armin: Erinnerung an Gespräche mit Christine Lavant. In: Kunst wie meine ist verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte-Prosa-Briefe. Hrsg. von Armin Wigotschnig und Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller Verlag 1978. S. 9-26.
- Wild, Ariane: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Wittschier, Sturmius M.: Mein Engel halte mich wach. Das Engelbild in der zeitgenössischen Literatur. Würzburg: Echter 1988.
- Wittstock, Uwe: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994.
- Wizsla, Erdmut, Michael Opitz (Hrsg.): Glückloser Engel. Dichtungen zu Walter Benjamin. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel Verlag 1992.
- Wolff, Uwe: Die Wiederkehr der Engel. Boten zwischen New Age, Dichtungen und Theologie. Hrsg. von der Evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen. Stuttgart: EZW Impluse 1991.
- Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin: Bondi 1930.
- Wüstner, Andrea (Hrsg.): Engel. Gedichte aus allen Sphären. Stuttgart: Reclam 2001.
---: Himmlische Boten. Gedichte und Geschichten von Engeln. Stuttgart: Reclam 2005.
- Online- Quellen:**
- Schmitz, Hermann: Leib. In: Online Lexikon Naturphilosophie. Hrsg. von Thomas Kirchhoff. Universitätsbibliothek Heidelberg 2009. Hier: Abstract. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/oeppn>
- Wolfinger, Kay: Die Religion des Meisters. Über einen neuen Sammelband zu Stefan George. <https://literaturkritik.de/id/22270> (16.07. 2016)
- Keeve, Viola: Eine Farbe emanzipiert sich. <https://www.welt.de/print-wams/article115819/Eine-Farbe-emanzipiert-sich.html> (26. 09. 2004)

DANKSAGUNG

An erster Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher meinen herzlichsten Dank aussprechen, der die vorliegende Arbeit betreut hat. Im Laufe dieser Promotionszeit hat er mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ohne sein Vertrauen, seine Geduld und Toleranz wäre diese Dissertationsarbeit in dieser Form nicht zustande gekommen.

Dass es in dieser Arbeit keine Fehler mehr gibt, ist vor allem meinem Lektor Dr. Hubertus Tigges zu verdanken. Sein akribisches Korrekturlesen und seine Vorschläge zur Ausdrucksverbesserung haben mir geholfen, in den vergangenen Jahren Fortschritte in meiner Schreibpraxis machen zu können.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinen Eltern in China bedanken. Diese Dissertationsarbeit ist ihrer großen Liebe und Unterstützung gewidmet, die mir stets großen Halt und Sicherheit in meinem Leben und beim Schreiben gegeben hat.

Berlin Schöneberg, August 2020
Congshan ZHOU

Abstract

in deutscher und englischer Sprache

Brief Summary

in German and English

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit dem Engelmotiv in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts, um die neue Gestalt und Funktion der Engel in diesem Literaturgenre im Vergleich zu der Darstellung der Engel in den vorherigen Zeitepochen aufzuzeigen. Die vier Hauptteile dieser Forschungsarbeit widmen sich der Auseinandersetzung mit den Engelsdarstellungen in der Lyrik von Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant und Nelly Sachs, die jeweils einzigartige Engel in ihren Werken präsentiert haben. Aus der Untersuchung ergibt sich, dass die Engel in der Lyrik des 20. Jahrhunderts als Selbstbild, Erkenntnishelfer und Erlösungsfigur dargestellt werden. Das unterscheidet sich wesentlich von ihrer Rolle als Gottesbote und Beschützer, mit der sie im vormodernen religiösen Kontext ausgestattet waren. Die Engel haben den Dichtern geholfen, eine private Religion zu bilden und ihre Selbstkrise zu überwinden. Die Gründe für diese neuen Engelsdarstellungen werden auch erklärt: Die Engel werden von den Dichtern des 20. Jahrhunderts als Koordinatoren zwischen Selbst- und Gotteserkenntnis, als Sinnbild der Verbindung zwischen Leiblichkeit und Geistigkeit und als Symbole des Synkretismus betrachtet.

This dissertation concerns the motif of angel in the 20th century German language poetry. Comparing to the representations of angel in the previous epochs, this dissertation attempts to illustrate that the motif of angel exists as a new figure and equips with new functions in this literature genre. This dissertation consists of four major parts with a focus on the unique presentations of angels in the poetry of Stefan George, Georg Trakl, Christine Lavant and Nelly Sachs. The analysis suggests that the angels in the 20th century German poetry are delineated as self-portraits, enlighteners of recognition and figures of redemption. These angel presentations are significantly different from their previous roles as messengers of god and protectors in the pre-modern religious context. In the examined texts, the angels help the poets to establish a private religion to overcome their self-crisis. The reasons for these new presentations of angels were also explained: They serve for the poets of the 20th century as the coordinators between self-knowledge and knowledge of god, as the allegory of the connection between corporeality and spirituality, and they were considered as the symbols of syncretism.