

BILDUNGSERLEBNIS UND SEINSWAHRHEIT

Stufen der Enthüllung im Gedicht 'Pompejanischer Abend'

von Oskar Loerke

Es ist das Verdienst von Chr. Michel, auf das Gedicht 'Pompejanischer Abend' von Oskar Loerke hingewiesen zu haben. Wir verdanken Michel auch wichtige Anmerkungen zu Entstehung und Erklärung des Gedichtes¹. Allerdings steht noch eine durchgängige Einzelinterpretation des Werkes aus, die im folgenden versucht sei.

Zunächst zur Entstehung des Gedichts. Loerke besuchte im Frühjahr 1914 Italien² und schrieb am 20. Mai 1914 in sein Reisetagebuch³: „Am 19. in Pompeji gewesen [...] Und wirklich ist alles unbeschreiblich [...] Die Sonne, die spielenden Eidechsen nehmen den Urschauer. Nur manchmal in den Tempeln, in einigen ganz verlassenem Winkeln, regt es sich. Die Häuser kommen mir teils noch bewohnt vor. In dem einen, dem der goldenen Amoretten, habe ich meine mitgebrachte Mahlzeit verzehrt.“ Wir begegnen hier wohl dem ersten Keim des Gedichtes, denn viele Erlebniselemente, die wir darin finden werden, klingen hier schon an: die 'unbeschreibliche' Atmosphäre, der Gedanke an den Urschauer (den freilich Sonne und Eidechsen nehmen), der Eindruck, die Häuser seien beinahe noch bewohnt, die Amoretten und die mitgebrachte Mahlzeit⁴.

Da Loerke in seinen Gedichten fast immer an Gesehenes, das ihn erregte, anknüpfte⁵, auch sich durch Städte zu Gedichten anregen ließ⁶, lag es nahe, auch über

¹ Chr. Michel, Marmortisch im Leeren Haus – Einige Bemerkungen zum Visionären in Oskar Loerkes Gedicht 'Pompejanischer Abend' (1924), in: Oskar Loerke, Marbacher Kolloquium 1984, Mainz 1986, 67-87. – Das Gedicht erschien 1926 in dem Gedichtband 'Der längste Tag'; wir zitieren nach O. Loerke, Die Gedichte, in: Gedichte und Prosa, I. Band, Frankfurt 1958.

² Vgl. O. Loerke, Reisetagebuch, Darmstadt 1960, 230 f.

³ Reisetagebuch 233.

⁴ Beim Haus der goldenen Amoretten handelt es sich um die Casa degli Amorini Dorati, vgl. A. Maiuri, Pompeji, Roma⁴ 1950, 53 (und Abb. 55); dort sind in Glasscheiben Amoretten aus Blattgold angebracht. Siehe auch R. Etienne, Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt, Stuttgart 1974, besonders das Kapitel über die Gegenwart des Heiligen, 223: Der Pompejaner lebte in einer dionysischen Atmosphäre, denn alles in seinem Garten wie in der Dekoration seines Hauses verband ihn mit diesem Gott. – 244: Die Casa degli Amorini Dorati liefere das beste Beispiel für diese mystische Strömung; zwischen Efeuranken eingestreut weisen Basreliefs auf den Kult des Gottes hin.

⁵ Brief an Clemens Abs vom 22.12.38: „Ich knüpfte fast immer an Gesehenes, das mich erregte, an.“ Zitat nach Michel 72.

⁶ Vgl. zum Beispiel den Zyklus über Berlin in 'Pansmusik', Gedichte 133-149.

Pompeji einen Zyklus von Dichtungen zu verfassen, und in der Tat schrieb er eine Reihe von Gedichten über die ausgegrabene antike Stadt, doch findet sich gerade der 'Pompejanische Abend' nicht darunter.

Loerke hegte jedoch den Gedanken an das Mahl im pompejanischen Hause weiter im Sinn⁷ und ließ ihn sich entwickeln⁸. Jedenfalls scheint die Zeit der eigentlichen Entstehung oder der ersten Niederschrift des 'Pompejanischen Abends' erst in Loerkes zweite Italienreise zu fallen⁹, denn das Tagebuch vom 30. März 1924 (geschrieben in Berlin) vermerkt: „Gedicht Pompejanischer Abend am 29. abgeschlossen. Schriftstellerisch hoffnungsvoll“¹⁰, und es wird kein zu kühner Schluß sein, wenn man diese Bemerkung mit der Freude über das Gelingen des schönen Gedichtes erklärt.

Wir erfahren aber noch mehr: Loerke schrieb am 14. November 1926 an Gerhart Hauptmann: „Und damit mein Wunsch ein wenig Klang habe, schreibe ich Dir eines der Gedichte auf, die ich bei Euch in Sta. Margherita aufzeichnete“, und eben dieses Gedicht ist der 'Pompejanische Abend'. In Sta. Margherita also legte Loerke die erste schriftliche Fassung des Gedichtes nieder, und es gab wohl einen Grund, weshalb er es gerade dort tat und dann das Gedicht an G. Hauptmann schickte. Darüber später.

Daß Loerke in seinem Gedicht eingehende Kenntnis antiker Kulturphänomene beweist, ist nicht zu verwundern. Er war, wie Michel mit Recht sagt¹¹, ein poeta doctus, hatte Vorlesungen bei U. von Wilamowitz-Moellendorf gehört, Sappho übersetzt und kannte Pindar genauer. Seine Begegnung mit der Griechischen Anthologie schildert er in einer Buchbesprechung¹². Diese Vertrautheit mit antikem Bild- und Gedankengut geht auch aus der klugen Art hervor, in der er das Motiv der Bienen im Gedicht verwendet. Tiere galten dem Altertum oft als Symbole der Lebensfülle¹³, und besonders den Bienen schrieb man Anteil am göttlichen Geist zu¹⁴. Für

⁷ Vgl. Michel 71: Wie ihm ligurisches Mauerwerk die Vision eines pompejanischen Hauses gewährt.

⁸ So hielt er es auch sonst vielfach.

⁹ Michel 68: Konzipiert wurde das Gedicht wohl schon im Februar 1924 auf der zweiten Italienreise.

¹⁰ O. Loerke, Tagebücher 1903-1939, hrsg. von H. Kasack, Darmstadt² 1956, 102.

¹¹ Michel 77.

¹² Es war, genauer gesagt, die Auswahl 'Der Kranz des Meleagros von Gadara', übersetzt von A. Oehler; vgl. O. Loerke, Literarische Aufsätze aus der Neuen Rundschau 1909-1941, hrsg. von R. Tgahrt, Darmstadt 1967, 155-158.

¹³ J.M.C. Toynbee, Tierwelt der Antike. Bestiarium Romanum, übers. von M.A. Alföldi und D. Misslbeck, Mainz 1983, 275; merkwürdigerweise übergeht das Werk die Bienen, ebenso wie E.R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern² 1954, den Bienen-Topos nicht behandelt. – Allgemein vgl. P. Requadt, Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn, München 1962.

¹⁴ So Vergil, Georgica 4,219 f.; ihre Teilhabe am göttlichen Geist, die sie als einziges Wesen, das noch Zeuge des Goldenen Zeitalters war, fast über die Menschen stellt, wird mit platonisch-stoischer Kosmologie verknüpft (Michel 77).

ihre Nähe zu Dichtern und Dichtung bietet die Griechische Anthologie, die Loerke kannte, Belege, etwa die Sage, daß Bienen den schlafenden Pindar umschwärmten¹⁵, und überhaupt wurde das Wesen der Biene von antiken Autoren oft bedacht¹⁶.

Bevor wir uns dem Gedicht selbst zuwenden, noch zwei Vorbemerkungen: Loerke war als vorzüglicher Musiker mit der leitmotivischen Technik Richard Wagners wohl vertraut, und als Lektor des S. Fischer-Verlags kannte er natürlich Thomas Manns Übertragung dieser Art auf das Gebiet der Literatur. So liegt es nahe, daß auch er dieses Mittel gelegentlich verwendet, und wir werden in unserem Gedicht darauf zu achten haben¹⁷.

Eine weitere noch nicht untersuchte Eigenart Loerkes besteht in seiner Art, wichtige, ja entscheidende Begriffe und Wendungen des Gedankens durch deren Stellung im Satz und besonders im Schema des Verses hervorzuheben und manchmal so erst das Verständnis einer Stelle, einer Strophe und schließlich eines ganzen Gedichtes zu ermöglichen. Auch dafür bietet das Gedicht eine Reihe aufschlußreicher Belege.

Pompejanischer Abend

Singt es? Wilde Bienen suchen
In der Mauer ihren Spalt.
„Roten Bergwein, weißen Kuchen –
Weihe sie, der Gott ist alt.“

5 Schwärmend bin ich eingeschlossen.
Und ich folge dem Gebot.
Welt und Jahr wächst, nachgenossen:
Roter Bergwein, weißes Brot.

10 Stirn und Haar kühlt Mondenfrische
Zwischen Säulen ohne Dach.
An des Griechen Marmortische
Wird des Meißels Bildwerk wach.

Weißer Ziegenböcke traben,
Rosen fesseln Bock zu Bock;
15 Über ihnen fliegen Knaben
Mit der Geißel, mit dem Stock.

¹⁵ Vgl. *Anthologia Graeca* 2,342 (Homer); 382 f. (Pindar).

¹⁶ Vgl. Vergil, *Georgica* 4,197 f.; schon 185 f. über die abendliche Heimkehr der Bienen, über die schon Aristoteles, *Historia animalium* 627a26 gehandelt hatte; vgl. auch Michel 73. Zu Loerkes Bildern s. auch W. Gebhardt, *Oskar Loerkes Poetologie*, München 1968.

¹⁷ Zur Verwendung von Leitmotiven vgl. meine Arbeit *Untersuchungen zur Wiederholungstechnik Lucans*, München (Fink) ²1968; dort besonders 53 f. zu den Leitmotiven der Vorbereitung, Steigerung und des Gegensatzes.

- Stummes junges Ingesinde
 Schleppt und wirft ins leere Haus
 Schläuche Weines, Fruchtgebände,
 20 Mandelzweig, Mimosenstrauß.
 Wie von innerm Licht beschienen,
 Das Geruch und Garten glaubt,
 Schweben aus der Wand die Bienen
 Musizierend mir ums Haupt.
 25 Ach, sie ruhn im Mauerloche:
 Sterne schweben um das Mahl;
 Süßer trägt am Himmelsjoche
 Als am Balkendach der Saal.
 Singt es nicht? „Wer kann, ermesse
 30 Unser aller großen Herrn!
 Feuer wühlt in Berges Esse,
 Feuer wühlt im Traubenkern.“ –
 Boten wird ein Gott beordern,
 Seine Söhne, kinderlein,
 35 Und sie grüßen und sie fordern
 Meiner Augen Traumtag ein.

Loerke läßt sein Erlebnis am Abend geschehen, ist doch der Abend die Zeit der gelösten Ruhe, der Abwendung von Alltag und Mühe, der Befreiung und Öffnung der Seele, wie sie etwa Hölderlin in der 'Abendphantasie' schildert. Auch hier begegnen wir in antiker Umgebung einer Abendphantasie; die Sonne verschwindet und nimmt nicht mehr, wie Loerke einst sagte, die Urschauer.

Man denkt sich den Dichter abends im 'Haus der Amoretten' sitzend und – und, ja was? Er fragt unvermittelt 'Singt es?' (1), meint also Gesang zu hören. Mit einer ähnlichen Frage leitet auch Horaz den Beginn enthusiastischer Verzückung ein: 'Wohin, Bacchus, reiße dich, den von dir Erfüllten?'¹⁸ Allerdings könnte bei Loerke die Frage etwas beflissen klingen, als ob einer pflichtgemäß in Pompeji den Genius loci verspüre¹⁹.

Der Dichter gibt selbst Antwort auf seine Frage: Wilde Bienen suchen in der Mauer ihren Spalt. Man könnte vorerst annehmen, so werde die Illusion des Gesanges

¹⁸ Horaz *carm.* 3,25 *Quo me, Bacche, rapis tui plenum?* Vgl. den ähnlich unvermittelten Einsatz in *carm.* 2,19, wo der von Bacchus Begeisterte geradezu hervorbricht. – Zu Beginn sei auch auf die dreigliedrige Gesamtkomposition des Gedichtes in je drei Strophen hingewiesen.

¹⁹ In 'Singt es?' ist ein Leitmotiv verankert; die Wiederaufnahme und Steigerung in Vers 26 'Singt es nicht?' wird die oben vorgetragene Diagnose der Beflissenheit bestätigen; auch Michel 73 nennt den Einsatz merkwürdig distanzierend. – Hier liegt auch der erste Beleg dafür vor, daß Loerke betonte Begriffe an den Versanfang und unter den Iktus stellt.

erklärt, die Verzückung zurückgenommen, doch ist es eher so, daß die heimkehrenden Bienen die Vorstellung von Abend, Geborgenheit und 'pompejanischer Stunde' erwecken und belegen sollen. Die Mauer, in der sie gebaut haben, ist schließlich eine antike Mauer²⁰, und daß die Bienen wild sind, erhöht ihre Naturnähe; es sind nicht unsere dienenden Honigsammler.

Nun wird zitiert, was der Dichter als Bienensang zu hören meint: Die Tiere raten ihm, ein Opfer zu bringen, und zwar wohl von seiner mitgebrachten Mahlzeit, die aus Wein vom Vesuv ('Bergwein') und Weißbrot bestehen wird, das freilich rituell erhöht als weißer Kuchen bezeichnet ist²¹. Die Fügung 'Roter Bergwein, weißer Kuchen' klingt wie eine Kultformel, die dazu noch in rituellem Gleichklang in Vers 8 wiederkehrt. So wird die profane Speise im Kult erhöht, ja geheiligt²². Das Opfer ist kein Larenopfer, wie man gemeint hat, sondern an Dionysos gerichtet, den Herrn des Weines, der Allnatur und der Ekstase²³.

Die Tiere begründen den gesungenen Rat: Der Gott ist alt. Gemeint ist damit, der Gott Dionysos sei eine ertümliche Gottheit, gehöre zur Ur-Sphäre von Welt und Kultur und könne daher ein Opfer fordern. Damit gerät der Hörer in den Bannkreis der Antike und gewinnt durch das einfache Speiseopfer Anteil am dionysisch-ertümlichen Wesen. Allerdings schwebt auch ein wenig der Eindruck konventionell antikisierenden Bezuges vor.

Die zweite Strophe beschreibt den Vollzug des Opfers. Der Dichter 'schwärmt', fühlt sich zur Nähe des Gottes erhoben und in den Schwarm der Korybanten aufgenommen²⁴, doch liegt in der enthusiastischen Bewegung auch Beengung ('eingeschlossen'), wie jede Ordnung, selbst die religiöse, das Subjekt zugleich einschließt und begrenzt²⁵. Der Dichter, Anwärter nun der Kultgemeinschaft, folgt dem Gebot, das neben Weihung und Opfer auch ein Mitgenießen des Göttlichen, Vereinigung und Teilhabe bedeutet. Das — nun magisch-religiöse — Mahl erweitert im Genuß der Speise Bewußtsein und Leben: Welt und Jahr wachsen, und man wird das Brot der

²⁰ Das Heimelige liegt auch im Possessivpronomen ('ihren Spalt'). — Zur 'pompejanischen Stunde' vgl. Michel 73. — Die Heimkehr der Bienen ist beinahe Chiffre himmlischen Friedens und eines künftigen goldenen Zeitalters, in dem die gesamte Natur in einer höheren Ordnung zur Ruhe gelangen soll.

²¹ Die kultische Formel wird in Vers 8 fast wörtlich wiederholt, diesmal mit dem erklärenden Wort 'Brot' für 'Kuchen'; daß es sich um Wein vom Vesuv handelt, beweisen die Verse 31 und 32: Feuer wühlt in Berges Esse : Vesuv, Feuer wühlt im Traubenkern : der Wein vom feurigen Berg.

²² Ob die Variante 'Brot' (8) gegenüber 'Kuchen' (3) etwas bedeutet, bleibt vorerst offen.

²³ Vgl. Michel 79 zu einem entsprechenden Bild in Pompeji. — Wein, Rebe und Bock sind dionysisch, auch der Kuchen als Opfer für Dionysos, ebenso die dionysischen Schwarmzüge; vgl. L. Deubner, Attische Feste, Berlin² 1966, 127. 136. 204.

²⁴ Deubner 133 verweist darauf, daß fast alle Dionysos-Feste einen Komos, einen Festschwarm begeistert Umherziehender besitzen. — Insgesamt freilich scheint für Loerke das Wort 'schwärmen' nicht nur positiv besetzt; es hat wohl auch ein wenig den Sinn von 'schwärmerisch', doch geht das erst aus dem weiteren Kontext hervor.

²⁵ Die Stellung des Wortes 'eingeschlossen' in Vers 5 belegt wieder Loerkes Verfahren der Betonung durch Stellung.

Welt, den Wein dem Jahr vergleichen²⁶. Das Mahl wird Nachvollzug der vegetativen Vorgänge und Perioden, und der Träumer fühlt sich in den Kreislauf des Lebens aufgenommen. Die Wiederholung der Opferformel in Vers 7 ('Roter Bergwein, weißes Brot') bekundet sowohl die Ritualisierung der Sprache wie sie die Erklärung für die Identifikation der Bereiche liefert²⁷.

'Stirn und Haar kühlt Mondenfrische': Ein schwer zu erklärender Vers²⁸. Er besagt vorerst, daß am Ende des pompejanischen Abends Nacht und Mond heraufgekommen sind, die Kühle bringen, doch bedeuten Mond und Kühle auch etwas, und zwar wohl, daß der Mond mit seinem abgeleiteten Licht auch einen eher abgeleiteten Bereich andeutet, wie auch die Kühle – im Gegensatz zur später beschworenen Macht des Feuers – einer eher geringeren Erlebnis- und Erkenntnisqualität zugeordnet ist.

Das Mondlicht erreicht den Träumer, weil er zwischen Säulen ohne Dach sitzt, wohl am Rande eines Peristyls. Schon hier sei gesagt, daß dieser Vers (10) leitmotivisch und gegensätzlich mit Vers 28 ('Balkendach') verbunden und von dorthier nachträglich erhellt wird. Für den Augenblick ist angedeutet, daß das Haus als Ruine empfunden wird und daß erwartet, ja gehofft wird, es möge sich mit dionysischem Leben füllen.

Diese Belebung tritt denn auch in erwünschter Weise ein, denn am Marmortisch, dem Werk eines griechischen Künstlers, wird das Bildwerk wach, also lebendig. Dabei scheinen die im folgenden ausgeführten Bilder eine von Loerke geschaffene Zusammenschau dionysischer Motive aus pompejanischer und antiker Plastik und Malerei zu sein, so daß es wenig Sinn hat, ein einziges 'Vorbild' zu suchen²⁹. Fest steht aber, daß der Dichter eine Zwischeninstanz in den Dienst seiner Vision stellt, die Vorstellungswelt der antiken Kunst.

Nach den einleitenden drei Strophen malen die folgenden drei Strophen die erwünschte Vision aus. Freilich handelt es sich nur um erträumtes Leben, um das Bild eines antik-spielerischen Lustgartens, in dem Böcke traben³⁰, wie man sie auf

²⁶ Der Wein hat ja auch Jahrgänge.

²⁷ Der Doppelpunkt am Ende von Vers 7 wirkt erklärend und ersetzt etwa 'nämlich': Dies sind die Elemente des Kultmahles. Doch sei nicht verschwiegen, daß man Vers 8 auch anders, nämlich als – vorübergehende – Rückkehr zum nüchternen Bewußtsein deuten könnte. Dann wirkte der Doppelpunkt einschränkend und besagte: Ach, ich esse ja nur ... Dafür spräche der prosaische Ersatz von 'Kuchen' in Vers 3 durch 'Brot' in 8. Doch beweist der Doppelpunkt in Vers 25, daß man besser die erste Erklärung annimmt.

²⁸ Zuerst steht fest, daß Stirn und Haar Akkusativobjekte zu Mondenfrische sind.

²⁹ Michel zitiert 79 ein Freskenfragment im Vatikan, 80 fünf Kindersarkophage; Etienne 291 erwähnt Tische mit Marmorplatten in Pompeji, die Bilder tragen. Vgl. auch L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Darmstadt 1960, 142. – Michel 77 vermutet zum Teil richtig, hier seien malerische Szenen ins Plastische übertragen. – Ganz klar ist der Sinn von 'An des Griechen Marmortische' nicht: Werden Bilder am Tisch oder für den, der am Tische sitzt, wach? Michel 79 erläutert in jedem Falle richtig; es bedeute „in der Tradition der Griechen“.

³⁰ Ein 'auserlesener Bock' ist häufig Opfertier für Dionysos (Deubner 147).

Sarkophagen und Gemälden häufig sieht³¹. Eroten fliegen spielend einher, von ganz anderer Natur als die ihnen später leitmotivisch gegenübergestellten 'kinderkleinen' Söhne eines Gottes (34). Im Augenblick sieht man nur Putten, deren spielerische Art durch Geißel und Stock untermalt ist.

In der Mittelstrophe von Abschnitt und Gesamtgedicht setzen sich Vision und Versuch, antikes Leben zu beschwören, fort. Dionysische Diener, Vorläufer vielleicht des erwarteten 'Schwarms' (Thiasos), bringen Wein und Blumengebinde. Zwar sind sie jung und könnten so das Gefühl der Lebensfülle erwecken, doch bleiben sie stumm; keine Verbindung zum Schauenden findet statt³². Fast muten die Diener wie gespenstische Requisiteure an, und ihr Schleppen und Werfen hat etwas Unwilliges an sich³³. Doch hält der Träumer die Vision aufrecht und sieht ein 'leeres Haus' (18) vor sich, also ein unversehrtes, 'antikes' Gebäude, nicht mehr Säulen ohne Dach (10); er hat es re-konstruiert, doch deutet die Leere des Hauses an, daß die Beschwörung des Lebens nicht gelingt. Und dabei wähnt er doch Wein zu sehen, wie er ihn opferte, und Kränze, Träger besonderer Segenskräfte³⁴. Doch scheinen dies eher stillebenartige Versatzstücke zu sein, dekoratives Zubehör, das den Weg zum Gott nicht eröffnet.

Die Vision setzt sich fort. Das innere Licht des Dichters, seine Illusion, macht ihn glauben, er sehe trotz der Nacht Bienen um sein Haupt schweben³⁵, sehe einen antiken Garten und rieche dessen Blumen. Diesmal setzt Loerke ein außersprachliches Signal, um die Vorstellung als Vorstellung zu entlarven: Das Wort 'glaubt' ist gesperrt gedruckt, betont also die subjektive Art der Wahrnehmung³⁶. Wie bestellt kommen die Bienen aus der Wand, wo sie doch, abendlich heimkehrend, ihren Spalt in der Mauer (2) gesucht hatten, um zu ruhen. Alle diese Erscheinungen gehen ein wenig zu leicht und rasch vor sich, und auch der Ausdruck 'musizierend' ist ferne vom wirklichen Bienen-ton, klingt gewollt, beinahe un-ernst. Natürlich denkt Loerke an eine Dichter- und Seherweihe, erträumt sich die Poetenwürde eines neuen Pindar, um dessen Haupt Bienen kreisen, Bienen, die antiken Symbole für Sang und Kündigung des Seienden.

³¹ Die Betonung der Farbe ('weiß'), aber auch die Benennung der Blumen ('Rosen, Mandelzweig, Mimosen') setzt eine Darstellung oder wenigstens Vorstellung in Farbe voraus; dies bestätigt wieder die Annahme, Loerke gebe ein Sammelbild geschener Dekorationen; unwillkürlich denkt man an schwarzen pompejanischen Hintergrund.

³² Im Gegensatz zu ihnen grüßen und sprechen die Boten des Gottes (35); übrigens spielen auch die Eroten (Vers 15 f.) eindeutig nur für sich selbst.

³³ Ob Loerke an Sklaven denkt? Insgesamt scheint die Atmosphäre der sogenannten Al-dobrandinischen Hochzeit aufgerufen, wenn auch zweifelhaft bleibt, ob wirklich an Hochzeitsvorbereitungen gedacht ist (wie Michel 81 annimmt).

³⁴ Deubner 76, der betont, auch die sogenannten Bakchoi, Teilnehmer am dionysischen Schwarmzug, seien zweifellos Segensträger gewesen. Vgl. auch Etienne 223: Die Pflanzen, aus denen Girlanden geflochten wurden, gehörten Dionysos.

³⁵ 'Inneres Licht' ist Subjekt des Satzes; es bescheint die Bienen, stellt sie als sichtbar vor und glaubt an Geruch und Garten. — Das Wort 'schweben' (23) ist, wie sich zeigen wird, leitmotivisch mit 'schweben' in 26 verbunden.

³⁶ In der zitierten Gesamtausgabe der Gedichte (284) ist in Vers 22 'glaubt' nicht gesperrt gesetzt, obschon der Verlag bemerkt, die Texte seien in der von Loerke für endgültig befundenen Fassung abgedruckt; gesperrt ist „glaubt“ aber in der Erstausgabe: O. L., Der längste Tag, Berlin 1926, 70 f.

Nachdem die ersten drei Strophen die Vorbereitung zur Vision schilderten, führen die drei Mittelstrophen den Versuch selbst vor, die Antike aufzusuchen oder gar in sie einzudringen.

Doch nun endet der Traum, und der Dichter klagt erwachend 'Ach' (25). Nun erkennt er die Realität: Die Bienen ruhen, schweben nicht und schwärmen nicht, sondern folgen dem unveränderlichen Gesetz der Natur. Der Traum ist nicht erfüllt, und der harte Ausdruck 'Mauerloch' unterstreicht die schlichte Wirklichkeit³⁷, wie auch die rational-erklärende Funktion des Doppelpunktes am Versende (25; vgl. 7) zu nüchterner Betrachtung hinführt.

Nun erklärt der Dichter das Ende der Vision: Er hatte, halb erwachend, die Sterne gesehen und sie mit beschienenen Bienen verwechselt, hatte die Halbwahrnehmung, getäuscht und sich täuschend, als eine Art von Wunder angesehen. Dies deutet er leitmotivisch durch den jetzt berichtigenen Neugebrauch des Wortes 'schweben' (23, 26) an. Auch kein Opfer steht mehr auf dem Tisch, nur ein gewöhnliches Mahl (26)³⁸.

Das Haus ist wieder eine Ruine, doch trägt der Saal 'süßer' am Himmelsjoch als am erträumten Balkendach, will sagen: Die Erkenntnis der Realität ist besser als die antikisierend rekonstruierende Illusion, wie die wahre Welt mehr wert ist als eine erträumte³⁹.

Doch auch diesmal setzt Gesang ein. 'Singt es nicht?', fragt der Dichter wieder, wobei seine Frage, die leitmotivisch gegenbildlich zum Gedichteingang steht, diesmal durch das drängende 'nicht' den Hörer stärker zu fassen sucht, ihn fast zwingt beizustimmen. Nicht mehr die Bienen summen eine Botschaft, sondern aus der Tiefe des Seins ertönt die Kunde von der Signatur des Gottes. Wer kann, ermesse, heißt es, und der neutestamentliche Anklang ist wohl gewollt ('Wer es fassen kann, fasse es': Matthaeus 19,12). Der Eingeweihte soll das Göttliche in Welt und Leben 'ermessen' (29), es also nicht mehr träumend im antiken Gewand aufsuchen, sondern selbst durchdringen. Dann begreift er den 'großen Herrn' (30), den Welt-Gott, der groß hinter allem steht, nicht nur den Vegetationsgott⁴⁰. Dies ist der Sinn der

³⁷ Die Stellung von 'ruhn' und 'Mauerloche' am jeweils betonten Punkt bestätigt die Funktion der Wortstellung bei Loerke. Wichtig auch das differenzierende Leitmotiv: Mauer-Spalt (2); aus der Wand (3, unversehrt gedachtes Haus); Mauerloch (25, Abwertung von 'Wand', steigende Rückkehr zu 'Spalt').

³⁸ In Vers 26 wirkt auch die Stellung von 'Sterne' und 'Mahl' an betonter Stelle desillusionierend. – Die Frage ist, ob in der Casa degli Amorini die Erosen hinter Glas, die sich sicher gegen den Himmel leuchtend abheben, Loerkes Phantasie anregten. Das Wort 'Mahl' erinnert daran, daß er im Tagebuch damals von seiner mitgebrachten Mahlzeit sprach.

³⁹ Wieder fällt die betonte Stellung von 'süßer', 'Himmelsjoch' und 'Balkendach' auf. Inhaltlich (nicht formal) leitmotivische Verknüpfung liegt vor in 'Mauer' (2), 'Säulen ohne Dach' (10), 'ins leere Haus' (18), 'Wand' (23), 'Balkendach'/'Saal' (28). – Ob Loerke bei 'süß' an das horazische *dulce ... est* denkt?

⁴⁰ Dieser Gott ist groß (30) und leitmotivisch dem Gott in Vers 4 gegenübergestellt, der 'alt' ist.

zweiten Enthüllungsstufe. 'Auf zu höherer Begattung' ist der Hörer gerufen, nicht nur zur Teilhabe an einem Bildungsgut. Der große Gott wird unmittelbar religiös erfaßt, nicht durch antikes Mittlertum, das freilich seinen Wert als Hinführung behält.

Der Gesang kündigt weiter vom Wesen des Gottes: Er ist ein Ur-Wesen wie das Ur-Element Feuer, das zu seinem Symbol wird. Das Ur-Elementare durchdringt alles mit seiner furchtbaren Gewalt; dies deutet die Wiederholung des starken Wortes 'wühlen' ebenso an wie die Anapher des Wortes 'Feuer', die nicht mehr literarische Form oder Stilmittel ist, sondern aus der Gewalt des Elementaren hervorbricht.

Hier tritt auch das Leitmotiv an seine entscheidende Stelle: Nicht von Bergwein und Brot (2, 8), von kleinen Opfergaben, ist die Rede, sondern vom Element Feuer, das in ihnen wühlt, und selbst im Traubenkern noch, im Lebensatom sozusagen, ist das mächtige Element zu spüren⁴¹. Der Gedankenstrich am Ende der Strophe beendet die zweite Stufe der Offenbarung. Wenn wir Göttliches bisher durch Traum und religiöses Erkennen erfaßten, wird Loerke im folgenden eine dritte Stufe anfügen, die der Verantwortung.

In der Schlußstrophe spricht der Dichter im eigenen Namen und gibt nach den Vorstufen der Verkündigung seine eigene Botschaft.

Er spricht von einem Gott, der wohl weder der selbstgewiß zitierte der ersten Stufe noch der große Herr des zweiten Erlebnisses ist. Das unbestimmte Pronomen 'ein' ist sprachliche Chiffre für das Geheimnis des Transzendenten, wie auch die Boten des Gottes ohne bestimmten Artikel stehen. Diese Boten sind Vertreter des Gottes und fordern Rechenschaft, können auch nicht zitiert oder vor-erkannt werden. Sie erhalten streng-gemessene Order⁴² und führen einen Befehl aus, als Abgesandte eines mächtigen Herrschers.

Gegen die Transzendenz des Gottes scheint zu sprechen, daß er Söhne hat, die kinder klein sind, doch braucht Loerke hier ein faßliches Bild, um die Wirkung Gottes auszudrücken. Im Grunde sind die kinder kleinen Söhne nur eine heilige Paradoxie für die Wirkung der Transzendenz. Zugleich erinnern sie gegenbildlich an die verspielten Erosen der ersten Phantasie (15), mit denen sie so gar nichts zu tun haben⁴³. Sie sind wirkliche Boten, ihre Kleinheit ist das Gegenteil von Verspieltheit. Sie sind nicht stummes Ingesinde⁴⁴, sondern grüßen würdig und bedeutungsvoll und sprechen den Empfänger der Botschaft persönlich und als Person an⁴⁵. 'Und sie fordern meiner Augen Traumtag ein': Dies bedeutet, daß der Dichter (und jeder Mensch) Rechenschaft ablegen und sich dafür verantworten muß, wie er mit seiner

⁴¹ Auch ist auf die Stellung von 'Feuer' zu verweisen. — Vgl. auch Anm. 46.

⁴² Anfangs- und Schlußstellung im Vers (33) untermalen die Bedeutung der Boten und die Strenge des Auftrages.

⁴³ Daß Loerke an Hypnos und Thanatos denkt, wie Michel (81) meint, ist weniger wahrscheinlich; er will ja gerade vom mythologischen Wesen weg, wenn auch zuzugeben ist, daß die Boten in der Nähe des Todes, des Tages der Rechenschaft, stehen.

⁴⁴ Hier klingt noch einmal das Leitmotiv von Kindheit und Jugend an, und so erhält das Adjektiv 'jung' in Vers 17 nachträglich neue Bedeutung.

⁴⁵ Sie singen auch nicht, sondern fordern.

Dichtung umging, ob er Dichtung und Leben verantwortungsvoll gestaltet hat. Bei träumerischer Abendphantasie durfte es nicht bleiben, Verantwortung vor Tag und Wirklichkeit ist verlangt. Man denkt an das Wort vom Dichten als Gerichtstag.

So führt Loerke den Hörer vom zitierenden Antikenerlebnis über das vertiefte religiöse Erlebnis in einer dritten Stufe der Enthüllung zu einer Ethik der Verantwortung, doch behält in diesem Prozeß jede Stufe ihren spezifischen Wert. Auch der Vegetationsgott und der elementare Urgott weisen auf den Gott der dritten Stufe hin, der freilich keiner Offenbarung, keines 'Singens' mehr bedarf. Für ihn gilt etwa 'Schwerer Dienste tägliche Bewahrung, sonst bedarf es keiner Offenbarung.'

Deutlich ist auch ausgedrückt, daß bloße Aneignung von Tradition ebenso wenig Bestand haben kann wie der erkennend-erlebende Zugang zum Göttlichen ohne die Überhöhung in menschlich-dichterischer Verantwortung. Wir gewinnen hier einen wichtigen Zug im Bild des Menschen und Dichters Loerke. Er begriff die Tradition, wie H. Ringleb in seiner Einführung zu Loerkes Reisetagebüchern (8; vgl. Anm. 2) sagt, als eine Kraft, „die den Geist als immanente Macht und das Leben damit als seine stets neu zu gründende Erscheinungsform verstand.“ Wir sehen sogar, daß er die Verantwortung für diese Pflicht als transzendent begriff. So bedeutete für Loerke 'Wahrnehmen' nicht ästhetisches Bemerken, sondern Erfahrung von Wahrheit in der Wirklichkeit.

Es ist kein Zufall, daß Loerkes Gedicht im Umkreis von Gerhart Hauptmann endgültig konzipiert und diesem später übersandt wurde. Hauptmann nimmt z. B. im 'Griechischen Frühling' gleich zu Beginn der Seefahrt Anstoß an einer „Spießierfamilie“, weil aus ihrer Mitte das Wort „Phäakenland“ ertönt. So ist es leicht möglich, daß Loerke in Italien mit Hauptmann über Probleme der Antikenaneignung sprach, und ausgeschlossen ist es nicht, daß der 'Pompejanische Abend' Loerkes Umgang mit Antikem in leisem Gegensatz zu Hauptmann darstellt, war doch auch dieser mit der raschen Assoziation leicht bei der Hand. So schreibt er in Eleusis: „Während ich auf den Steinfliesen der ehemaligen Vorhalle [...], als wäre ich selbst ein Myste, nachdenklich auf und ab schreite, formt sich vor mir in der hellen [...] Luft [...] das Bild einer mütterlichen Frau.“ Josef Hofmiller⁴⁶ traf wenn auch nicht alles, so doch Wesentliches, wenn er in Hauptmanns 'Griechischem Frühling' die Art angriff, die uns „Schulbankerinnerung für dichterische Ekstase“ vermitteln will (79). Hofmiller zitierte dabei Herrn Viggi Störteler, der irgendwo eine Schlange sieht und sogleich notiert: „Ist Merkur tot und hat seinen Stab mit toten Schlangen hier stehen lassen?“

Gerbrunn

Otto Schönberger

⁴⁶ J. Hofmiller, *Zeitgenossen*, München 1910, 68 f. – Nachtrag: Zum „Urfeuer“ in der Aetna-Landschaft vgl. Loerke, *Literar. Aufs.* (s. Anm. 12) 58.