

RENATE VON HEYDEBRAND:

Georg Heym

Ophelia

Ophelia I

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

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

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

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

II

Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
Der Felder gelbe Winde schlafen still.
Sie kommt, ein Vogel der entschlafen will.
Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.

Die blauen Lider schatten sanft herab.
Und bei der Sensen blanken Melodien
Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.

Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit,
Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm
Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm,
Der schattet über beide Ufer breit.

Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weicht
Der westlich hohe Tag des Sommers spät.
Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
Des fernen Abends zarte Müdigkeit.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.¹

Das Gedicht hat die für Georg Heym charakteristische asketische Form. Das Ich, das als Subjekt der Aussage zu denken ist, tritt nicht in Erscheinung. Es versagt sich jede Reflexion, jeden direkten Kommentar; Vorgänge werden ohne Begründung, ohne logische Verknüpfung dargestellt. Die vierzeilige Strophe in fünfhebigen Jamben bildet ein starres Gerüst, das durch rhythmische Verschiebungen und Enjambements nur selten überdeckt wird; es scheinen solche Abweichungen sogar eher einem bloßen Bedürfnis nach Abwechslung zu folgen, als individuellem Ausdruck zu dienen. Nur zwei Arten von Nebensätzen kommen vor: der Relativsatz und der Adverbialsatz, der meist mit „wo“ eingeleitet wird. Beide haben attributive Funktion und werden, wie die attributiven Partizipialkonstruktionen, von Heym fast ausschließlich zur Erweiterung der beschreibenden Aussagen verwendet.

Man hat eine solche Darstellungsweise häufig „objektiv“ genannt. Aber die allgemeine Gültigkeit, welche die Form suggerieren will, ist nur Schein². Heyms Gedicht stellt weniger beobachtete als eigenwillig gedeutete Welt dar. Die Weise der Deutung ist freilich indirekt: sie vollzieht sich – im Fall des vorliegenden Gedichts – im verweisenden Titel, in der Auswahl der äußeren und der Wiedergabe der inneren Vorgänge, im Wechsel der Perspektive, in Metaphern und Vergleichen, Korrespondenzen und Kontrasten. Mit ihrer Hilfe muß das Gemeinte erschlossen werden. Solche Schlüsse enthalten notwendig ein Element von Willkür; darum entstehen immer neue und unterschiedliche Interpretationen.

Um möglichst nah an der Sache zu bleiben, ist es gut zu wissen, mit wieviel bewußtem Kunstverstand oder unbewußter Sicherheit Heym seine Verse gestaltete, – wie genau man ihn also beim Wort nehmen darf. Deshalb ist zunächst nach seiner Schaffensweise zu fragen und ein kurzer Blick auf seine Gedichte insgesamt zu werfen, ehe die Interpretation beginnen kann. Ihr Ergebnis läßt sich durch den Vergleich verwandter Gedichte Heyms kontrollieren und durch die Beziehung auf die literarische Tradition, die der Titel ohnehin fordert, weiter verdeutlichen. Doch bleibt vermutlich die Frage offen, die sich bei ‚dunklen‘ Gedichten dieser Art immer stellt: ist das Gedicht überhaupt auf Entzifferung angelegt? Sucht es den Leser, verlangt es eine, und nur die eine Richtige‘ Deutung? Oder ist es bloß die spontane, unreflektierte Äußerung des Dichters, der

seine Visionen aus sich herausschleudern muß? Dann aber ist weiter zu fragen: welche Bedeutung, welche Wirkung hat das Gedicht – und hier muß man wohl erweitern: haben die Gedichte Heyms – faktisch, von der Zeit ihres Entstehens an bis heute, gehabt? Warum befassen wir uns mit ihnen?

„Ophelia“ gehört zu den rund fünfzig Gedichten, die Georg Heym aus dem etwa viermal so großen dichterischen Ertrag des Jahres 1910 und des Januar 1911 auswählte und zu seiner ersten Gedichtsammlung *Der ewige Tag*, die im April 1911 erschien, vereinigte³. Die große Masse des in so kurzer Zeit Entstandenen läßt vermuten, daß der Dichter nicht sehr bewußt komponierte, sondern die Verse spontan hinwarf. Zeugnisse der Freunde bestätigen das⁴, und er selbst sagte von sich: „Ich bin ein Dichter von Gnaden der Natur“⁵. Zwar verfaßte er zu einigen Gedichten mehrere Varianten und korrigierte auch in seinen Niederschriften, zum Teil sogar auf Anregung der Freunde, aber er baute und bastelte nicht. Ihn störte weder die schon damals häufig kritisierte Monotonie der fünf Fußigen Jamben, die er zur vierzeiligen Strophe oder zum Sonett zusammenfügte, noch die Kargheit seiner syntaktischen Konstruktionen. Er brauchte die unpersönliche Starrheit dieser Formen, um seine explosiven Bilder und Vorstellungen zu bändigen. Auf individuelle Formgebung, auf sorgfältige Reimtechnik konnte er keine Zeit verschwenden⁶. Der Einheitlichkeit der Form entspricht aber die einheitliche Grundstimmung des Werkes, und verhältnismäßig klein ist auch die Zahl der Gegenstände, an denen sich diese äußert. „Ophelia“ ist nach Thema, Motivik und Stimmung ein für Heym besonders charakteristisches Gedicht. Daher können sich der allgemeine und der besondere Sinn der Formmöglichkeiten Heyms in ihm weitgehend annähern und die Gefahr, seinen Gehalt zu verfehlen, ist geringer. Die beiden Teile des Ophelia-Gedichts sind an einander folgenden Tagen entstanden – am 20. und 21. November 1910 – und gehören eng zusammen. Was sie verbindet, ist nicht die äußere Form, die sie – wie erwähnt – mit einem großen Teil der Heymschen Gedichte teilen. Einheit stiftet vielmehr das Motiv des Flusses, in dem Ophelia, die Tote, treibt. Es wechselt die Uferlandschaft und, in verborgener Übereinstimmung mit ihr, der Zustand der Treibenden. Die vier Strophen des ersten Teils sind einzig der Urwaldszenerie gewidmet; ihr muß besonderes Gewicht zukommen. Im zweiten Teil, der drei weitere Stationen der Fahrt vergegenwärtigt, hält ihr die mittlere Strophengruppe (3–6) mit der Stadtlandschaft die Waage. Diese kompositionellen Schwerpunkte sind auch solche des inneren Aufbaus. Das wird die Interpretation erweisen. Ophelia im Urwald? Aus der willkürlichen Setzung dieses exotischen Ortes und aus der provozierenden Auswahl der Lebewesen und der Gesten, mit denen sie die treibende Leiche begleiten, geht hervor, daß diese Bilder als Zeichen zu lesen sind. Eine Grundfigur ihres Verhältnisses zueinander ist der Kontrast. Vom Leser her gesehen heißt das: seine Erwartungen werden ständig und nachdrücklich enttäuscht. Ein Musterbeispiel bieten gleich die ersten Strophen: „Im Haar“, einem traditionellen Symbol weiblichen Reizes, findet sich „ein Nest von jungen Wasserratten“; Ophelias Hände, schön beringt, treiben auf der Flut „wie Flossen“. Es scheint, als solle, was an diesem Körper schön und anteilheischend erscheinen könnte, durch ekle Nachbarschaft und widerliche Vergleiche vernichtet werden. Fledermäuse und Aal in den späteren Strophen fügen sich scheinbar dieser Tendenz. Doch ist auch eine gegenläufige Absicht“ zu beobachten. Der „Schatten / Des großen Urwalds, der im Wasser ruht“ hat nichts Abstoßendes, ist eher ein Bild des Friedens. Zwar ist es nur „die letzte Sonne“, die überdies „im Dunkel irrt“, die sich dann mit Ophelia beschäftigt; aber wenn sie sich „tief in ihres Hirnes Schrein“ versenkt, so mutet diese Gebärde als Zeichen intensiven Interesses an. Das Hirn, als „Schrein“ bezeichnet, wird durch das poetische Wort in eine Sphäre der Kostbarkeit gehoben. Der Sonne ist die Tote nicht grauenvoll. Ihre Versenkung in das Hirn Ophelias scheint vielmehr zu der teilnehmenden Frage zu führen: „Warum sie starb? Warum sie so allein / Im Wasser

treibt [...]?“ Verwunderung ist zu spüren, denn, vertraut mit dem Urwald, , sieht die Sonne zugleich, wie im Wasser „Farn und Kraut verwirrt“ ineinander verschlungen sind, und fragt sich, warum die Tote „so *allein*“ – der Zeilensprung betont dies Wort – hier treibt. Auch die Frage „Warum sie starb?“ könnte aus dem Kontext heraus als Frage nach dem „allein“-Sterben gedeutet werden: im Urwald ist das Vergehen als eine Phase im Kreislauf der Natur aufgehoben und führt nicht zur Isolation.⁷

So wird langsam eine Umwertung erkennbar: während der Mensch tot, passiv und einsam dahintreibt, beziehen Tiere und Pflanzen des Urwalds, als gemeinsam handelnde Wesen vorge stellt, ihn aktiv in ihr Leben ein. Wasserratten nisten in Ophelias Haar, die Sonne trachtet ihr Hirn zu ergründen, der Wind, der – gleich einem Menschen – im Röhricht „steht“, scheucht „wie eine Hand“, also wohl mit sanfter Gebärde, die Fledermäuse hoch, damit diese der Toten Raum geben und sie gewissermaßen eskortieren. Daß Fledermäuse nicht auf oder im Wasser leben, kümmert Heym nicht; das ist ein weiteres Indiz für die Zeichenhaftigkeit der dargestellten ‚Realität‘. Die Fügung „schwerer Fittich“ hebt die Nachtvögel, wie auch die Vergleiche mit „Rauch“ und „Nachtgewölk“, zwar nicht aus der Sphäre von Dunkel, Wasser und Schatten des Urwalds heraus, nimmt ihnen aber das Abscheuerregende, das sie gewöhnlich umgibt; das Wort „Fittich“ hat aus der literarischen Tradition einen pathetischen Klang. Der Aal wird durch die absonderliche Farbe „weiß“ ins Märchenhafte verfremdet;⁸ seine Geste ist nun nicht eindeutig widerlich, sondern auch als scheue Liebkosung deutbar; der Glühwurm, schon als solcher nicht abstoßend, macht sich zum freundlichen Schmuck der Stirne Ophelias. Die Weide schließlich kann in der traditionellen Rolle der Trauernden das Mitleid ausdrücken, das die „stumme Qual“ der Toten noch erheischen will. Die drei Gebärden des Aals, des Glühwurms und der Weide sind in parallel gebaute Sätze gefügt und durch den Zeilensprung gleichmäßig betont⁹; sie muten als Coda an: so gibt man Ophelia das letzte Geleit. Der Sinn all dieser Aktionen ist offenbar, die Tote aus ihrem abgesonderten Dasein zu erlösen. Zwei Vergleiche, die durch Enjambement und Stellung am Zeilenanfang als Parallelen bedeutsam hervorgehoben sind, stellen dieses Ziel gleichsam als erreicht vor: Ophelias *Hände* treiben „Wie Flossen“ auf dem Wasser, der Wind aber, der – wie angedeutet – auch in seinen übrigen Bewegungen menschengleich gezeichnet ist, greift „Wie eine *Hand*“ ins nächtliche Geschehen ein. An anderer Stelle des Gedichts ist die Versöhnung beider Sphären, der Toten und der Natur, syntaktisch bereits geleistet (wenn man nicht eine bloße Nachlässigkeit Heyms annehmen will¹⁰): im Satz „Ein langer weißer Aal / Schlüpft über ihre Brust“ bezieht sich die Bestimmung „ihre Brust“ eigentlich auf „die Fledermäuse“, von denen vier Zeilen lang allein die Rede war; gedacht ist aber natürlich an die Brust Ophelias.

In diesen vier Strophen kehren gewisse Wörter und Vorstellungen gehäuft wieder: Wasser, Dunkel und Schatten, abgewandelt in Rauch und Nachtgewölk – Bilder und Vergleiche wirken zu einem einzigen atmosphärischen Gewebe zusammen –, wirre Pflanzen, mit wenigen Ausnahmen ekle Tiere. Der düstere Gesamteindruck der Szene ist gewiß beabsichtigt. Heym opponiert gegen eine Dichtungstradition, die durch erlesene Schönheit auch Leid und Unglück noch rührend verklärt.“ Welch grausames Geschick Ophelia erfährt, will er ganz kraß ins Bewußtsein heben. Außerdem aber stellt er die traditionell negative Bewertung all dieser düsteren Elemente zugleich infrage. Er berichtet nicht bloß, wie Vers und Rhythmus glauben machen wollen, distanziert, emotionslos oder gar mit leisem Pathos von Verfall und Untergang einer Leiche in abstoßender Umgebung; das ist zumindest nur eine Seite des Vorgangs. Die andere ist, daß Ophelia gerade in dieser Umgebung die Teilnahme findet, die ihr in der Menschen weit versagt blieb. Sie wird aufgenommen in die elementare Verbundenheit aller Wesen. Menschliche Vorurteile über schön oder häßlich, angenehm oder ekel, vertraut oder beängstigend sind hier

nichtig¹². Freilich: von abgründiger Heillosigkeit muß eine Welt sein, in der Verwesung noch als Barmherzigkeit erscheinen kann.

Drei weitere Phasen der Stromreise Ophelias werden im zweiten Teil des Gedichts entworfen. Alle sind, in jeweils verschiedener Weise, Steigerung und Gegenbild dessen, was der erste Teil dargestellt hatte; leise Anklänge im Wortschatz machen auf diesen Rückbezug aufmerksam. Die vielen blockhaft hingetzten Einzelwörter und Satzfragmente, die sich nun häufen, lassen erst nachträglich gewahren, daß die vier Strophen des ersten Teils von weitgespannten Satzbögen und ausschließlich vollständigen Sätzen gefüllt waren. In den kontemplativen, ausmalenden Sprachgestus, der auch weiterhin Grundton bleibt, kommt damit ein Element hämmernder Knappheit, das zu den melodischen Partien, die immer wieder folgen, in wirkungsvollem Gegensatz steht. Mit wenigen Vokabeln wird gleich in der ersten Strophe die Atmosphäre der Landschaft skizziert, an der Ophelia nun entlangtreibt: Felder – Kulturland also – mit schwer arbeitendem Landvolk. Eine Beziehung zwischen der Toten und ihrer neuen Umgebung wird nicht hergestellt, aber sie läßt sich erschließen. Plötzlich ist alles von freundlichen Farben erfüllt. Es sind expressive Farben, die in nicht genau festlegbarer Weise die Bedeutung des Wortes, dem sie zugeordnet sind, verändern oder steigern. Im Ausdruck „des Mittags roter Schweiß“ sind die Wirkungen von Hitze und schwerer Arbeit verdichtet; mit der Wendung „der Felder gelbe Winde“ tritt das Gold des reifen Getreides zu der fremdartig anmutenden Qualität der Winde in suggestive, aber undeutbare Verbindung, und wenn nicht der Fittich der Schwäne, sondern der Vorgang des ‚Überdachens‘ als „weiß“ bezeichnet wird, wächst die Farbe in nur noch ahnbare Bedeutsamkeit hinein¹³. Daß die Lider „blau“ genannt werden, weist vergleichsweise konventionell auf ihre durchscheinende Zartheit hin. Nicht ungewöhnlich ist auch die Verschiebung (Synallage) „der Sennen blanke Melodien“ anstelle von „der blanken Sennen Melodien“: indem das Adjektiv sich ähnlich wie bei „der Felder gelbe Winde“ auf beide Substantive beziehen läßt, rücken diese zu einer dichten, nicht mehr rational zu zergliedernden Chiffre zusammen. Noch undeutlicher wirkt die Fügung „eines Kusses Karmoisin“, da das Element ‚Mund‘, zu dem die Farbe gehören könnte, ganz ausgespart ist. Für alle diese Farben gilt: was sie an Genauigkeit des Bezeichnens verlieren, gewinnen sie an Bedeutungsaura. Eindeutig ist der atmosphärische Gesamteindruck: der Frieden, der im ersten Landschaftsbild nur dem Schatten des Urwalds im Wasser gewährt war, liegt hier über der ganzen Szene¹⁴. So kehrt nach den ersten isolierten Wörtern und Satzteilen auch wieder Ruhe in die Syntax ein. Viermal fügt sich je ein knapper Hauptsatz (nur einer ist erweitert) in eine Zeile; in den drei letzten Versen dieser ersten Strophengruppe schwingt ein längerer Satz sanft gleitend aus. Während „der Wind“, unheimlich personifiziert, im Urwald Fledermäuse scheuchte, liegen hier die „gelben“, von der Reife des Kornes gesättigten „Winde“ allesamt in stillem Schlaf. Ihrem Schlaf will sich auch die Tote zugesellen; als „Vogel“ – nicht im Vergleich, sondern in der identifizierenden Form der appositionellen Metapher heißt sie so – wird sie von edlen Vögeln, den Schwänen, in Obhut genommen. Die Schwingen, mit denen diese die Tote schützend überbreiten, sind mit Recht „Fittich“ genannt; als Gegensatz denkt man an den „dunklen Fittich“ der Fledermäuse, des Nachtgetiers der Urwaldstrophen. Ophelia leidet nun nicht mehr „stumme Qual“; wenn das erste Bild für die Arbeit der Menschen, „des Mittags roter Schweiß“, abgelöst wird von dem freundlich geselligen Klang der Sennenmelodien, so träumt sie im Bild vom Karmoisin des Kusses die Aufhebung ihrer Einsamkeit. Der Traum gewährt, was das Leben ihr versagte: den liebenden Kuß, engste menschliche Gemeinsamkeit. Die Utopie ihres Lebens, die sie nun als „ewigen Traum“ in ihr „ewiges Grab“ mitnimmt, kann in ländlicher Idylle noch einmal aufsteigen.

Doch schließt das Gedicht nicht mit diesem versöhnlichen Akkord. „Vorbei, vorbei“: ein Zustand ist, zeitlich wie räumlich, entschieden abgeschlossen, aber die Fahrt geht weiter. Gewaltsamkeit beherrscht die neue Uferlandschaft, das Bild der „Städte“. Der Plural zeigt an, daß keine individuelle Stadt, sondern das Wesen von Stadtlandschaft vorgestellt werden soll. In den drei Strophen, die es gestalten, findet nur ein einziger nicht besonders wichtiger Satz abgerundete Form („Der Widerhall erklingt / Mit weitem Echo“). Es reihen sich die für Heym charakteristischen „Wo“-Nebensätze, ohne Zusammenhang hervorgestoßene Substantive folgen – die fast identischen Wörter „Glocken und Geläut“[^], dann „Maschinenkreischen. Kampf“ –, ein weiterer „Wo“-Satz wird durch immer neue, drängende Vorstellungen aufgeschwellt, bis schließlich die Bewegung in einem substantivischen Ausdruck, der durch zwei in gleichem Sinne verzögernd wirkende Attribute ergänzt wird, zu erzwungenem Stillstand kommt: „Last schwerer Brücken [...] Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann“. Der „weiße Strom“, dessen Farbe noch etwas vom Fittich der Schwäne, vielleicht vom Weiß des Aals bewahrt, kann sich hier nur „durch Dämme“, unter „Ketten“ hindurchmühen. Hier herrscht, zum Götzenbild erhoben, der riesige Kran „mit schwarzer Stirn“, um den „die schwarzen Knechte knien“. Die trübe Farbskala wird nur noch durch ein „dumpfes Abendrot“ ergänzt, das „westlich“, als Zeichen des Untergangs, „droht“. Es ist nicht unmöglich, daß Heym mit diesem Schwarz-weiß-rot auf die Farben des Kaiserreichs, dessen düsterste Verwirklichung er in den Städten sah, anspielen wollte. Der Stille der ländlichen Gegend aus den vorausgegangenen Strophen kontrastiert der Lärm, der, wie schon die Anordnung der ihn meldenden Wörter im Gedicht verrät, die Städte von weitem ankündigt: der „Schall der Städte“ dringt als erstes ans Ohr der Treibenden, ihr „Widerhall“ wird im „Echo“ verlängert; die Fügung „Hall voller Straßen“ zeigt unmißverständlich an, daß „Hall“ nicht als ein Hinzukommendes zu Straßen gehört, sondern daß sie, die Straßen, in ihm *sind*. Vorstellungen, Bilder und Syntax dieses Abschnitts spiegeln die gleiche bedrohliche Dynamik; sie wird noch gesteigert durch die Verben, die – Bewegungselement der Sätze – mit Vorzug in die betonten Reimstellungen, in den Zeilensprung gefügt sind. Ja, die Kette der Reimwörter, schon für sich genommen, enthält alle wesentlichen Elemente der Vision von Städten: Lärm und Bedrohung, Herrschaft und Unterwerfung.

Drei Strophen lang verdrängt das Bild der Städte die Tote aus dem Blickfeld. „Unsichtbar“ bleibt sie auch, wenn sie „in der Flut Geleit“, also weiterhin in der Obhut des Elements, wieder erwähnt wird. Dennoch übt sie eine fast unabsehbare Wirkung aus („weit“ und „breit“), die nur noch magisch zu verstehen ist: als „dunkler Harm“, „mit großem Fittich“ – die Bilder verweisen in den Bereich der Urwaldszene – wirkt ihre Anwesenheit auf den „Menschenschwarm“, die ‚einsame Masse‘ der Großstadt¹«. Nicht Mitleid mit einer unglücklichen Selbstmörderin, die man im Strom vorbeitreiben sieht, bewegt die Menge. Harm steigt auf, weil die Leiche als *inneres* Bild den Stadtbewohnern ihr eigenes Los, die Einsamkeit, den anonymen Tod vor Augen führt – und zugleich das Gegenbild: einen vergleichsweise glücklichen Zustand, geborgen im Element, gestillt von der traumhaften Vision einer möglichen Erfüllung.

Doch ist die Totenfahrt noch nicht zuende. Noch einmal folgt ein doppeltes „Vorbei“, das sowohl Abschluß wie Übergang anzeigt. Eine feierliche Abendstimmung, wieder im Rahmen einer friedlichen, kultivierten Landschaft (Wiesen) bereitet den letzten Abschied von der Welt zeitgebundener Schicksale und Wirkungen vor. Die Idylle der beiden ersten Strophen des zweiten Teils klingt noch einmal an, aber sie ist mit Zeichen des Untergangs durchsetzt. Keine abgerundeten Hauptsätze suggerieren Ruhe und Vollendung, nur in absoluten Nebensätzen erstet das Bild – nicht mehr des Mittags, sondern des Abends. Das zwiefache „Dunkel“ ist Echo der Urwaldszene, des ‚leisen‘ Untergangs; an den ‚lauten‘ Untergang der Städte mahnt der „westlich“ genannte Tag, „spät“, im Zeichen der „Müdigkeit“. Ein vieldeutiges „Da“, das nicht

nur zeitlich und räumlich zu verstehen ist, sondern auch sacht begründet, leitet die Sequenz ein. „Da“ Zeit des Untergangs ist, geht die Fahrt weiter. Zeitvorstellungen („Winter“ als Port, „Zeit“, „Ewigkeiten“) werden nun zu den ‚räumlichen Ufern‘, an denen die Tote „entlang“, „durch“ die sie hindurch rastlos weitertreibt. Wohin? Ein Ende der Fahrt läßt das Gedicht nicht absehen. „Winter“ werden nur zeitweilig, solange sie den Strom erstarren lassen, zum „Port“, die „Zeit“ hält die Fahrt nicht an, auch nicht die Ewigkeit, die doch nach christlicher Vorstellung allem Dasein ein Ziel setzt. Die Tote treibt „durch Ewigkeiten fort“.¹⁷ Das Gedicht endet mit einer rätselhaften Vision. Der „Horizont“ – des Meeres? der Zeiten? –, der „wie Feuer raucht“, könnte ein Bild sein des Weltendes, an dem schließlich doch alles zu Nichts wird. Aber der Satztorso heißt im Zusammenhang: „Der Strom trägt [...] sie [...] / Durch Ewigkeiten fort, / Davon der Horizont wie Feuer raucht“. Nimmt man diese einzige streng logische Fügung des Gedichts ernst, so kann sie nur bedeuten: der Horizont brennt *um willen* des end- und ziellosen Treibens der Ophelia. „Feuer“ wird zwar nur zum Vergleich genannt; das lenkt aber den Blick bloß umso entschiedener darauf, daß das Rauchen des Horizonts als Tatsache dargestellt ist. Was aber ist dabei zu denken? Feiern solche kosmischen Zeichen die mythische Entzeitlichung eines aus irdischer Qual endgültig entlassenen Wesens? Oder offenbaren sie vielmehr das düster Katastrophale am paradoxen Geschick eines nie endenwollenden Untergangs? Der Schluß läßt keine sichere Entscheidung zu.

Das Gedicht ist durch den Wechsel der Aspekte und Perspektiven unübersichtlich. Mit dem Versuch, seinen Aufbau zusammenfassend noch einmal zu skizzieren, wird nicht unterstellt, sein Ablauf folge einem logischen Plan; die mögliche Ordnung der Vorstellungen ist mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Autor unbewußt gewesen. Im ersten Teil wird die Ertrunkene von außen betrachtet; es soll nur sichtbar werden, wie sie als reines Objekt dem Wirken der Natur ausgesetzt ist. Die Anteilnahme, die sich in der Frage nach den Gründen ihres Todes und ihres gegenwärtigen Zustands wie auch im Ausdruck „stumme Qual“ ausdrückt, ist anonym und scheint nicht so sehr vom sinnenden Ich als von der Natur selbst auszugehen. So scheint in den ersten beiden Strophen des zweiten Teils die Tote einen vom Leid befreiten Zustand von Harmonie mit der Natur erreicht zu haben; auch Menschen, die jetzt im Rahmen einer rustikalen Landschaft ins Bild treten, stören diese Harmonie nicht. Im Gegenteil: Ophelia, die an dieser einzigen Stelle auch von innen gesehen wird, kann in solcher Umwelt von erfülltem Dasein träumen. In den nächsten vier Strophen kehrt der Blick sich um: er gilt nicht mehr ihrem Geschick, sondern dem der Städtebewohner. Sie, die Tote, wird zum Zeichen, an dem jener vom Lärm abgestumpften Masse ihr elendes Geschick aufgeht. Nur erschließen läßt sich, daß Ophelias Tod schon eine Folge solchen entmenschten Daseins sein könnte. Die beiden Schlußstrophen sind wieder ihr gewidmet und ziehen das Bild ihres befriedeten Endes in einer apokalyptischen Vision noch einmal in Zweifel. Das geschieht wohl unter dem Eindruck des Stadtbildes, das so gewichtig im Zentrum des zweiten Teiles steht. Der erste scheint die Perspektive eines Untergangs als Erlösung zu eröffnen. Diese, in den ersten zwei Strophen von Teil II beschworen, wird aber angesichts des im Wesen der Städte anschaulichen Verhängnisses zur rückgewandten Utopie. Es bleibt nur das spätzeitliche Geschick immerwährenden Untergangs – werde dieser nun als Mythos verherrlicht oder, in einer Mischung von Faszination und Grauen, als katastrophales Verhängnis angestarrt.

Daß die Unentschiedenheit in der Bewertung des Untergangs in diesem Gedicht keine Zufälligkeit ist und nicht nach der einen oder andern Seite aufgelöst werden darf, bezeugen zahlreiche andere Gedichte Heyms über dieses Thema. In manchen erscheint nur jeweils einer der beiden Aspekte, in anderen sind, wie hier, beide ineinander gewebt. „Ophelia“ könnte in diesem Sinne als Zusammenfassung der beiden motiwerwandten Gedichte „Die Tote im Wasser“ und

„Der Tod der Liebenden im Meer“ (letzte Fassung) gelten.¹⁸ Das erste ist zweieinhalb Monate, das zweite nur eine Woche vor „Ophelia“ entstanden.

Nicht zufällig ist eine Stadt voll Verfall, Schmutz und Häßlichkeit die Szene, auf der „Die Tote im Wasser“ ihre letzte Fahrt antritt, von Ratten „zerhöhlt und fast zernagt“. Das „Nest von jungen Wasserratten“ in Ophelias Haar erscheint daneben fast idyllisch. Im Kontext dieses Gedichts können die Aussagen „Die Tote segelt froh hinaus... Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun“ kaum als Hinweis auf einen triumphalen Übergang in mythische Existenz gedeutet werden. Denn das Ende ist: die Tote sinkt „zur grünen Tiefe hin. Im Arm der feisten Kraken auszuruhen“. Das Gedicht hält sich ohne Milderung in der Sphäre des Abstoßenden; nur Unbarmherzigkeit und Grauen des Untergangs sind vergegenwärtigt, eine mögliche Überhöhung wird parodiert.

„Der Tod der Liebenden im Meer“ findet dagegen – ausschließlich in der Natur! – auf prächtiger Szene statt, obgleich auch in ihr, kennt man die Chiffren Heyms, Spuren des Untergangs erkennbar sind:

Durch hohe Tore wird das Meer gezogen
Und goldne Wolkensäulen, wo noch säumt
Der späte Tag am hellen Himmelsbogen
Und fern hinab des Meeres Weite träumt.

Ein tröstender Zuspruch des Liebenden an die Geliebte geht dem gemeinsamen Tod voraus. Wenn auch dunkle Töne darin anklingen, so schließt er doch mit den beschwichtigenden Worten: „Der Tod ist sanft. Und die uns niemand gab, / Er gibt uns Heimat.“ Hier also *ist* Ende und Erlösung, und im Bild, das Heym nach seiner Art als unpräzisen, aber eindrucksstarken Schluß unter das Gedicht setzt, wird die im Beben des Horizonts enthaltene Bedrohung durch den erhabenen Vergleich abgefangen:

... Der Horizont nur bebt
Wie eines Adlers Flug, der von dem Sund
Ins Abendmeer die blaue Schwinge hebt.“

Im „Ophelia“-Gedicht vermindert Heym die Gräßlichkeit der Bilder, die mit denen aus der „Toten im Wasser“ verwandt sind, und gibt der Stadt, als möglicher Ursache des Todes, einen andern Stellenwert; aber er schwächt auch das Motiv der Erlösung aus dem zweiten Gedicht ab. Das mag damit zusammenhängen, daß er – der Herkunft des Ophelia-Motivs getreu – menschliche Gemeinsamkeit gerade als gescheitert darstellen muß; nur im Traum noch ist sie zu ahnen. Die Gemeinschaft mit dem Elementaren aber ist zweideutig: die Tote hat zwar Teil an der endlosen Dauer der Natur, aber es bleibt offen, ob das als Heil oder als Fluch zu deuten ist. Warum gab Heym diesem Gedicht den Titel „Ophelia“? Was gewann er aus dem Bezug auf die Tradition? Shakespeare gestaltete das unschuldige, vertrauende, liebende Mädchen, das dem undurchsichtigen Spiel der Erwachsenen – sie alle in Schuld verstrickt, seien ihre Absichten nun böse, bloß töricht oder gar gut – zum Opfer fällt. Irrsinn ist die unmittelbare Folge ihrer abgründigen Enttäuschung, der Wassertod nur ein davon freilich nicht unabhängiger Zufall. Die Königin, Hamlets Mutter, berichtet davon:

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand

Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen.²⁰
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenen gleich ein Weilchen noch empor,
Indes sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlammigen Tod.²¹

Die Spiegelung der Pflanzen im Wasser, die Anteilnahme der Natur und eine gewisse Affinität Ophelias zum Element sind die Züge, mit denen der I. Teil des Heymschen Gedichts übereinstimmt; vergleichbar ist auch die geschlossene Bildhaftigkeit der Passage. Aber während das, was zur Katastrophe geführt hat, aus Shakespeares Tragödie zu entnehmen ist, schweigt Heym darüber. Nicht notwendig ist dieser Verzicht in der „lyrischen Wendung“ begründet, „die das Motiv“ – wie Bernhard Blume in seiner Untersuchung der Motivtradition sagt – „im 20. Jahrhundert nimmt“, „Rimbauds „Ophelie“ von 1870, das Urbild zahlreicher Variationen im Anfang des neuen Jahrhunderts, stellt die Ursachen für Opheliens Tod mit dar. In den Abweichungen Heyms von diesem Gedicht, das vermutlich auch sein unmittelbares Vorbild war“, verdeutlicht sich die Tendenz seiner Bearbeitung.

Ophelia

I

Auf stiller, dunkler Flut, im Widerschein der Sterne,
geschmiegt in ihre Schleier, schwimmt Ophelia bleich,
sehr langsam, einer großen weißen Lilie gleich.
Jagdrufe hört man aus dem Wald verklingen ferne.

Schon mehr als tausend Jahre sind es,
daß sie, ein bleich Phantom, die schwarze Flut hinzieht,
und mehr als tausend Jahre flüstert schon sein Lied
ihr sanfter Wahnsinn in den Hauch des Abendwindes.

Die Lüfte küssen ihre Brüste sacht und bauschen
zu Blüten ihre Schleier, die das Wasser wiegt.
Es weint das Schilf, das sich auf ihre Schulter biegt.
Die Weiden über ihrer hohen Stirne rauschen.

Im Schlummer einer Erle weckt sie hin und wieder
ein Nest, aus dem ein kleines Flügelflattern schlägt.
Die Wasserrosen seufzen, wenn sie sie bewegt.
Ein Weiheklang fällt von den goldnen Sternen nieder.

II

Ophelia, bleiche Jungfrau, wie der Schnee so schön,
die du, ein Kind noch, starbst in Wassers tiefem Grunde:
weil dir von rauher Freiheit ihre leise Kunde
die Stürme gaben, die von Norwegs Gletschern wehn.

Weil fremd ein Föhn, der dir die Haare peitschte,
kam und Wundermär in deinen Träumersinn getragen;
weil in dem Seufzerlaut der Bäume und im Klagen
der Nacht dein Herz die Stimme der Natur vernahm.

Weil wie ein ungeheures Röcheln deinen Sinn,
den süßen Kindersinn, des Meeres Schrei gebrochen;
weil schön und bleich ein Prinz, der nicht ein Wort gesprochen,
im Mai, ein armer Narr, dir saß zu deinen Knien.

Von Liebe träumtest du, von Freiheit, Seligkeit;
du gingst in ihnen auf wie leichter Schnee im Feuer.
Dein Wort erwürgten deiner Träume Ungeheuer.
Dein blaues Auge löschte die Unendlichkeit.

III

Nun sagt der Dichter, daß im Schoß der Nacht du bleich
die Blumen, die du pflücktest, suchst, in deine Schleier
gehüllt, dahinziehst auf dem dunklen, stillen Weiher,
im Schein der Sterne, einer großen Lilie gleich.²⁴

Rimbaud variiert das Motiv in mehreren Richtungen. Im Teil I steigert er die Züge, die schon bei Shakespeare den Schrecken des Wassertodes mildern sollten, so sehr, daß nur noch der Eindruck sanfter Schönheit bleibt. Die Tote hebt er ins Zeitlose; in der letzten Zeile erfährt sie eine große kosmische Verklärung. Im II. Teil interpretiert er die Ursachen für Ophelias Tod als wortlose Naturgewalten; die norwegischen Stürme, die von Freiheit künden, und der stumme Prinz, der den Traum von Liebe weckt, sind einander völlig gleichgeordnet. Übermächtigt von diesen Erfahrungen findet Ophelia nicht das Wort, das – so darf man wohl deuten – die Menschlichkeit in ihren Grenzen²⁵ hätte verteidigen können gegen den Einbruch der ‚schrecklichen Unendlichkeit‘ (‚Infini terrible‘). Das Wort spricht, im III. Teil, stellvertretend der Dichter: er verewigt Ophelia, in ihrer Verwirrung und in ihrer Schönheit noch im Tode, – so wie sie ihm zeitlos anschaubar bleibt. Wo das Wort nicht mehr retten kann, darf es noch erinnern. An alle diese Tendenzen der Veränderung knüpft Heym an. Das Treiben der Toten durch die Zeiten hindurch wird zum Grundmotiv. Die verstärkte Anteilnahme der Natur übernimmt er, aber

er entkleidet ihre Erscheinungen der poetischen Schönheit. Das machen gerade die zahlreichen wörtlichen Anklänge bewußt: der Abend-„Wind“ scheucht Fledermäuse, das Vogel-„Nest“ in den Erlen wandelt sich ins „Nest von jungen Wasserratten“ in Ophelias Haar; nicht in Schleiern und liliengleich, sondern mit Händen „wie Flossen“ treibt die Tote dahin, ein Aal und nicht die Lüfte küssen ihre Brust, und andres mehr.²⁶ Als Ursache für Ophelias Untergang läßt sich, aus Teil II, gleichfalls ein übermächtiges, naturhaftes Geschick erahnen. Freilich ist Ophelia bei Rimbaud noch ein individueller, wenn auch exemplarischer Fall; mehrmals wird sie bei Namen genannt, und Züge ihres besonderen Schicksals, wie es Shakespeare gestaltet hat, lassen sich erkennen. Heym setzt den Namen nur noch in den Titel. Das Verhängnis, das über der Toten waltet, ist ein kollektives Fatum, das sich in den Städten zeichenhaft verdichtet und individuelles, geschweige denn erfülltes Leben unmöglich macht.²⁷ An irgendeine Form von Widerstand durch das Wort – sei es das der Heimgesuchten selbst oder das nachträgliche des Dichters – ist nicht mehr zu denken²⁸. An der Stelle von Rimbauds Teil III steht das visionäre Bild, das – wenn überhaupt irgendetwas – den Untergang verklärt.

Die Variationen Heyms sind in dreifacher Weise für sein Schaffen charakteristisch: sie richten sich gegen Verklärung der Abgründe des Lebens durch poetische Schönheiten, und zwar zum Teil in direktem polemischen Bezug zu der überlieferten dichterischen Bildwelt;²⁹ sie sehen individuelles Geschick unter dem Gesichtspunkt kollektiven Fatums, und sie stellen geschichtliche Phänomene (die industrialisierte Stadt) als naturhaft notwendige Erscheinungen dar, die Zeichen für eine nahe Katastrophe sind. Den archaischen Zügen dieses Weltbilds entsprechen die mythischen Elemente der Dichtungen.

Die Untersuchung des Gedichtes scheint nach und nach auf einigermaßen festen Grund geführt zu haben. In einer größer angelegten Arbeit wäre durch Heranziehung weiterer Gedichte und Dokumente Heyms der Deutungsspielraum vielleicht noch ein wenig zu verringern. Der Dichter konnte aber nicht damit rechnen, daß seine Hörer – Heym trug das Gedicht erstmals öffentlich im „Neopathetischen Cabaret“ des „Neuen Clubs“ am 15. 5. 1911 in Berlin vor³⁰ – oder Leser so verfahren würden. Für ihn war das Gedicht, waren seine Gedichte Umsetzung und Verbildlichung einer wohl mehr gefühlten als gedachten Weltauffassung. Diese freilich wollte er mit prophetischem Eifer verkünden, – wenn der Eifer auch von Ehrgeiz und Ruhmsucht nicht frei war³¹. Oskar Loerke hat in einer Rezension der vorläufigen Gesamtausgabe der *Dichtungen* Heyms (1922), ohne negativ-kritische Absicht, den ichbezogenen, in der Physis Heyms begründeten Charakter dieser Weltsicht stark betont; er schrieb: „Seine Gefühle sind ideenlos, wenn man als Idee eines Dichters die Fähigkeit verstehen will, die Welt anzuschauen und nicht nur die eigene Besessenheit“³². Tagebücher und Dokumente Heyms, die heute erst zugänglich geworden sind, bestätigen in gewissem Umfang die Richtigkeit dieser Deutung. Und doch haben nicht wenige Leser und Rezensenten in Georg Heym den Kündler der eigenen und den Propheten künftiger Zeit erblickt und sich bei der Rückschau auf die Katastrophe zweier Weltkriege in ihrem Urteil bestätigt gefühlt³³. Diese Identifikation setzte kein restloses Verständnis einzelner Gedichte voraus; sie entstand auf Grund des Gesamteindrucks, dessen Tendenz deutlich genug war. Wie repräsentativ Heyms Grundstimmung war, erweist auch das „Ophelia“-Thema: seine Dichtung forderte es geradezu, er griff das Motiv vom ertrunkenen Mädchen auf, noch ehe er es auf den Sonderfall Ophelia bezog, und der mögliche Anstoß durch Rilke, der gewisse durch Rimbaud waren nicht mehr als zusätzliche Impulse zu seiner Gestaltung.³⁴ Unmittelbar nach ihm kommende Dichter haben das Motiv noch mehrfach in Richtungen variiert, die bei ihm schon angelegt waren.³⁵ Heym war kein Prophet, aber ein Seismograph für Stimmungen und Gefühle, die in bestimmten Gruppen der Gesellschaft seiner Zeit – und lange danach – herrschten. Im Glauben an die seherische Kraft dieses Dichters wurzelt wahrscheinlich bis heute der größte Teil

der Zustimmung zu seinem Werk. Stimmen, die den Mangel an ausgesprochener Reflexion beklagten³⁶, gingen von eigenen Normvorstellungen über Gedichte aus und verkannten wohl das Ausmaß der implizierten Deutung.

Heyms Können, die ‚handwerkliche‘ Qualität seiner Dichtung, war dagegen von Anfang an der Kritik ausgesetzt. Wer die Welt mit den Augen dieses Dichters sah oder sich doch momentan von der Gewalt seiner Bilder fesseln ließ, war geneigt, die Nachlässigkeiten der Komposition im einzelnen zu übersehen; andere, sofern sie nicht schon durch Gegenständliches abgestoßen waren, machten sie zum Maßstab kritischer Ablehnung. Herwarth Walden zum Beispiel ist soweit gegangen, wegen der Monotonie der Jambenstrophe, in die Heym die gegensätzlichsten Inhalte füllt, dem Dichter die Erlebniswahrheit seiner Aussagen abzustreiten und ihm zugleich seine Unfähigkeit zu rhythmischer Gestaltung zu bescheinigen.³⁷ Er übersah geflissentlich, daß die gleichen Sprach- und Stilmittel in verschiedenem Zusammenhang sehr Verschiedenes ausdrücken können; aber ganz ohne Berechtigung ist seine Kritik nicht. Die Kunst der Interpretation hat dazu geführt, auf Schwächen eines Dichters nicht genügend zu achten, ja sie sogar gelegentlich in Stärken umzumünzen, und auch die vorliegende Deutung mag dieser Gefahr vielleicht nicht immer entgangen sein.

Warum aber dann eine so gründliche Beschäftigung mit einem Gedicht Heyms, mit diesem Gedicht? Im Rahmen solch eines Sammelbandes scheint die Begründung einfach: das Gedicht interessiert als historisches Phänomen und ist als solches in jeder Hinsicht zu untersuchen. Es ist ein wichtiges und über die rein historische Betrachtung hinausführendes Ergebnis, daß das Gedicht trotz genauer Beobachtung und bei vorsichtiger Deutung der Bilder und Formelemente keine eindeutige Mitteilung hergibt, obgleich es dem Anschein nach – da ja kein sprechendes Ich sich verantwortlich zeigt – Objektives darstellen will: kein persönliches Erlebnis, sondern ein fremdes, vielleicht sogar allgemeines Geschick. Es widersetzt sich rationaler Prüfung und verlangt Einstimmung. In gewissen Grenzen bleibt der Leser frei, seine eigenen Vorstellungen in das Gedicht hineinzusehen. Stößt er aber jenseits dieser Grenzen auf ihm Widerstehendes, so kann er das Gedicht nur ablehnen. Denn die ästhetische Einstellung ‚interesselosen Wohlgefallens‘ läßt diese Dichtung nicht zu: die unmittelbare Suggestivkraft der Anschauungen (im Wortsinn) überwältigt den Leser, da keine völlig überzeugende Formung ihm Freiheit zu ruhiger Erwägung oder gar reines spielerisches Entzücken verschafft. Zwar sind die Strophen Heyms auch voller Schönheiten, besonders in der Vollkommenheit zahlreicher Bilder, sogar dann, wenn sie Häßliches darstellen; aber diese Schönheiten scheinen nicht zu befreien, sondern als Mittel der Magie den Leser nur weiter in den Bann der Heym’schen Vorstellungswelt zu ziehen.

Wenn Heym sich einem ästhetischen Kanon entzog, wie er, trotz Naturalismus, zu seiner Zeit durchaus noch galt, so tat er das – bewußt oder unbewußt – zugunsten direkter Wirkung. Dadurch, daß er dem ästhetischen Urteil nicht genug tun konnte oder wollte, lieferte er seine Dichtung aber dem weltanschaulichen, dem moralischen Urteil aus. Den fatalistischen Geschichtsmythos, den er aus einer wenig reflektierten Beobachtung des damaligen Gesellschaftszustands ableitete, werden heute nur noch wenige akzeptieren, wenn er auch – oder gerade weil er – der damaligen Grundstimmung entsprach. Als Symptom bleibt Heym interessant, als Dichter wird man ihn kritischer betrachten; am ‚Propheten‘ scheiden sich, wie damals schon oder mehr als je, die Geister.

¹ Menschheitsdämmerung, S. 107 f.

² Richard Brinkmann hat gezeigt, wie auch der Rückzug des persönlichen, kommentierenden Erzählers aus dem Roman – im Laufe des 19. Jahrhunderts – nur verschleiert, daß die Subjektivität auf anderen Wegen die dargestellte Welt umformt und somit kommentiert (Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. – Tübingen: 1957).

³ Die Gedichte der Zyklen wurden einzeln gezählt, ebenso die Varianten einzelner Gedichte, sofern sie entschiedene Eigenart haben.

⁴ Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 1–3, 6. – Hamburg: 1960 ff. (Die Ausgabe wird zitiert als „DuS“ mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl). VI, 11, 62 und öfter.

⁵ Ebd., S. 22. Vgl. Heinz Rölleke: Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl. – Berlin: 1966 (= Philologische Studien und Quellen, 34). S. 87.

⁶ Kritik an der Reimtechnik übten auch bereits die Freunde (vgl. DuS VI, 28). Gegen Ende seines kurzen Schaffens fand Heym zu freieren Versformen; doch kann im Rahmen dieses Beitrags auf die spätere Entwicklung nicht eingegangen werden.

⁷ Eine solche über den Text etwas hinausgehende Interpretation findet Rückhalt in Vorstellungen der Zeit über den Urwald als Symbol unzerstörten, vital-mächtigen Lebenszusammenhangs.

⁸ Die Farbe weiß hat – wie überhaupt die expressiven Farben Heyms – keine eindeutig festlegbare Bedeutung, wenn sich auch Bedeutungsschwerpunkte erkennen lassen. Gegen Blume [Bernhard Blume: Das ertrunkene Mädchen. Rimbauds ‚Oph61ie‘ und die deutsche Literatur. – In: Germanischromanische Monatsschrift N. F. (1954), 108–119, S. 113] vgl. Kurt Mautz: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. – Frankfurt/Main Bonn: 1961. S. 337.

⁹ Die Handlung des Aals könnte zusätzlich akzentuiert erscheinen, weil das Wort „Schlüpf“ noch die Anhebung des Zeilenauftakts fordert; die gleiche rhythmische Auszeichnung erfährt aber auch das Verb „Stehn“ (Zeile 12), ohne daß damit ein erkennbarer Sinn verbunden wäre. So hat auch nicht jeder Zeilensprung Ausdruckswert.

¹⁰ Auch als Fehlleistung wäre diese Fügung wohl unterbewußter Ausdruck der eigentlichen Absicht.

¹¹ Vgl. unten das Verhältnis zum Vorbild, Rimbauds „Oph61ie“.

¹² Die Gleichgewichtigkeit des Dunklen und des Freundlichen in diesen Strophen ließe sich sogar aus einer isolierten Betrachtung der Reime, die entscheidende Wörter enthalten, ungefähr erkennen, wenn auch das Dunkel eine Welt sein, in der Verwesung noch als Barmherzigkeit erscheinen kann.

ein wenig mehr ins Auge springt: neben „-ratten/Schatten, irrt/verwirrt, scheucht/feucht, Aal/Qual“ finden sich „Flut/ruht, Schrein/allein, scheint/ weint“. Freilich ist die Wertigkeit dieser Reime nur im Kontext einigermaßen zu erkennen; möglicherweise waltet hier auch nur der Zufall.

¹³ Vgl. auch Mautz: A.a.O., S. 337 ff. und 347 f. Wenn Gelb von Mautz mehrfach in negativer Qualität beobachtet wird, so wäre diese Nuance in unsere Strophe nur von daher hineinzulesen. Auch Weiß verschöbe sich dann zur Totenfarbe, was aber wieder mit den Schwänen nicht zusammenstimmt (bei Mautz, a.a.O., S. 339 positiv gesehen). Dies nur als Beispiel für die Problematik fester Zuordnung zwischen Farben und Bedeutungen! ¹⁴ Möglich sind Spuren von Todeszeichen auch hier, im Gelb und Weiß (vgl. Anm. 13) und in den Melodien der „Sensen“: Assoziationswort für den „Schnitter Tod“. Vgl. die Durchsetzung der Abendlandschaft mit Todeszeichen in der vorletzten Strophe.

¹⁵ Die Verdoppelung mag intensivierend wirken, ist aber wohl auch Zeugnis Heymscher Sorglosigkeit gegenüber dem Ausdruck.

¹⁶ Zur Chiffre vom „Menschenschwarm“ bei Heym vgl. Rölleke a.a.O., S. 158 f. ¹⁷ Mautz weist nach, daß Winter bei Heym u. a. als Chiffre für die „Einheit einer leeren, toten Ewigkeit“, besonders als „Zeit“ der Toten, zu lesen ist (a.a.O., S. 156). Als solche ist sie oft mit dem Motiv der „endlosen Reise“ gekoppelt (S. 163).

¹⁸ DuS I, 117 und 153.

¹⁹ Mautz will Schönheit und Frieden in diesem Gedicht nur als Gegenbild gelten lassen, von dem sich die Schlechtigkeit der realen Welt, die Erfüllung versagt, abheben soll. Das ist jedoch sicher einseitig gesehen. Heym hat diese letzte Fassung des Gedichts aus einer früheren, die auch die düsteren und makabren Aspekte des Todes enthielt, herausgearbeitet:

er wollte offenbar, daß auch diese Seite des Todes beachtet werde. Nach Mautz soll die Entwicklung im Werk Heyms von der positiven Todesvorstellung weggeführt haben; diese Bearbeitung bestätigt das nicht (Mautz, a.a.O., S. 198. Vgl. die Kritik Karl Ludwig Schneiders an den von Mautz festgestellten Entwicklungstendenzen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 81 (1962), S. 505–510).

²⁰ A. W. Schlegel läßt hier zwei Verse aus, die eine anstößige Variante des letztgenannten Blumennamens (einer Orchideenart, wie es sorgfältig anmerkt) enthalten: „... long purples, / That liberal shepherds give a grosser name, /

But our cold maids do dead men's fingers call them" (The Works of William Shakespeare. The Globe Edition. Edited by William George Clark and William Aldis. – London: 1949. S. 891). Hätte Heym Shakespeares Original vorgelegen, so hätte er sich diese ‚Anregung‘ kaum entgehen lassen.

²¹ Shakespeares Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und Ludwig Tieck. Hrsg. von Alois Brandl. Bd. 6. – Leipzig Wien: o. J. S. 240.

²² Bernhard Blume: a.a.O., S. 109. Werner Kraft [Ophelie. In: Augenblicke der Dichtung. Kritische Betrachtungen. – München: 1964. S. 184 bis 199] bringt nur wenig Substantielles zur Motivtradition bei, während die Arbeit von Blume wichtige Aspekte aufzeigt.

²³ Heyms Verehrung für Rimbaud ist vielfach bezeugt, so daß sich Einzelhinweise erübrigen. Vgl. auch: Anton Regenbergs: Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds. Neue Arten der Wirklichkeitserfahrung in französischer und deutscher Lyrik. – Diss. München 1961 (photomechanisch vervielfältigt).

²⁴ Arthur Rimbaud: Leben und Dichtung. Übertragen von K. L. Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig. 2. Aufl. – Leipzig: 1921, S. 148f. – Diese Übersetzung könnte Heym neben dem Original gekannt haben; das Buch erschien erstmals 1907. Ich habe dem Original, das verglichen wurde, die Übersetzung vorgezogen, weil die Korrespondenzen dadurch augenfälliger werden.

²⁵ In der von Ammer sehr frei übersetzten 3. Strophe von Teil II bezeichnet das Original Ophelias „sein d'enfant“ als „trop humain et trop doux“ (zitiert nach Regenbergs, a.a.O., S. 34).

²⁶ Die Wendung gegen eine Sentimentalisierung und Verharmlosung des Motivs ist Strukturprinzip in Gottfried Benns Variation „Schöne Jugend“ (in: Morgue und andere Gedichte. – Berlin: 1912); vgl. Walther Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. – Göttingen: 1956. S. 108 ff.

²⁷ Die völlige Auflösung im Elementaren, auf die der I. Teil des Heymschen Gedichtes hinzustreben schien, ist erst Brechts Version vom Ende des „ertrunkenen Mädchens“: „Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war / Geschah es, sehr langsam, daß Gott sie allmählich vergaß: / Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar. / Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.“ (Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in acht Bänden. Bd. 1. – Frankfurt/Main: 1967. S. 53; zuerst veröffentlicht in: Baal [1922]). Brecht feiert auch im „Großen Dankchoral“, der als Kontrafaktur zum protestantischen Choral „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ auf die Heiligung des Irdischen zielt, den Kreislauf des Elementaren, zu dem Verwesung als notwendige Stufe gehört: „Lobet das Aas / Lobet den Baum, der es fraß / Aber auch lobet den Himmel.“ (ebd., IV, S. 215; erstmals 1926 in der „Taschenpostille“).

²⁸ Hier wäre eine Beeinflussung Heyms durch Rilke möglich; fand sie nicht statt, so ist die zeitliche Koinzidenz bemerkenswert. Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, 1904 bis 1910 entstanden, müssen im Sommer 1910 erschienen sein; er las am 7. 4. die letzten Korrekturen. Vom August 1910 datiert das erste Gedicht Heyms, das Tote im Wasser erwähnt („Gegen Norden“, DuS I, 111). Blume macht darauf aufmerksam (a.a.O., S. 109), daß Rilke die Inconnue de la Seine, die, obwohl schon, 50 Jahre tot, im Paris der Jahrhundertwende eine populäre, ja legendäre Gestalt war, im „Malte“ kurz, aber eindrücklich beschwört (Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 6. – Leipzig: 1966. S. 778 f.). Ein paar Seiten vorher preist Rilke einerseits Baudelaires Gedicht „Une Charogne“, weil es das Aas mit allem Seienden in eine Reihe stellt, lehnt aber die letzte Strophe des Gedichts ab, die eine gewisse Parallele zum III. Teil des „Ophe-lia“-Gedichts von Rimbaud bildet. Der Schrecken der Verwesung – so deutet Blume die Stelle – darf nicht im schönen Dichterwort aufgehoben, sondern muß im Leben ausgestanden werden (S. 118). So etwa wäre auch Heyms Tendenz gegen Rimbaud zu deuten.

²⁹ Mautz hat diesen Gesichtspunkt gelegentlich überbetont und in fragwürdiger Weise einen „Jugendstil“ als spezielles Angriffsobjekt konstruiert; das Phänomen ist aber richtig erkannt. Auch die folgenden Ausführungen greifen Erkenntnisse Mautz' auf.

³⁰ DuS VI, 424.

³¹ DuS VI, 18, 46, 77 und öfter.

³² Oskar Loerke: Georg Heym. Dichtungen. Besorgt von Kurt Pinthus u. Erwin Loewenson. München: K. Wolff 1922. In: Berliner Börsenkurier (13. 8. 1922), Nr. 377; Neudruck in: ders.: Der Bücherkarren. Hrsg. v. Hermann Kasack. – Heidelberg Darmstadt: 1965. S. 130 f. Leider wurde diese Rezension in DuS VI nicht aufgenommen.

³³ Nach dem 1. Weltkrieg z. B. mehrere Rezensenten der „Dichtungen“ von 1922, vgl. DuS VI, 296 ff.; in der Gegenwart z. B. Hermann Kasack, zu Georg Heyms Gedicht „Der Krieg“ in: Mein Gedicht. Begegnungen mit deutscher Lyrik. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. – Wiesbaden: 1961. S. 107–110.

³⁴ Heym soll sich von der Leichenhalle des Selbstmörderfriedhofs im Grunewald, wo die im Wald oder im Wasser gefundenen Toten zuerst hingelegt wurden, sehr angezogen gefühlt haben (DuS VI, 41).

³⁵ Vgl. Anm. 27 und 28.

³⁶ DuS VI, 201, 210 f., 216, 227, 237 (alles in Rezensionen zum „Ewigen Tag“ von 1911), und später.

³⁷ DuS VI, 256 f. (erstmalig in: Der Sturm 3, 1912, S. 125 ff.).

Verfaßt von Arbeitskreis: Interpretationen expressionistischer Lyrik *Die Menschheitsdämmerung*.
München: Oldenbourg, 1979³. ISBN: 3-486-06973-X. S. 68-9-90.

WALTER HINCK:

Georg Heym

Ophelia

I

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

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

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

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

II

Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
Der Felder gelbe Winde schlafen still.
Sie kommt, ein Vogel, der entschlafen will.
Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.

Die blauen Lider schatten sanft herab.
Und bei der Sensen blanken Melodien
Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.

Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit.
Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm
Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm,
Der schattet über beide Ufer breit.

Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weicht
Der westlich hohe Tag des Sommers spät,
Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
Des fernen Abends zarte Müdigkeit.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.

Abdruck nach: Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausg. 4 Bde. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg/München: Heinrich Ellermann, 1960-68. Bd. 1: Lyrik. 1964. S. 160-162.

Erstdruck: Georg Heym: Der ewige Tag. Leipzig: Rowohlt, 1911. *Entstanden:* November 1910.

Integrationsfigur menschlicher Leiden. Zu Georg Heyms *Ophelia*

Das Wasser sei das triste, Melancholie weckende Element, das Element der Verzweiflung und des ausgesprochen weiblichen Todes, so schreibt Gaston Bachelard in seinem Buch *L'Eau et les*

Rêves, im Abschnitt über den »Complexe d'Ophelie«. Erinnern wir uns des Berichts der Königin über den Tod Ophelias in Shakespeares *Hamlet* (IV, 7, in der Übersetzung Schlegels):

Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen,
Die lose Schäfer gröblicher benennen,
Doch zücht'ge Jungfrau tote Mannesfinger;
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenen gleich ein Weilchen noch empor,
Indes sie Stellen alter Hymnen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlämm'gen Tod.

So wichtig das Element des Wassers und so verbreitet die Motive wie Kahnfahrt oder Schiffbruch in der Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik waren, erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts löst das poetische Herzstück des Shakespeareschen Dramas in der Lyrik eine Initialzündung aus, die - nach abermaliger Verzögerung - freilich erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland wirksam wird. Es ist ein Gedicht des jungen Arthur Rimbaud, das dem Ophelia-Thema zu vielfacher Wiedergeburt verhilft. In *Ophelie* (1870) ist die Shakespearesche Figur zu einer legendären, fast mythischen Gestalt entzeitlicht: ihr »schlamm'ger Tod« wird ausgespart; schon mehr als tausend Jahre treibt sie, bleich wie Schnee, als »fantôme« auf dem schwarzen Strom dahin. Motive wie der verstörte Geist und das Lied Ophelias, ihre aufgebauchten und sie tragenden Kleider oder die herabhängende Weide verweisen noch deutlich auf Shakespeares Bildrepertoire. Doch zwei entscheidende Veränderungen haben sich vollzogen: eine Bilderkette ist freigesetzt, die sich vom Ausgangspunkt löst und selbständig wird, und Ophelia ist bereits zum Bestandteil der elementaren Natur geworden. Sie gleicht einer Lilie, über ihre Stirn neigt sich das Schilf, die Seerosen umseufzen sie, und manchmal weckt sie in einem Vogelnest des Erlenbaums ein Flügelzittern. Auf ihre langen Schleier gebettet, gleitet Ophelia dahin, sie, deren Traum von Himmel, Liebe und Freiheit zerbrach: Inbild der allzu zerbrechlichen Menschlichkeit. Ophelia stirbt an ihren Visionen (Rüesch, S. 49).

Bewahrt Ophelia bei Rimbaud als ein Stück der Natur noch immer ihre menschlichen und individuellen Züge, so zeigt ein Gedicht von Georges Rodenbach sie im Zustand der Auflösung, der Verflüssigung (»eile se liquéfie«). Nur ihre Augen überdauern; ihre begrüneten Haare verbinden sich mit den Sumpfgräsern zu einem Pflanzengeschlinge. Bei Rodenbach »beginnt die Verschiebung der Figur zum Gattungswesen, die kein Einzelschicksal mehr hat« (Blume, S. 270).

auf dem Hintergrund der beiden französischen Gedichte scheint die Verfremdung der Heymschen Ophelia gegenüber der Shakespeareschen weniger kraß. Im Vergleich zum Auflösungsprozeß bei Rodenbach gewinnt Ophelia sogar e Körperlichkeit zurück. Haar, Hände, Brust und die Augenlider bezeugen ihre leibliche Existenz. Aber gerade angesichts der deutlichen Konturen schärft sich um so mehr die Verunglimpfung des Leibes ein.

Gleich der erste Vers -wartet mit einem Schock auf, der im Fortgang des Gedichts kaum noch überboten wird: mit dem Bild der Wasserratten. Kein Tier löst seit alters her im Menschen einen ähnlichen Ekel aus wie die Ratte; überall in Europa spricht ihr der Volksglaube negative Eigenschaften zu, und auch rationale Überlegung vermag ein gewisses Maß an Widerwillen nicht zu verhindern. Daß sich in Heyms Gedicht die Wasserratten im Haar, also in der Nähe der Augen, des Gesichts und des Gehirns eingenistet haben, erhöht noch den Schauereffekt. Die Entstellung des Menschlichen setzt sich fort im Vergleich der einstmalig feingliedrigen, zu vielen Tätigkeiten begabten Hände Ophelias mit den Flossen der Fische, und zwar toter, deren Flossen oben treiben. Unbehagen assoziiert sich mit den Bildern der Fledermäuse und des Aals, der über die Brust schlüpft (in Rimbauds *Ophelie* küßt noch der Wind ihre Brüste). Erst mit dem Licht des Glühwurms scheint etwas Tröstliches auf. Sonst ist es lediglich der - als einziges Nebenmotiv von Shakespeare übernommene -Weidenbaum, in dem sich die Natur als mitfühlend erweist. Formal, so meint Werner Kraft (S. 190), sehe es aus, als wenn die Sprache Stefan Georges - den Heym haßte, dessen Übertragung von *Fleurs du mal* aber für ihn Stoßkraft gehabt haben könne - in Bewegung geraten sei und für völlig neue Ziele eingesetzt werde, für Ziele der Zerstörung und des Aufbaus. Tatsächlich steckt in Heyms *Ophelia* auch der Gegenentwurf zur hehren, selbstgefälligen Schönheitsverehrung eines Stefan George: deren Herausforderung durch eine Ästhetik des Häßlichen. Doch bleibt solche Absicht der Provokation auf den ersten Teil des Gedichts beschränkt. Denn mit den ersten beiden Strophen des zweiten Teils wechseln die Wahrnehmungen. (Gar nicht verändert sich die Versform - der fünffüßige Jambus -, nur unwesentlich die Strophenform: durchbricht im ersten Teil zweimal der Kreuzreim das Reimschema der vierzeiligen Strophe, so wird im zweiten streng der umarmende Reim durchgehalten.) Der »Urwald« (4) des Wassers und das dunkle Röhricht treten zurück, an Kornfeldern vorbei wird Ophelia getragen. Beruhigung tritt ein. In der Windstille des Mittags und unter dem Schattendach von Schwanenflügeln nähert sich der Schlaf; die Lider sinken herab - als ob die Tote noch lebe. Ihr Aufgehoben- und Geborgensein in der Natur läßt wieder an Rimbauds Gedicht denken, und von dort her kennen wir auch das Traummotiv. Im erträumten Kuß wird die einzige Verbindung zur liebenden, zur unglücklich liebenden Ophelia des *Hamlet* geknüpft. Was diesen Raum der Ruhe und des Traums zu einer Oase macht, ist auch der Farbzauber der beiden Strophen. Man wird an die Explosion der Farben auf expressionistischen Gemälden erinnert (s. auch Blume). Sechs Farbwörter - die in der Mehrzahl auf ihre Bedeutung nicht festgelegt werden wollen, wie die Farbmataphern Georg Trakls, Else Lasker-Schülers oder Gottfried Benns - prallen in acht Versen aufeinander: Rot und Karmesinrot, Gelb und Blau sowie Weiß und das neutrale Hell des »blank« (17-23). Es scheint, als ob auch auf diesen Farbenrausch das zweifache »vorbei« gemünzt sei, mit dem die folgende Strophe beginnt. Schon die Doppelform des »ewigen Traums«*und des »ewigen Grabs« (24) beschwor das Thema des unaufhörlichen Fortgangs, der Unendlichkeit, und im »Durch Ewigkeiten fort« der vorletzten Gedichtzeile hallt es noch einmal mächtig nach. Durch die Zeiten und Räume gleitet Ophelia - und nicht nur, wie Ophelie, durch eine unversehrte Flußlandschaft.

Denn im Unterschied zu Rimbaud schließt Heym die , moderne Welt mit ein.

Industriellandschaften ziehen an den 'Ufern vorbei: von Gedröhn und »Maschinenkreischen« (30) erfüllte Städte, die Dämme des kanalisierten Wasserlaufs, Kräne, Brücken und die in den »harten

Bann« (36) der modernen Arbeitsfront geschlagenen Menschen. Die Beschreibung der Stadt ist, im Vergleich zu Gedichten wie *Die Dämonen der Städte* oder *Der Gott der Stadt*, die nur wenige Monate später entstanden, noch zurückhaltend im Gebrauch dämonisierender Metaphern - immerhin bekundet sich in der Bildertrias für »Kran«: Polyp - Tyrann - Moloch (32-34), schon eindeutig Heyms dichterische Technik des visionären Entwurfs. Trotz mythologisierender Bildlichkeit aber geht die Fahrt Ophelias durch geschichtliche Zeit, eben das Maschinenzeitalter, hindurch. »Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm / Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm« (38 f.). Ist es Mitleid, das die Menschen bewegt? (Schon im Bericht der Königin in *Hamlet* bestimmt Mitgefühl den Ton, und in Rimbauds Gedicht hat Trauer die gesamte Natur erfaßt). Oder macht der Anblick Ophelias den »verhärmten« Menschen ihr eigenes Leid erst bewußt? Auf jeden Fall ist Ophelia umgeben von einer Aura des Leids, wird zu einer Integrationsfigur für den »dunklen Harm« (39) und die dunkle Ahnung der modernen Welt. Die vorletzte Strophe hält noch einmal den zeitlichen Augenblick, die Situation des Sommertags fest: in den Bildern des Abends, deren versöhnliche Trostgebärde ein retardierendes Moment bildet. Dann aber ist nur noch von winterlicher Zeit die Rede. Die Winterwelt steht bei Heym für einen öden, erstarrten Weltzustand (Mautz, S. 156). Die letzten Verse lassen den Strom, der Ophelia trägt, ehe sie sinkt, und den Strom der Zeit im Unendlichen münden, dort, wo »der Horizont wie Feuer raucht« (48). Das schließliche Untertauchen der Leiche, Ophelias endgültiger Tod, ist Teil eines allgemeineren Untergangsgeschehens. In der Schlußzeile deutet sich jene apokalyptische Vision an, die uns bei Heym in so mannigfacher Gestalt begegnet. Mehrfach auch tauchen in Heyms Werk die Motive der Totenreise (z. B. in *Die Wanderer*) und des Tods im Wasser auf (im Gedicht *Die Tote im Wasser* treibt die »zerhöhlte« und »fast zernagte« Leiche ins Meer hinaus). Bilder der Fäulnis und des Verwesens, die sich im expressionistischen Jahrzehnt und in dessen Umkreis so sehr häufen, daß schon von literarischer Mode gesprochen werden muß, sind Ausdruck einer Spät- und Endzeitstimmung, die fast eine ganze Generation von Schriftstellern ergriffen hat. Viele Dichtungen Georg Heyms demonstrieren das Gefühl des Dichters, in einer überreifen Gesellschaft zu leben. Was Bachelard den »Complexe d'Ophelie« nennt, muß nicht durch den Namen Ophelias ausgewiesen sein. Eben-dieser fehlt in den beiden Gedichten, die man mit Recht in Beziehung zu Heyms *Ophelia* gebracht hat: Gottfried Benns *Schöne Jugend* aus dem *Morgue*-Zyklus (1912) und Bertolt Brechts *Vom ertrunkenen Mädchen*. Benns dichterische Phantasie scheint sich an Heyms Bild des Nestes junger Ratten entzündet zu haben; aber das Makabre wird noch einmal gesteigert:

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

Was hier mit der sprachlichen Geste der Unempfindlichkeit mitgeteilt wird, ist der Befund einer Leichenöffnung. Auf dem Hintergrund der Motivtradition wirkt die medizinische Sachlichkeit zynisch. Eine merkwürdige Übereinstimmung mit archaischer Kunst, die den menschlichen Körper noch gar nicht als Einheit erfaßte, wird deutlich: der Leser erfährt nur von den einzelnen Körperteilen, die den jungen Ratten als Nahrung dienen. War schon in den Gedichten Rimbauds und Rodenbachs Ophelia zu einem Element der Natur geworden, so zeigt uns Benn die Mädchenleiche nur noch als Durchgangsstufe im Kreislauf und Stoffwechsel der Natur. Es ist eine provokative medizinisch-naturwissenschaftliche Haltung, die den lebenden und dann sterbenden Tieren mehr Anteilnahme entgegenbringt als dem menschlichen Obduktionsobjekt. Alle poetischen Erwartungen, die der Titel *Schöne Jugend* erweckt, werden in aufreizender Weise enttäuscht; ironisch statt auf das Mädchen auf die jungen Ratten bezogen, scheint der Titel ein Höchstmaß an Lieblosigkeit zu offenbaren. Doch diese scheinbare Inhumanität ist nur der Vorwand für den antiästhetischen Schock, der mit äuen Mädchen- und Jugendklischees der Goldschnittlyrik aufräumt und der auch als Antwort auf die poetischen Bilderketten des symbolistischen Gedichts von Rimbaud verstanden werden kann. Benn macht tabula rasa. Es ist deshalb erstaunlich, wieviel >Poesie< der ansonsten auch nicht gerade zimperliche junge Brecht dem Thema zurückzugewinnen vermag. Das 1920 entstandene und 1922 erstmals gedruckte Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* ist von Brecht in die *Hauspostille* (1927) übernommen worden.

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

2

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

3

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

4

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

Man glaubt sich zunächst dem Rimbaudschen Gedicht näher als den Versen Heyms oder gar Benns. Das Licht der Sterne (vertraut von der ersten Zeile Rimbauds) und des Himmels kann als Metapher für Wärme des Mitgefühls gedeutet werden: das ertrunkene Mädchen wird von Sympathie eingehüllt. Zwar beschweren die Pflanzen und die Lebewesen des Wassers ihre letzte Fahrt, aber die Fische haben nicht das Abstoßende der Tiere im Heymschen Gedicht. Das Verb »begütigen« steht als Leitwort zumindest über den Vorgängen der ersten und der dritten Strophe. Man muß aber den ganzen Sinn des Wortes bedenken. Begütigen meint beschwichtigen. Die Freundlichkeit des Himmelslichtes enthüllt sich nämlich als ein Bemühen, über etwas Unabänderliches noch einmal hinwegzutrusten. Der Verfall indes ist unaufhaltsam. Hier entgeht der abgestorbene Leib nicht der Verwesung; er unterliegt dem Naturgesetz des Organischen wie alles tierische Aas. Jene Gloriole der Ewigkeit, die Heym von Rimbaud übernahm und nur am Schluß durch das apokalyptische Motiv verschattet, wird bei Brecht zerstört: darauf verweist das Bild des am Ende gleichgültigen, des vergessenden Gottes. Das harte Gesetz des Kreatürlichen kennt keinen Stillstand und schon gar keine Umkehr. »Laßt euch nicht verführen / Es gibt keine Wiederkehr. / [...] Ihr sterbt mit allen Tieren / Und es kommt nichts nachher«, heißt es im Schlußkapitel der *Hauspostille*, im Gedicht *Gegen Verführung*. Die symbolische Poetisierung des Todes wird zurückgenommen; am Ende folgt die Bildlichkeit dem sachlichen Befund. Darin bekundet sich exemplarisch Brechts Abstand und Gegenwendung zum Symbolismus. Dennoch haben Wörter wie »Opal« oder »wundersam« und die »als ob«-Fügung dämpfende Wirkung. Und es scheint, als lasse sich Brecht auf jene traditionellen Bilder und Empfindungen wieder ein, denen Benn überhaupt keine Chance mehr eingeräumt hatte. Doch ist die dichterische Leistung des jungen Brecht daran zu ermessen, wie unverbraucht uns hier solche romantisierenden Wörter erscheinen.

Benn und Brecht knüpfen nicht an das geschichtliche Moment an, um das Heym den »Complexe d'Ophélie« bereichert, indem er das Motiv mit der modernen Arbeitswelt in Zusammenhang bringt. Wieder wesentlich aber wird der historische Bezug in Peter Huchels Gedicht *Ophelia* (zuerst 1972 in Huchels Band *Gezählte Tage* erschienen):

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

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

Nicht nur das Weidenmotiv erinnert an Shakespeare; auch die »schlammige Stacheldrahtreuse« spielt auf den »schlammigen Tod« der Schlegelschen Übersetzung an. Im übrigen spiegelt Huchel die Bilderwelt der märkischen Landschaft mit ihren Seen, Teichen und dem Havelfluß,

die er in seiner Lyrik hundertfach variiert, in dieses Gedicht hinein. Aber das Fanggerät der Fischer, die Reuse, dieses vertraute Motiv ist hier verfremdet zum Menschenfang-Gerät. In den »Stacheldrahtreusen« verenden Flüchtende. Hier gibt es keinen Schutz gegen die todbringende Kugel. Huchel hat das Gedicht noch vor seiner Übersiedlung aus der DDR in die Bundesrepublik geschrieben, und der kritische Gehalt der Verse ist offenkundig. Die »Stacheldrahtreuse« als Metapher für jene Stacheldrahtgrenze zu deuten, die durch Deutschland verläuft und die beiden deutschen Staaten trennt, ist erlaubt. Und selbst wenn man das Wort als Schlüsselwort versteht für allgemeinere Erfahrungen einer Zeit, in der Menschen an den Zäunen der Gefangenen- und Internierungslager den Tod finden, kann an seiner geschichtlichen Verweisungsfunktion kein Zweifel bestehen.

So endet vorläufig die Wirkungsgeschichte eines literarischen Motivs, in der Heyms Gedicht eine wichtige Vermittlerrolle spielt. Wieder wird Ophelia zur Integrationsfigur menschlicher Leiden, zur Symbolgestalt des entstellten Humanen, des zerbrochenen Traums von Freiheit.

Zitierte Literatur: Gaston BACHELARD: *L'Eau et les Reves. Essai sur l'Imagination de la matiere.* Paris 1942. - Bernhard BLUME: *Das ertrunkene Mädchen: Rimbauds »Ophelie« und die deutsche Literatur.* In: B.B.: *Existenz und Dichtung. Essays und Abhandlungen.* Ausgew. von Egon Schwarz. Frankfurt a. M. 1980. S. 258-274. - Werner KRAFT: *Ophelia.* In: W. K.: *Augenblicke der Dichtung. Kritische Betrachtungen.* München 1964. - Kurt MAUTZ: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms.* Frankfurt a. M. 1961. - Jürg Peter RÜESCH: *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der »navigatio vitae« bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus.* Zürich 1964.

Weitere Literatur: Walter HINCK: *Vom Tod in der Stacheldrahtreuse. Peter Huchels »Ophelia«.* In: *Frankfurter Anthologie.* Bd. 5. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. 1980. S. 207-210. - Heinz RÖLLEKE: *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl.* Berlin [West] 1966. - Karl Ludwig SCHNEIDER: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers.* Heidelberg 1954.

Gedichte und Interpretationen. Band 5. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte.
Herausgegeben von Harald Härtung. Stuttgart: Reclam, 1992
ISBN 3-15-007894-6. S. 126-137.

GEORG HEYM

Die Tote im Wasser

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

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

Staub, Obst, Papier, in einer dicken Schicht,

So treibt der Kot aus seinen Röhren ganz.
Ein weißes Tanzkleid kommt, in fettem Glanz
Ein nackter Hals und bleiweiß ein Gesicht.

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

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

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

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

Zeichen der Zeit. Ein deutsches Lesebuch. Hrsg. v. W. Killy. Frankfurt/M.—Hamburg: Fischer, 1959. S. 303-304.

Mrtvá ve vodě

Stožáry strmí nad šedivý val
jak do červánků stromy spálené,
černé jak škvára. Voda mrtvě pne
své oči k sýpkám, jež čas rozežral.

Proud obrací se a hluk slyšíš znít –
splašky se ženou nocí, míjí břeh
jak tlustý bílý povlak. Řeka tře
je o parník, jenž v doku hledal klid.

Papíry, kal a jídlo, které hnije,
valí se z trubek, jež tu z hráze ční.
Vtom zablyští se cosi: taneční
bílý šat. Bledá tvář a holá šíje.

Mrtvola celá vyvalí se ven.
Jak bílé plachty nadouvá se šat.

Slepý zrak hledí k nebi smrtí jat,
kde mraky stojí, růžové jak sen.

Na fialové vodě chví se stín.
Posádka vodních krys se naloduje
na bílý koráb. Ten pak pyšně pluje
pln šedých hlav a černých kožešin.

A mrtvá plachtí pryč - to hýbou s ní
řeka a vítr. Tlusté duté břicho
se, prohryzané, točí k vodě. Ticho.
Uvnitř to duní jako v jeskyni.

Do moře nese ji ten kalný proud.
Neptun jí kyne z vraku, vítr ztich.
Do hlubin padá, hlubin zelených
v objetí Krakenově [sic!] spočinout.

Radek Malý (Hg.). *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BB/art, 2007, ISBN 978-80-7381-074-0. S. 36–37.

STROPHENFORM – HORST JOACHIM FRANK:

x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x	a
x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x	b
x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x	b
x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x x [´] x	a

*Weltunglück géistert dúrch den Náchmittág.
 Barácken fliehn durch Gärtchen bráun und wúst.
 Lichtschnúppen gáukeln úm verbránnten Mist,
 Zwei Schláfer schwánken héimwärts, gráu und vág.
 (Trakl: Trübsinn)*

Eine erst in der Lyrik des 20. Jahrhunderts bekannter gewordene Strophe ist der Vierzeiler aus durchweg betont, also männlich schließenden, jambischen Fünfhebern in umarmender, die Form deutlich abgrenzender Reimordnung.

Gryphius verwendete den Vierzeiler epigrammatisch: »An Flaccum« (1643). Der spruchhaft didaktische Ton, der der Strophe hier eigen ist, wird auch später gelegentlich vernehmbar: Kerner »Mensch, stelle dich nicht über die Natur«, George »Mahnung« (in »Pilgerfahrten«), Loerke »Baum der Unterwelt«. Zunächst wurden indessen ganz unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten erprobt, nämlich für das Lied: Seume »Wohltat des Herzens«, für die Schilderung: Kerner »Badenweiler«, Vischer »Kahnfahrt«, für balladeske Gedichte: Dahn »Das Leben um die Liebe«, Wildenbruch »Gespräch der Felsen«, für das Zeitgedicht: Holz »Zum Ausgang« (der Sammlung »Buch der Zeit«).

Insgesamt beschränkte sich die Verwendung der Strophenform aber historisch auf solche vereinzelt Versuche, bis sie wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg von Heym neu entdeckt wurde. Heym bevorzugte die Form für bestimmte lyrische Motive, nämlich für den Abend: »Dorf«, »Der Wald« (»Ein stiller Wald. Ein blasses Königreich«), »Da sank der Abend«, für die Nacht: »Die Luft ist warm«, »Der Himmel wird so schwarz«, »Da mitternachts ein feiner Regen fiel«, für den Herbst: »Das schwarze Wasser stockt auf dem Kanal«, »Die weißen Wolken zogen übers Land«, »Enteilt der Sommer?«, für den Winter: »Die niedren Himmel hingen auf dem Rand«, für die Darstellung sonderbarer Gestalten: »Der Seiler«, »Die Gefangenen 1« und »Der Blinde«. Trakl übernahm die Form für seine schwermütigen Bilder einer zerfallenden Welt: »Der Spaziergang«, »Die Verfluchten«, »Unterwegs«. Die Thematik bei anderen Lyrikern des 20. Jahrhunderts ist durchaus vergleichbar. Bevorzugt wurde die Strophe für Abendstimmungen: Hesse »Ankunft in Cremona«, I. Seidel »Einklang«, Weiß »Abendwacht«, Habetin »Stadt vorm nächtlichen Himmel«, für Naturbilder zahlreich von Saalfeld, nämlich in den Reihen »Pfälzische

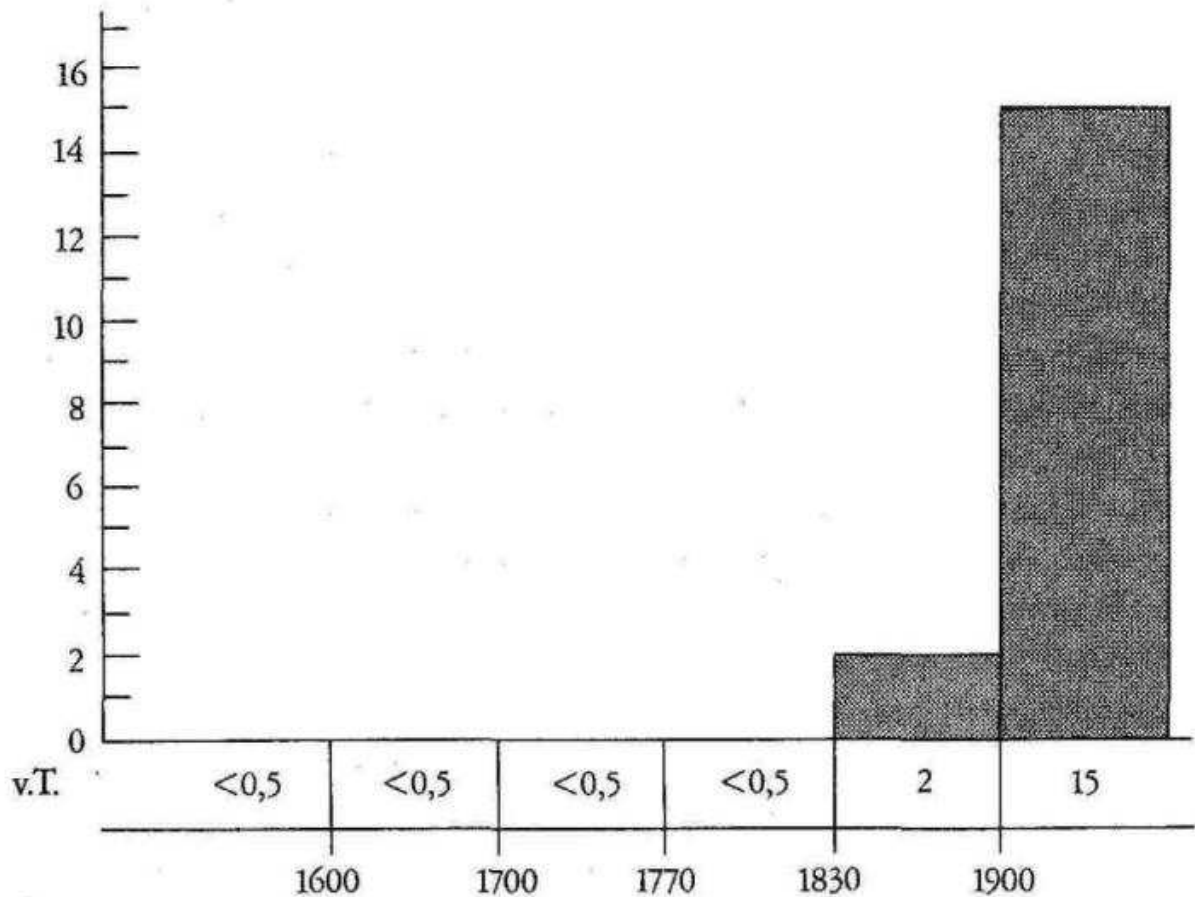
Landschaft« und »Der Herbst ist gut« oder in »Trennung am Morgen«, »Ende des Sommers« und »O traurig ist der Sterbende«. Daneben vermag die in allen Versen betont schließende Strophe auch einer entschiedenen Sprache Ausdruck zu geben, zumal wo das Ich seine Empfindungen verschweigen will, so im Ton der Zurechtweisung Weinheber »Antwort auf einen Brief« oder im Ton der Anklage Kolmar »Simone Evrard« (vgl. Binding »Witwe«).

Wechsel mit anderen Strophenformen im selben Gedicht erfolgt bei Wahrung der betonten Versschlüsse mit der Kreuzreimform 4.100: Heym »Schatten von Kähnen«, bei Wahrung des umarmenden Reims mit den auch unbetont schließenden Formen 4.104, 4.105 und 4.110:

Liliencron »An Karl Henckell«, Heym »Die Tote im Wasser«.

Rang: 41

Historische Häufigkeit



Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen—Basel: Francke, 1993². ISBN 3-8252-1732-9 (UTB). S 306–308.

LUDVÍK KUNDERA:

OFELIE

I

Ve vlasech hnízdo krys a práchniviny.
A ruce, ploutve plné prstenů,
jí nese proud. Tak pluje mezi stíny
pralesa, který bují níže k dnu.

Slunce, jež ve tmě bloudí do dálav,
do mozku ještě spouští jí svůj hák.
Proč zemřela? Proč opuštěna tak
je hnána spleť kapradin a trav?

V rákosí uvíz vítr. Jako by
měl ruku, plaší netopýry v tmách.
S křídloma, navlhlyma od vody,
jak stopy kouře stojí na vlnách,

jak noční mrak. Pak přes řadra se hnál
jí dlouhý bílý úhoř. Světluška
jí svítí na čele. A vrba štká
své listoví na její němý žal.

II

Dny žit. A za poledne bez hnutí
narudlý pot, žlut' větrů nad lány.
Už pluje: pták se k spánku naklání.
Má bílou střechu z křídel labutí.

Modravá víčka něžně sklopena.
A nežli lán je leskle pokosen,
ve věčném hrobě sní svůj věčný sen
o tom, jak karmínově líbat zná.

A dál a dál. Kde duní ke břehům
třesk velkých měst. Kde pásem hrází spjat
je bílý proud. Kde echo mnohokrát
se navrací. Kde na dno vod zní šum

hemživých tříd. Zvuk zvonů zasténá.
Skřek strojů. Boj. Kde v slepých tabulkách

západně hrozí podvečerní nach,
v němž jeřáb pne svá obří ramena
jak mocný moloch s čelem jako dým,
před kterým otrok musí pokleknout.
Kde těžké mosty jako břímě pout
se klenou nad ní s jejím prokletím.

Neviditelně pluje po proudu
a davy lidu všude jako jek
hned plaší okřídlený zármutek
a oba břehy halí do čmoudu.

A dál a dál. Kde tmě se oddává
podletní den, jenž k západu už ční,
kde stojí v temné luční zeleni
strom večera jak něžná únava.

Pod vodou řeka odnáší ji dál
truchlivým přístavištěm mnohých zim.
Po proudu času. Věčnostmi a vším,
čím horizont jak dýmný požár vzplál.

GEORG HEYM. *Umbra vitae*. Z německých originálů vybral, přeložil, doslov a poznámky napsal Ludvík Kundera *Básně* na str. 48,65,72,78 a 82 přeložil Ivan Slavík. Zblouv: Opus, 1999. str. 29-30. (Die Übersetzung ist identisch mit L. Kunderas Anthologie des Expressionismus *Haló, je tady vichr – vichřice!* Praha: Čs. spisovatel, 1969. Str. 47-48.

GEORG HEYM

Die Sektion

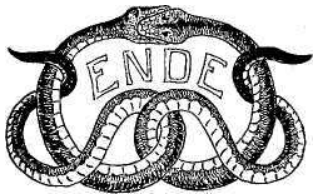
Der Tote lag allein und nackt auf einem weißen Tisch in dem großen Saal, in dem bedrückenden Weiß, der grausamen Nüchternheit des Operationssaales, in dem noch die Schreie unendlicher Qualen zu zittern schienen. Die Mittagssonne bedeckte ihn und ließ auf seiner Stirn die Totenflecken aufwachen; sie zauberte aus seinem nackten Bauch ein helles Grün und blähte ihn auf wie einen großen Wassersack.

Sein Leib glich einem riesigen schillernden Blumenkelch, einer geheimnisvollen Pflanze aus indischen Urwäldern, die jemand schüchtern vor den Altar des Todes gelegt hatte. Prächtige rote und blaue Farben wuchsen an seinen Lenden entlang, und in der Hitze barst langsam wie eine rote Ackerfurche die große Wunde unter seinem Nabel, die einen furchtbaren Duft ausströmte. Die Ärzte traten ein. Ein paar freundliche Männer in weißen Kitteln mit Schmissen und goldenen Zwickern. Sie traten an den Toten heran und sahen ihn sich an, mit Interesse, unter wissenschaftlichen Gesprächen. Sie nahmen aus den weißen Schränken ihr Sezierzeug heraus,

weiße Kästen voll von Hämmern, Knochensägen mit starken Zähnen, Feilen, gräßliche Batterien voll von Pinzetten, kleine Bestecke voll riesiger Nadeln, die wie krumme Geierschnäbel ewig nach Fleisch zu schreien schienen. Sie begannen ihr gräßliches Handwerk. Sie glichen furchtbaren Folterknechten, über ihre Hände strömte das Blut, und sie tauchten sie immer tiefer in den kalten Leichnam ein und holten seinen Inhalt heraus, weißen Köchen gleich, die eine Gans ausnehmen.

Um ihre Arme wanden sich die Därme, grünelbe Schlangen, und der Kot troff über ihre Kittel, eine warme, faulige Flüssigkeit. Sie stachen die Blase auf, der kalte Harn schimmerte darin wie ein gelber Wein. Sie schütteten ihn in große Schalen; er stank scharf und beizend wie Salmiak. Aber der Tote schlief. Er ließ sich geduldig hin- und herzerren, an seinen Haaren hin- und herrauben, er schlief. Und während die Schläge der Hämmer auf seinem Kopfe dröhnten, wachte ein Traum, ein Rest von Liebe in ihm auf, wie eine Fackel, die hinein in seine Nacht leuchtete. Vor dem großen Fenster tat sich ein großer weiter Himmel auf, gefüllt von kleinen weißen Wölkchen, die in dem Lichte schwammen, in der Nachmittagsstille, wie kleine, weiße Götter. Und die Schwalben kreisten hoch oben im Blauen, zitternd in der warmen Julisonne. Das schwarze Blut des Todes rann über die blaue Fäulnis seiner Stirn. Es verdunstete in der Hitze zu einer schrecklichen Wolke, und die Verwesung des Todes kroch mit ihren bunten Krallen über ihn hin. Seine Haut begann auseinanderzufließen, sein Bauch wurde weiß wie der eines Aales unter den gierigen Fingern der Ärzte, die in dem feuchten Fleisch ihre Arme bis an die Ellenbogen badeten. Die Verwesung zog den Mund des Toten auseinander, er schien zu lächeln, er träumte von einem seligen Gestirn, von einem duftenden Sommerabend. Seine verfließenden Lippen zitterten wie unter einem flüchtigen Kusse. »Wie ich dich liebe. Ich habe dich so geliebt. Soll ich dir sagen, wie ich dich liebe? Wie du durch die Mohnfelder gingest, selber eine duftende Mohnflamme, hattest du den ganzen Abend in dich getrunken. Und dein Kleid, das um deine Knöchel bauschte, war wie eine Welle von Feuer in der untergehenden Sonne. Aber dein Kopf neigte sich in dem Lichte, und dein Haar brannte noch und flammte von allen meinen Küssen. So gingest du dahin und sahst dich immer nach mir um. Und die Laterne in deiner Hand schwankte wie eine glühende Rose lange noch fort in der Dämmerung. Ich werde dich morgen wiedersehen. Hier unter dem Fenster der Kapelle, hier, wo das Licht der Kerzen herausfällt und dein Haar in einen goldenen Wald verwandelt, hier, wo sich die Narzissen an deine Knöchel schmiegen, zärtlich, wie zarte Küsse.

Ich werde dich wiedersehen alle Abende um die Stunde der Dämmerung. Wir werden uns nie verlassen. Wie ich dich liebe! Soll ich dir sagen, wie ich dich liebe?« Und der Tote zitterte leise vor Seligkeit auf seinem weißen Totentische, während die eisernen Meißel in den Händen der Ärzte die Knochen seiner Schläfe aufbrachen.



Prosa des Jugendstils. Herausgegeben von Jürg Mathes. Stuttgart: Reclam, 1983. ISBN 3-15-007820-2. S. 318-320.

JOSEF ČAPEK:

PLYNOUCÍ DO ACHERONTU

Některé povídky zvláštního rázu, kde lidské srdce je vyprovocováno řadou dobrodružství nebo stavem až nadpřirozeným ke konečnému spočinutí a štěstí v trvalé lásce, zaokrouhlují se v závěru do věty: „– a život jejich byl nyní jako sen.“ Jsou to slova touhy, protože mají vyvolat představu života očištěného, již neotřásaného nárazy z jakéhokoli cizího světa. Chtějí vyslovit ideál žití dokonale splněného, život úzce soustředěný, ale vysvobozený.

Člověk velmi nešťastný prožíval až do nemožnosti utrpení, že jeho život nebyl jako sen, že v něm bylo příliš mnoho tvrdé skutečnosti. Učinil sám svým útrapám násilný konec, protože, jak byl o tom přesvědčen, ničeho jiného mu již nezbývalo. Tento neznámý (nesejde po tom, aby měl jméno) nebyl ani člověk zcela obyčejného druhu nebo slabá duše; snad to byl muž světu rostlý, který se uměl světem dojímat, měl svoje myšlenky a vnitřní požadavky, jež by ho v šťastnějších okolnostech snad provedly životem k jistému zdokonalení.

Jeho případ nebyl neobyčejný. Stává se až příliš často, že lidé se vysilují marně v boji i v touze o zlepšení svého osudu, až se jim zdá, že vzchází jediné a poslední poznání, že již nikdy volně nevydehnou a *ie již si nemohou pomoci*. Tohoto člověka pohlcovala bída a umořovala ho do krajnosti. Jinak by se neodhodlal umřít, protože jeho vůle k životu byla houževnatá a docela hladová jako u většiny lidí, kteří jsou životem zkráceni. Jeho poslední dny se zavíjely nezadržitelně do tak nevýslovné bídy, že již nemohly přinesli obratu, nějakého příznivějšího okamžiku, kdy by se mu podařilo skočiti na pevnější půdu a nějak se zachrániti z toho pohybu beze slitování, který ho zanášel přímo do středu nejhlubší nicoty.

Ten muž byl si dobře vědom svého bídného stavu a nevemlouval si ničeho lepšího. Nedostatek a utrpení jsou důtklivou skutečností, jejíž studený dotyk přivolá vždy k sobě člověka, který se toulá bez cíle, protože nejí a nemá kde spát, jak by se ve svém bloudění po ulicích zapomněl a rozesnil do jasnějších kruhů života. Cítil až příliš neodbytně svou bídu, svůj hlad, nemoc a zimu, z čeho stále beztvárněji se slepoval jeho šedivě hadrovitý život. Vedle této tvrdé skutečnosti se zdály všechny ostatní krásné obrazy života preludem a snem. Pozoroval proudění ulice a vzpomínky z existence kdysi lepší přivedly ho ke schopnosti jasnozření, kdy mohl proniknouti za obsažené stěny z kamene a oken a odhadnouti za nimi bohatý život a milé obrazy domácího života. Skvělost světla, pohybu a přepychu a všechna svrchovanost velkého města, ten hučící a jemné chvějící se život, který ho míjel a nepojal do svého zkouzleného rytmu, jsou jen předmětem vidění. Jedinou skutečností bylo jeho vlastní bytí, studený pocit opuštění a hynutí.

Pak je lépe vstoupiti do života neskutečného.

Tento muž by byl snad brzo umřel, i kdyby neskočil do řeky, protože bída by ho sama dorazila. Byl asi v prostředních letech. Okolnost, že se utopil, může ukazovat k tomu, že nepocházel z lepších vrstev, než klesl do nedostatku; mužové z tříd lépe situovaných obyčejně umějí plovat. Sebevrah nezanechal po sobě nijakého dopisu nebo vysvětlení a jeho prádlo nemělo jediného

stejného monogramu. Proto trvalo dlouho, než mohlo se zjistit jeho jméno, jež by ostatně nikoho blíže nezajímalo.

Ti, kdož přecházejí po mostě u Národního divadla, který je velice krásný svým okolím, nejsou zvláštní třídou lidí; jsou nejrůznějších stavů a povah a mnozí z nich projdou tudy jen příležitostně. Přesto není nijak fantastickou myšlenka, že aspoň po malou chvíli, strávenou na mostě, stávají se jinými než třeba chodci ulic. Požívají krásné podívané a mají pro sebe širokou volnost vody a celého prostoru kolem. Přecházejí do jisté míry na chodnících zavěšených mezi nebem a zemí a z toho přechodně vzchází pocit jisté rozkoše, svěžejšího životního rytmu a přelétne oddání se skoro poetickým myšlenkám. Toho všeho lze pocítit zvláště za časného jara, kdy voda se rozlévá od Bráníka jako stříbrně blyskotající se záře a vplouvá skoro slavnostně do Prahy, co na mostě vane lahodně mladý vítr, který se zdá plným dráždivých svodů, slibů a ujištění.

Vyskytne-li se na vodě cosi, co by stálo za podívanou, je tu vždy někdo lelkující u zábradlí, kdo zalarmuje i ty, kteří by si jinak nechali ujít zajímavé divadlo a byli by přešli kroky bezmála okřídlenými.

K malebné scénérii Vltavy náleží prospekt obou jejích břehů, ale důvěrnější složkou jsou vlastní nábřeží. Je možno představit si krajinu podél řeky od Vyšehradu až ke Karlínu jako vzdušnou chodbu bezhraničného kouzla. Mnozí procházecí to dobře vědí. Prostor odražený ve vodě se zdvojnásobuje, prohlubuje se, a procházíte se tu mezi dvojí oblohou. Někdy tu přejdou lidé zcela podivuhodní, a stává se, že se tu vyskytnou i lidé nadpřirození. – Odpoutaný pramének vlasů se rozehvívá vánkem a na spanilou šíji se snesl lupínek akátového květu. Nebyl to větrný polibek stromu ani boha; viděli jsme, jak zavřel oči v okamžiku sladké rozkoše; člověk se zamiloval jen na chvíli a podařilo se mu políbit květným lístkem, tolik něhy bylo v jeho vroucím přání. Návštěvníkům nábřeží jsou vyhrazeny zvláštní rozkoše, a byli to někteří z nich, jimž byla také poskytnuta zvláštní podívaná, o níž bude se vypravovati dále.

Kdysi viděl jsem obraz představující utonulou a vždy jsem se domníval pod vlivem tohoto zobrazení, že smrt utopením může býti z nejsubtilnějších a že sebevrazi, vznášející se na vodě, zůstanou plavnou pápěrou lidského zoufalství, i když jsou vytaženi na zemi. S těžkou spěšností a mocným rozkročením rybářů silně kontrastuje lehounce bělavý zjev utonulé jako smutný praporek mezi dynamickými masami života. Později poučila mne vlastní zkušenost, že by bylo možné zobraziti takovou scénu způsobem zcela jiným. V Paříži, v podzimním čase a zvláště ve dnech, kdy nepřetržitě padala jemná prška, postihovala mne toulavá mánie, a tu jsem ponejvíce bloudil po nábřežích Seiny. Za takové procházky jsem se nahodil zrovna, když u Pont des Arts vytahovali z vody utonulou. Byla to žena starších let, oděná černým šatem. Mokrá tvář, jak se zdálo, mluvila o slzách prolévaných v hlubokém neštěstí života, a její obličej byl jako tuhá maska, na níž s krutou nahostí bylo napsáno bolestné odhodlání, hrůza a beznaděje. Oděv zplihle a v ohavných záhybech se lepil na tuhé údy, jež byly strašně těžké, nepoddajné a dvojnásob nemotorné jako páky zničeného stroje. Tato žena byla ze všeho nejtěžší; když jsem se rozhlédl, řeka letěla lehce jako závoj a nábřežní domy za vodou byly sotva hmotnější než matná šed' na ocelové břitvě. Obličej diváků se trhaly a splývaly v prostoru a lidé, zaměstnávaní se kolem utopené, prohýbali se a vlnili jako dým a hmoždili se s temnou mrtvolou, jež do jejich mlhavé přízračnosti umíněně nastavovala své urputné údy. – Bylo to jako tiché drama nenávisti a opovržení mrtvého světa k živým. Dotyk, s jakým ten mrtvý svět podával svou kamennou cizotu, byl příliš důtklivý a zlobný, a také v našem soucitu se probouzelo vedle bázně jisté nepřátelství. Dříve než se vrátím k vlastnímu tématu, musím tu zaznamenati příběh jistou měrou paralelní, který se mi nyní neodbytně vnucuje ve volné souvislosti s vlastním jádrem tohoto vypravování. Pokusím se podali ho zde tak, jak se vrací v mých vzpomínkách; byť by se ten nárys mohl

mnohému zdání pouhou fantastickou divagací, domnívám se, že i fantazie může někdy vystihnouti pravou povahu případu ve směru reálním. Připojení bezsmyslých elementů k holému faktu má právě dokázati, že mládí a půvab nemohou býti smrtí tak úplně zmařeny. Tento život chtěl by se ještě vrátiti; nějaká nepodlehlá síla trvá v nich na čas i po smrti, pokouší se vyrvati aspoň pro okamžiky z temného klína nicoty a vysiluje se ve vášnivých útocích, aby se i přelétne dotkla zdání života. Květiny, položené do rakve mladé zesulé, vyslovují důtklivě a žalně tu touhu, z mrtvého chladu se vzepne vlna té síly, vžehne se jako plamen do lítosti a pláče nad rakví a zachvěje se jako klam nebo připomenutí, aby hned zase byla pohlcena ledem zasněžení. Do Vltavy se vrhla mladá dívka, a ještě dříve, než mohlo se zjistiti její jméno a bližší okolnosti, pronesly noviny správný dohad, že příčinou sebevraždy byla nějaká přehánka lásky. Skutečně, tragický živel, který se přesmechl jen jako zášleh stínu přes nevinnou jasnost jejího mládí, neměl se státi osudným. Přeletěl by beze zmaru, ale stalo se, že prudce ji pomátl, a příliš citlivá dívka pohrdla životem skoro z nedorozumění. – Malá hádka nebo překážka přivedla ji v prvním pobouření k vodě, a snad v tom bylo i něco koketního, snad mladý, svou vlastní krásou opilý život chtěl sám sebe pokoušeti a hravě svévolným skokem dotknouti se hranice smrti, a již se zahubil.

Nyní ji chová Vltava a ve vodní říši je klid a chladné zkolébání spánku beze snu. Ještě nepřišel čas, kdy řeka ji vydá a navrátí do tváře světa; zatím může tiše spáti.

Nad vodou se střídá zvolna den s nocí a hlubinným šerem přízračně se sunou mdlé smyky denního jasu, než opět se uloží přisvit noci, ztracené hvězdy, třesoucí se v šumotu vln, a smutné komety nábrežních a mostních lamp. Z vody vyplynul pohled utonulé, teskně se zachvěl na vlnách a zase zapadl do hlubin. Je modrá noc, nábreží jsou pustá jako stěny rakve a po nich se plouhalo několik stínů, někdo nemůže spáti. Utonulá se bála a její pohled klesl zase do vodní tůně. – Po břehu přešel [ack Rozparovač, má nabroušený anglický nůž s devíti želízky, polyká svoje hořké slzy a mluví k sobě o lásce; jeho hrud' je zprahlá vzdechy – a on lomí rukama ve věčné touze lásky. Modrá noc se sklání jako tichý úsměv, ale přízraky nemohou spáti. Po nábreží bloudí Fantomas a nemůže nalézt stínu svého věrného pronásledovatele, nepřitele smrtelného, který ho očekává na druhé straně řeky. Noc i řeka znenáhla klesají do nekonečna a nemohou se nalézt ještě ani pak v mrákotách rána a nemohou druh bez druhu žít; nadchází den, a ještě se nesetkali a změnili několikrát svoje přestrojení.

Zase je noc a voda se zavřela v temnotách jako hrob, tak černá noc, jaká již dávno nebyla; dnes žádný její zásvit nevyhledá v hlubinách utonulé a ona se neprobudí, aby se rozhlédla z vody pohledem, chvějícím se na vlnách. Ale tma se rozezvučela nejtišším pláčem, na řeku prší a veškerý ten kraj zní jako stříbrný a skleněný šepot harf, jaký mohou slyšeti jen andělé. Nad řekou táhne dešť, prší tisíc strun a hlubiny zvoní přízračnou hudbou. – Utonulá se probouzí a mátožně zvedá bílou tvář. Nyvý a vášnivý stesk prochvívá její srdce, tuhé prsty zvláčněly a rozvita jí se touhou života. Ó kouzlo, jaké vábení vzbudilo mrtvou v plynoucím dešti a hudbě harf, jaká síla ji vyvedla z vody, že se potácí po mokré m dláždění břehu a kalužemi ulic, jako by byla živoucí? Ale svět mrtvých ji nevydá a ona opět se vrátí.

Ten dešť! Stříká v proudech z temnot jízlivě stydnoucích, prší z dlažby a odevšad spadají potoky a vodopády kalné vody. Mladá dívka, snad sličná a zcela sama, jde ulicemi tak pozdě v noci. a v takovém dešti. Nemá deštníku a nedbá, že její šaty jsou veskrze promočeny. Jí není zima a jí už nerozlžese žádný chlad. Nyvá a horoucí touha zvábila ji do světa živých, ale její tvář je ledová, bez úsměvu a ruměnce, a z vlasů stéká voda. Několik pozdních chodců ji vidělo; utíkali před deštěm a neměli kdy povšimnouti si blíže dívky, jež letmo vzbudila jejich politování; jaká trpělivost a bída, když se prostituje na Václavském náměstí v takové nepohodě nedbajíc, že dešť promáčí její růžové šaty, jež jí neslušely. Dešť byl jako řeka a ona se postavila do kouta

domovních vrat a odtud pohlíží beztrpytnýma očima přes chodník, ale zdála se příliš zpustlou nebo ji chránili andělé smrti, že nenalezla svého ochránce. Před úsvitem přivolaly ji zásvětní moci a mrtvá se vrátila do Vltavy. Spí ve vodní říši a v jejím srdci je stesk po světě živých. Již přišel den, kdy voda sama ji vydá, když se nasýtila její chudé krásy, a vrátí ji tváři světa méně sličnou, znetvořenou ne-božskou působností rozkladu. Již ji neváží šeré hlubiny; je nedělní den, utonulá se vznáší na vlnách a její otevřené oči mohou nyní svobodně zírati do slunce. Je téměř mezi živými; její srdce je skoro šťastno a ona touží setkat se s lidmi, co řeka ji kolébá a zvolna donáší k bílým obloukům mostu. U mostního zábradlí se shlukli lidé a pohlížejí do vody; utonulá k nim upírá svou bledou tvář a její srdce se raduje, že jest živými očekávána.

„Jak jsem ráda,“ promlouvá k nim, „tolik jsem tesknila po světě. Voda stírala moje slzy a tiše mne potmě kolébala, ale nemohla jsem zapomenouti a chtěla jsem nazpět mezi lidi. Jak jsem se těšila!“ – Z vody lživě žvatlá rusalka; její rozpuštěné vlasy plynou po vodě, koketně ukazuje divákům, pohlížejícím z mostu, sladkou stuhu podvazku mezi poodhrnutými záhyby růžových šatů. Ó vábení, kouzlo! Kdo ji vezme s sebou na výlet? Šla by ráda. Ráda by mnoho mluvila, smála se, ale nikdo z lidí, sklánějících se nad vodou, nemůže odpovědět. – „Tolik jsem toužila po světě! Jsem šťastna, že se na mne díváte.“ Diváci pohlížejí na mrtvou tvář; otevřenýma očima zírá do slunce a za ní plynou uvolněné vlasy. Klobouk a slunečník mrtvé dívky jsou uloženy na policejní strážnici a zraky živých se vyhýbají smutné něze podvazku, vystaveného na odív mezi růžovými záhyby šatu. Přicházejí za ní k řece a přijímají ji do svého náručí. Utonulé se však již nepodaří v něm oživit a jest jako plavný praporeček lidského zoufalství, když ji vynášejí z tichého klína vody.

Krása vody! V mnohých básních celého světa jsou místa, kde okouzlený básník jí věnoval některou ze svých nejcitlivějších myšlenek. Někdo vidí ve svém snu stále týž obraz řeky dřímající mezi stromovím a požívači opia se zjevují vody rozlévající se do nezměrných záplav. Ten básník miluje nejvíce představu vody v podobě rosy duhově se skvějící, a ještě jiný, když pocítí smutku, je zároveň upoután představou vodopádu nebo velkého rybníku třpytícího se ve slunci, a chce-li mluvit o svém smutku, vloží do své básně jejich obraz, a když je v živém pohnutí nad krásou nebo z lásky, sevře se jeho srdce přeludem stříbrného rybníku nebo vodopádu. Nebo je posedlost představou ledové hladiny, za níž přízračně se zjevuje nejspanilejší tvář, nebo utkvělé myšlenky, snivé výrazy bolesti či útěchy, vyslovené obrazem deště, řeky bezhlase plynoucí v mlhách, a je zapomenutí na žal nad šplounající vodou, u jezu, nad proudy síře plynoucími. Pak hlubiny, hukot vln a příboje, oceán a také divná myšlenka podsvětních řek, řeky nářku a řeky zapomenutí.

Tu se vrací zase předmět mého vypravování. Muž sebevrah, o němž byla dříve řeč, nebyl ani trochu básníkem. Když hledal ve Vltavě okamžitého ukončení svého nesnesitelného života, nebylo to proto, že by řeka na něj vykonávala nějakou zvláštní přitažlivost, že by k ní měl jakýkoli psychický vztah. Je možno si mysliti, že vody neměl rád; vodou pro něho byly dešť, bláto, špinavé stružky, plesnivina a prolínavá vlhkost koutů. A řeka je spoustou chladné vody. po níž nelze ničeho žádati; je to ve městě, mezi domy a lidmi, kde mohlo jej potkali štěstí, jež by jeho život spasilo. Kdyby ještě mohl doufat v milosrdný pokyn boží ruky, jistě by ho očekával mezi lidmi, a jestliže volil raději zemřít, umřel, protože si již ničeho nesliboval od boha ani od lidí, ani od sebe. Voda se svou konejšivou hladinou, dvojím nebem, nebem nahoře a nebem v hloubkách, byla pro něho jen prostředkem, jak nejdříve dosáhnouti světa neskutečného.

Nepocíťoval na dně řeky stesku po světě živých, po jeho bezcitně slepé svrchovanosti, jež ho utlačila. Žádné kouzlo nevábil ho z hlubin a netoužil se vrátiti. Jeho srdce bylo naplněno temnou trpělivostí; věděl, že přivodil rozhodný obrat ve svém bytí a že tvrdá otázka jeho života nyní dochází rozluštění.

Zatím řeka plynula nad ním jako sen, až nadešla doba, kdy rozkladné plyny zvětšily objem jeho těla natolik, že nadlehčená mrtvola musila se objevit na povrchu vody. Na hladině řeky se obrazil svět živých i s jejich oblohou, ale v jeho jasném obraze vynořil se z průsvitné tůně utopenec jako cizí host. O zábradlí mostu se opírali lidé a pohlíželi na člověka ve vodě a on opět se díval na ně – dívá se upřeně a nehnutě i skrze plynoucí závoje vln, kterými řeka oplachuje jeho oči. Svět mrtvých a živých se zhlížejí v sobě v mučivé hypnóze. Nad řekou zavanula hrůza, živý svět v okamžiku úzkosti se zakymácel, ubíhal a ztrácel v odrazech třesoucích se na vodě. V jeho těkavých očích byla slabost a strach, ale cize upřený pohled mrtvého světa byl pevný, beze zvědavosti a touhy.

Diváci na mostě nevěděli, zda ten trápivý pohled znamenal sebevrahovo syté opovržení vším živým nebo nejtemnější výčitku. Cítili, že mrtvý svými očima snad vážil svět a že jej snad v té chvíli mohl po svém souditi. Bylo těžko v tom se vyznat.

Josef Čapek. *Rodné krajiny*. Výbor uspořádal a medailon o autorovi napsal Vladimír Binar. Doslov napsal Tomáš Vlček. Praha: 1985. Str. 44-50.

Charonův komplex Ofeliin komplex

Ticho a měsíc... Hřbitov a příroda...

Jules Laforgue, *Legendární morality*

I

Někdy mohou být užiteční amatérští mytologové. Dělají poctivou práci na prvním stupni racionalizace. Tzn. že to, co „vysvětlují“, nechávají nevysvětleno, neboť sny nemohou vysvětlit rozumem. Trochu překotně též příběhy klasifikují a systematizují. Tato překotnost je však k něčemu dobrá; klasifikace se tím zjednoduší. A zároveň se ukáže, že toto tak snadno přijaté rozřazení odpovídá skutečným tendencím, které působí v mytologově mysli i v mysli jeho čtenáře. Roztomilý, mnohomluvný Saintine, autor *Piccioly* a *Cesty školáků*, napsal například *Mytologii Rýna*, která nám může posloužit jako elementární návod k rychlé klasifikaci našich postřehů. Saintine pochopil už bezmála před sto lety prvořadý význam kultu stromů.* A s tímto kultem je u něho spjat kult mrtvých. Saintine vyslovuje zákon, jež bychom mohli nazvat *zákonem čtyř domovin Smrti* a jenž má v obraznosti zjevnou souvislost se zákonem čtyř živlů: „Keltové** užívali k odstranění lidských tělesných pozůstatků různých zvláštních prostředků. V některých krajích je spalovali na hranici postavené ze dřeva rodného stromu; jinde sloužil zemřelému jako rakev jeho *Todtenbaum* (strom smrti) vyhloubený sekyrou. Tato rakev se ukládala do země nebo se také pouštěla po proudu řeky, která ji měla dopravit do neznáma. V určitých kantonech bylo konečně zvykem - úděsným zvykem - vystavit tělo nenasytnosti dravců a pochmurným místem, jež k tomu sloužilo, byl vrchol či špička právě onoho stromu zasazeného při nebožtíkově narození, stromu, který tentokrát výjimečně neměl zahynout spolu s ním.“ A Saintine dodává, aniž uvádí dostatek důkazů nebo příkladů: „Nu a co vidíme z těchto čtyř rozdílných způsobů, jimiž se lidské tělesné pozůstatky vracely vzduchu, vodě, zemi a ohni? z těchto čtyř druhů pohřbu praktikovaných za všech dob, a dokonce i dnes v Indii mezi vyznavači Brahmy, Buddha nebo Zarathustry? O tom vědí své Parsové z Bombaje stejně jako dervišové spouštějící mrtvé do Gangu.“ Nakonec nás Saintine zpravuje o tom, že „kolem roku 1560

holandští dělníci kopající v naplavenině Zuiderského jezera narazili ve velké hloubce na několik zázračně zachovaných kmenů stromů, které tam zkameněly. V každém z nich kdysi ležel jeden člověk, z něhož se zachovalo několik pozůstatků, také už téměř fosilií. Kmeny se zemřelými zanesl na místo samozřejmě Rýn, tento německý Ganges“.

Člověk byl od narození zasliben rostlině, měl svůj osobní strom. A smrti bylo třeba zajistit stejnou ochranu jako životu. Mrtvé tělo bylo tedy uloženo do vnitřku rostliny, vráceno do živého lůna stromu, a pak vydáno ohni; nebo zemi; nebo čekalo někde ve větvích lesních velikánů na rozklad ve vzduchu, na rozklad, jemuž měli napomoci ptáci Noci a nespočetné přízraky Větru. Nebo bylo konečně tělo, opět ležící v *přírodní* rakvi, ve svém rostlinném *dvojníku*, v ničivém živém sarkofágu, ve Stromu - mezi dvěma suký -, odevzdáno vodě, vydáno napospas vlnám.

II

Toto odplouvání mrtvého po vodě představuje jen jeden rys nekonečného snění o smrti. Je to jen *viditelná* scéna a mohla by nás mýlit, pokud jde o hloubku materiální obraznosti; ta totiž přemítá o smrti, jako by i ona byla jakousi substancí, životem v jakési nové substancí. Pro ambivalentní snění je voda, substance života, také substancí smrti. Máme-li správně interpretovat onen „*Todtenbaum*“, strom smrti, musíme si připomenout s C. G. Jungem,* že strom je především mateřský symbol; a protože voda je rovněž mateřský symbol, lze chápat *Todtenbaum* jako zvláštní obraz spojení zárodků. Kdo ukládá mrtvého do lůna stromu a strom spouští do lůna vody, ten jaksi zdvojnásobuje mateřskou působnost, prožívá dvojnásobně tento mýtus pohřbívání, jenž budí představu, jak říká C. G. Jung, že „mrtvý je odevzdáván matce, aby se znovu zrodil“. Smrt ve vodách bude pro toto snění tou nejmaterštější smrtí. Člověk by si přál, říká Jung na jiném místě, „aby se z temných vod smrti staly vody života, aby se smrt a její chladné objetí staly matčin-ným klínem, tak jako moře sice pohlcuje slunce, ale z mateřského klína je znovu rodí... Život nikdy nevěří ve Smrt!“ (s. 211).

III

V této souvislosti se mi vnucuje otázka: *nebyla Smrt prvním mořeplavcem?*

Nebyla rakev puštěna na moře, puštěna po proudu ještě předtím, než se živí sami svěřili vlnám? Podle této mytologické hypotézy by rakev nebyla *poslední bárkou*, nýbrž *první bárkou*. Smrt by nebyla *poslední cestou*, nýbrž *první cestou*. Pro některé hlubinné sniv-ce je možná první opravdovou cestou.

Takové chápání námořní cesty samozřejmě ihned narazí na utilitární výklady. Stále se tvrdí, že primitivní člověk je od přírody důvtipný. Stále se tvrdí, že pravěký člověk vyřešil rozumně problém své obživy. A zejména se nepochybuje o tom, že užitečnost je jasná idea a že měla vždycky hodnotu bezpečné bezprostřední evidence. Jenomže užitečný poznatek je už poznatkem racionalizovaným. A opačně, chápat *primitivní ideu* jako *ideu užitečnou* znamená upadat do *racionalizace* tím záluďnější, že užitečnost se dnes řadí do velmi dokonalého, homogenního, ryze materiálního a přísně uzavřeného utilitárního systému. Člověk bohužel není tak rozumný! Užitečné objevuje stejně nepadno jako pravdivé...

Když se nad problémem, jež tu řešíme, trochu zamyslíme, v každém případě se ukáže, že *užitečnost plavby* není natolik jasná, aby přiměla pravěkého člověka vydlabat si člun. Krajně riskantní výjezd na vodu nelze zdůvodnit žádnou užitečností. Kdo se chce utkat s mořeplavbou, musí být veden mocnými zájmy. Nu a opravdu mocné zájmy jsou chimérické. Jsou to zájmy, o

nichž člověk sní, o nichž neuvažuje. Jsou to zájmy vybájené. Hrdina na moři je hrdina smrti. První námořník byl prvním živým člověkem, jenž byl tak odvážný jako nebožtík. Proto když měli být živí lidé vydáni totální a neodvratné smrti, byli odevzdáváni vlnám. Marie Delcourtová objevila pod racionalistickým nátěrem tradiční antické kultury mytický smysl tzv. zlopočestných dětí. V některých případech se úzkostlivě dbalo na to, aby se tyto děti nedotkly země. Mohly by ji poskvřit, porušit její plodnost, a tak šířit svůj „mor“. „Lidé je odnášeli co nejrychleji k moři nebo k řece.“* „Co jiného s takovým slabomyslným tvorem, jež se rozhodl neusmrtit a jemuž chtěli zabránit ve styku se zemí, než ho pustit na vodu v loďce, o které se předpokládalo, že se potopí?“ Pronikavý mytický výklad Marie Delcourtové by se dal podle našeho soudu rozšířit ještě o jeden aspekt. Narození zlopočestného dítěte bychom pak interpretovali jako narození tvora, na něhož se nevztahuje plodnost Země; lidé ho okamžitě odevzdávají jeho živlu, blízké smrti, posílají ho do domoviny totální smrti, jíž je nekonečné moře nebo hučící řeka. Zemi může osvobodit pouze voda.

Tak se nám vysvětluje, proč se stávaly z těchto dětí vydaných moři, pokud byly vyvrženy živé na břeh, pokud se „zachránily z vody“, zázračné bytosti. Překonaly-li cestu po vodě, překonaly smrt. Mohly tedy budovat města, zachraňovat národy, přetvářet svět.*

Smrt je cesta a cesta je smrt. „Odcházet znamená tak trochu umírat.“ Umírat opravdu znamená odcházet a dobře, přímo, statečně odchází jen ten, kdo pluje po vodě, po proudu široké řeky. Všechny řeky ústí do Reky mrtvých. Jen o takové smrti se bájí. Jen takový odchod je dobrodružstvím.

Je-li mrtvý pro nevědomí skutečně tolik co nepřítomný, pak pouze mořeplavec smrti je mrtvý, o němž lze donekonečna snít. Jako by vzpomínka na něho měla stále budoucnost... Docela jiná je smrt pobývající na pohřebišti. Pro tuje hrob stále ještě příbytkem, který oddaně navštěvují živí. Nebožtík tam není úplně nepřítomen. A citlivá duše to ví. Je nás sedm, říká děvčátko ve Wordsworthově básni, pět je naživu a zbývajících dvě jsou stále na hřbitově; můžeme tam chodit a u nich, s nimi šít nebo příst.

K těm, kdo zemřeli na moři, se váže jiné snění, snění zvláštního druhu. Zanechávají ve vesnici vdovy, jež nejsou jako ostatní, „vdovy s bílým čelem“, jimž se ve snu zjevuje Oceano Nox. Nářky však může umlčet obdiv k hrdinovi moří. A v kletbách Tristana Corbièra je za některými efekty rétoriky stopa opravdového snu.*

Loučení na mořském břehu je tak nejdrásavějším a zároveň nejliterárnějším ze všech loučení. Svou poezii čerpá z prastarého fondu snů a představ o hrdinství. Probouzí v nás nepochybně ty nejbolestnější ohlasy. Mýtus smrti chápané jako odplutí po vodě vysvětluje celou jednu stránku naší noční duše. U snivce dochází k neustálým inverzím mezi tímto odplutím a smrtí. Pro některé snivce je voda novou pohnutkou vyzývající nás k cestě, jakou jsme dosud nevykonali. Tímto materializovaným odchodem se odpoutáváme od hmoty země. Odtud podivuhodná velikost tohoto Baudelairova verše, tohoto nenadálého obrazu mířícího k jádru našeho tajemství: Vzhůru! Je čas, ó Smrti, starý kapitáne!

IV

Podarí-li se nám přiblížit na prvotní úrovni všechny nevědomé hodnoty, jež se s obrazem cesty po vodě nahromadily kolem pohřbu, pochopíme lépe význam podsvětní řeky a všechny pověsti o pohřební plavbě. I v době, kdy jsou mrtví už svěřování podle racionalizovaných zvyklostí hrobu nebo hranici, nevědomí poznamenané vodou hledí za hrob, za hranici a sní o odplutí po vlnách. Duše, která přešla po zemi, která prošla ohněm, přichází ke břehu. Hlubinná, materiální obraznost vyžaduje, aby se na smrti podílela voda; potřebuje vodu, aby uchovala smrti smysl cesty. Proto

také musí všechny duše, ať jde o jakýkoli druh pohřbu, vstoupit v těchto nekonečných snech do *Charonovy bárky*. Kuriózní obraz, kdybychom jej měli zkoumat jen bdělým okem rozumu. A naopak obraz důvěrně známý, umíme-li se dotazovat snů! Mnozí básníci prožili plavbu smrti ve spánku: „Spatřil jsem stezku tvého odchodu! Spánek a smrt nás nebudou nadále rozdělovat... Slyšte! v lesích plných hudby se mísí do šelestu vánku vzdálené burácení strašidelného přívalu.“* Budeme-li prožívat se Shelleyem jeho sen, objasní se nám, jak se stal ze *stezky odchodu* ponenáhlu *strašidelný příval*.

Mohl by ostatně básník píšící o smrti sáhnout ještě po obrazech tak vzdálených naší kultuře, kdyby nebyly jejich základem nevědomé hodnoty? Přetrvávající básnická a dramatická přitažlivost takového rozumově nepřijatelného a falešného obrazu nám může posloužit jako doklad, že v kulturních komplexech se k sobě pojí přirozené sny a přijaté tradice. V tomto ohledu lze formulovat *Charonův komplex*. Není to komplex zvláště silný; v současné době jej představuje značně vybledlý obraz. U řady vzdělaných lidí má úděl nadbytečných odkazů na mrtvou literaturu. Je tedy už jen symbolem. Ale přes tuto oslabenost, přes tuto vybledlost z něho nakonec zřetelně cítíme, že kultura a příroda se přece jen mohou shodovat.

Nejprve se podívejme, jak vznikají v přirozeném prostředí - tzn. ve starých pověstech - obrazy Charona, které ovšem nijak nesouvisí s jeho antickým obrazem. Podívejme se blíže na pověst o lodi mrtvých, jež má bezpočet podob a je neustále oživována folklórem. P. Sébillot uvádí tento příklad: „Pověst o lodi mrtvých je jednou z prvních pověstí zjištěných v našem přímoří; existovala zde patrně dávno před vpádem Římanů a v 6. století o ní podal zprávu Prokopios těmito slovy: „Rybáři i ostatní obyvatelé Gallie, kteří žijí naproti ostrovu Británii, mají za úkol převážet tam duše, a proto jsou zproštěni tributu. Uprostřed noci zaslechnou, jak jim někdo klepe na dveře; vstanou a na břehu najdou podivné čluny, v nichž není nikoho vidět, a jež se přitom zdají tak přeplněné, jako by se měly už už potopit, a vodní hladinu přesahují sotva o palec; k tomuto přeplutí stačí rybářům hodina, i když by to vlastními loděmi stěží dokázali za celou noc“ (*Válka s Góty*, I, IV).*

V roce 1836 se vrátil k tomuto příběhu Emile Souvestre, což je důkazem, že si pověst neustále vynucuje literární zpracování. I dnes nás *zajímá*. Jde o základní téma, jež se dá rozvést ve spoustu variací. V nejrůznějších, nejpřekvapivějších obrazech si uchovává konsistenci, neboť má tu nejpevnější ze všech jednot *-jednotu snu*. Tak ve starých bretaňských pověstech plují bez ustání jako bludný Holanďan přízračná, podsvětlní plavidla. Často se také „vracejí“ plavidla, jež ztroskotala, na důkaz toho, že loď tvoří jaksi nedílný celek s dušemi. Uveďme ostatně jeden vedlejší obraz, z něhož je s dostatek patrný jeho hlubinný snový původ: „Lodě se zvětšují, takže pobřežní loďka je za několik let velká jako pořádný škuner.“ *Toto narůstání* dobře známe ze snů. Často se s ním setkáváme ve snech o vodě; v některých snech voda živí všechno, čím prosakuje. Zde se nevyhneme srovnání s fantastickými obrazy, jimiž se to hemží na stránkách Poeovy povídky *Rukopis nalezený v láhvi*: „Jisté je, že existuje moře, na němž samo plavidlo tloustne tak jako živé tělo námořníkov.“** Je to moře se snovou vodou. A v Poeově povídce se ukazuje, že je to též moře s pohřební vodou, s vodou, „která už nepění“ (s. 219). Podivnou, věky nabobtnalou loď kormidlují totiž starci, kteří žili ve velice dávných dobách. Začte-me-li se do této povídky, jedné z nejkrásnějších, cítíme, jak se v ní prolíná poezie s mýty. Jejím zdrojem byl velmi hluboký sen: „Někdy jako by mi bleskově proletěl hlavou vjem předmětů, jež mi nejsou neznámé, a do těch prchavých stínů paměti se vždy mísí nějaká nevysvětlitelná vzpomínka na dávné cizí pověsti a velmi dávná staletí“ (s. 216). V našem spánku jsou to pověsti, které sní...

Jsou též příběhy, v nichž vystupují dočasní Charonové, zejména Charonové proti své vůli, kteří si hledají náhradníka. Lidová moudrost varuje mořeplavce, aby nevstupovali na neznámou loď. Není třeba se obávat, že tuto moudrost zkreslíme, dáme-li jí mytický smysl. Všechny tajemné

lodě, tak početné v románech o moři, se konec konců *podílejí* na *lodi mrtvých*. Můžeme si být téměř jisti, že romanopisec, který se k nim uchýlí, má více či méně skrytý Gharonův komplex. Obzvlášť najde-li v literárním díle uplatnění funkce prostého *převozníka*, je skoro nevyhnutelně poznamenána charonovskou symbolikou. Převozník, i když se plaví po obyčejné řece, nese znak onoho světa. Je strážcem tajemství:

A obluzeným zrakem zřel, jak dálky vzplály do světél, a hlas tak teskný, ubohý se nesl k chladu oblohy.*

„K tomu přičtěme,“ píše Emile Souvestre,** „zločiny spáchané ve vodních zátokách, romantická milostná dobrodružství, zázračná setkání se svěťci, vílami či démony, a pochopíme, proč historie převozníků... tvoří jednu z nejdramatičtějších kapitol té velké básně, ustavičně zkrášlované lidovou obrazností.“

Charonova bárka je známa nejen v Bretani, ale i na Dálném východě. Paul Claudel tlumočí jímavou poezii svátku zemřelých, kterým se vítá v Číně sedmý měsíc roku: „Duše vede zvuk flétny, úderem gongu se slétají jako včely... Loďky připravené podél vysokého břehu čekají, až nastane noc.“ „Loďka vyráží, obrací se a v mohutném pohybu zpětného proudu zanechává za sebou šňůru světél - někdo rozsévá svítilničky. Krátké záblesky na širokém toku temné vody, zabliká to a hned zas pohasne. Čísi paže zachycuje zlatý cár, ohnivý snop, jenž se rozpouští a plane v dýmu, a dotkne se jím hrobu vod; klamný třpyt světla podobný rybám oslní chladné utopence.“ Slavnost tak znázorňuje zároveň život, jenž hasne, a život, jenž uplý-vá. Voda je hrobem ohně i lidí. Když se zdá, že Noc a Moře společně dovršily symboliku smrti, snící uslyší v dálce „zvuk náhrobního chřestidla a povyk železného bubínku, rozrážející hustou tmou děsivou ranou“.*

Postava Charona vyznačuje také vše, co má smrt v sobě těžkého a pomalého. Bárky naložené dušemi se vždycky málem potápějí. Udivující obraz, z něhož cítíme, že Smrt se bojí umírat, v němž se utonulý dosud bojí ztroskotat! Smrt je cesta bez konce, nekonečná vyhlídka na různá nebezpečí. Bárka klesá pod svým nákladem, protože veze duše obtížené vinou. Charonova bárka pluje vždycky do podsvětí. Žádný převozník nemíří ke štěstí.

Charonova bárka se tak stala symbolem provždy spjatým s nevymýtitelným lidským neštěstím. Proplouvala celými věky utrpení. Jak říká Saintine (*loc. cit.*, s. 303): „Charonova bárka sloužila i poté, co se sám převozník před prvními projevy křesťanské vroucnosti vytratil. Jen strpení! zanedlouho se zas objeví. Kdeže? Všude... Už v prvních dobách galské církve zpodobil sochař na náhrobku v opatství Saint-Denis krále Dagoberta, nebo spíš jeho duši, jak pluje v tradiční bárce po řece *Styx*; na konci třináctého století umístil Dante autoritativně starého Charona jako převozníka do svého *Pekla*. Později ho, rovněž v Itálii a navíc v katolickém městě par excellence, kde pracoval před papežovými očima..., znázornil Michelangelo na fresce *Posledního soudu* spolu s Bohem Otcem, Kristem, Pannou Marií a svěťci.“ A Saintine uzavírá: „Peklo se neobejde bez Charona.“

U nás bychom našli stopy po starém převozníkovi i v tak málo zasněném kraji, jako je Champagne. V některých vesnicích se tam dosud vybírá, mimo církevní půdu, jakýsi příspěvek na obolos. V předvečer pohřbu obchází některý z nebožtíkových příbuzných všechny rodiny a dostává „peníz pro mrtvého“.

Zkrátka muž z lidu i básník stejně jako malíř Delacroix, všichni se shledávají ve snění s obrazem průvodce, který má za úkol nás „dovést ke smrti“. Tento mýtus živý za mytických dob je velmi prostý a pojí se k němu velmi jasný obraz. Proto je tak nevykořenitel-ný. Když básník použije obrazu Charona, myslí na smrt jako na cestu. Prožívá znovu prapůvodní pohřeb.

Do této chvíle se námjevila voda ve vztahu k smrti jako živel, který člověk *přijímá*. Nyní se pokusíme shromáždit obrazy, v nichž se nám bude jevit jako živel, po kterém člověk *touží*. Přitažlivost materiálních prvků je totiž někdy tak silná, že lze na jejím podkladě určit různé druhy sebevraždy. Zdá se tedy, že hmota pomáhá determinovat lidský osud. Marie Bonapartova poukazuje na dvojí osudovost tragična nebo, lépe řečeno, na úzkou souvislost mezi tragičnem v životě a tragičnem v literatuře: „Druh smrti, který si lidé volí, ať už ve skutečnosti sami pro sebe, nebo ve fiktivním světě pro své hrdiny, se totiž nikdy neřídí náhodou, ale vždy je přísně psychicky determinován“ (*loc. cit.*, s. 584). Zde však vzniká paradox, k němuž bychom se rádi vyslovili.

Z určitého hlediska lze dokonce říci, že psychologická determinace je *silnější* ve fikci než ve skutečnosti, neboť ve skutečnosti mohou chybět *prostředky* fantasmatu. Ve fikci může spisovatel volně nakládat s cíli i prostředky. Proto se zločiny a sebevraždy odehrávají častěji v románech než v životě. A proto drama a hlavně jeho zpracování, což by se dalo nazvat literární diskurzívností dramatu, o romanopisci mnoho vypovídají. Romanopisec nám chťe nechťe odhaluje své vnitřní ustrojení, ačkoliv se doslova kryje postavami. Darma používá jako promítacího plátna „určité skutečnosti“. Je to on, kdo tuto skutečnost promítá, a hlavně sřetězuje. V realitě se nedá říci všechno, život články řetězu přeskakuje a porušuje kontinuitu. V románě existuje jenom to, co se v něm říká, román svou kontinuitu vyjevuje, svou determinaci staví na odív. Román je přesvědčivý, jen je-li autorova obraznost silně determinována, jen nachází-li silně determinace lidské povahy. Protože se v dramatu determinace zrychlují a násobí, nejhloběji autora odhaluje dramatický prvek.

Problém *sebevraždy* je v literatuře rozhodující problém pro posouzení dramatických hodnot. Zločin se při vši literární dovednosti špatně vykládá vnitřními pohnutkami. Je příliš zjevně závislý na vnějších okolnostech. Propuká jako událost, která nevyplývá vždy z vražova charakteru. Sebevražda se v literatuře naopak připravuje jako dlouhý vnitřní osud. Literárně je to nejpřipravenější, nejzosnovanější a nejúplnější smrt. Jako by si romanopisec tak trochu přál, aby měl na sebevraždě jeho hrdiny účast celý svět. Literární sebevražda nás tedy může poučit o *obraznosti smrti*. Vnáší do obrazů smrti určitý řád.

V říši obraznosti mají své věrné, své kandidáty čtyři domoviny smrti. My se budeme zabývat pouze tragickým voláním vody.

Voda, která je domovinou živých nymf, je také domovinou nymf mrtvých. Je pravou, ryze ženskou hmotou smrti. Už v prvním výjevu Hamleta s Ofelií se Hamlet - podle pravidla literární přípravy sebevraždy - vytrhuje z hlubokého snění a jako nějaký věštec předpovídající lidské osudy šeptá: „Hle, krásná Ofelie!... Nymfo, vzpomeň v modlitbách na mé hříchy“ (*Hamlet*, 3. dějství, 1. výjev). Ofelie musí tudíž zemřít za cizí hříchy, musí zemřít v řece, tiše, neokázale. Její krátký život je už životem mrtvé. Tento život bez radosti není ničím jiným než marným čekáním, než chabou ozvěnou Hamletova monologu. Podívejme se tedy rovnou na Ofelii v řece (4. dějství, 7. výjev):*

KRÁLOVNA

V hladině potoka se odráží
šedavé listí vrby; Ofelie
do věnců z něho vpletla chudobky,
blatouchy, kopřivy a vstavače,
jež pastevcí tak hrubě pokřtili -

pro dívky je to nebožtíkův prst.
Věšela věnce květů po větvích
a tu se pod ní zlomil uschlý pahýl.
Padla i s kvítím do plačících vod.
Šat sejí zeširoka rozestřel
a plula chvíli na něm jako víla.
Zpívala zlomky starých zbožných písní
jako bytost, která neví, co ji stihlo,
anebo pro ten živel stvořená.
Nemohlo to mít dlouhé trvání.
Ubohous dívka stáhl ztěžklý šat
od melodických zpěvů k smrti v bahně...

LAERTES

Má Ofelie, vody máš už dost.
Ne, nechci plakat. Ale nemohu
svým slzám zabránit. To příroda
se drží svého zvyku. Nehledí,
co tomu řekne stud. Až skončí pláč,
zmizí i to, co ve mně zbývá z ženy...

Považujeme za zbytečné zkoumat, zda tuto románovou smrt zavinila nešťastná náhoda, šílenství nebo sebevražda. Psychoanalýza nás ostatně naučila přiznávat nešťastné náhodě psychologickou roli. Kdo si zahrává s ohněm, popálí se, chce se popálit, chce po-pálit druhé. Kdo si zahrává se zrádnou vodou, utopí se, chce se utopit. Na druhé straně si šílenci zachovávají v literatuře sdostatek rozumu - sdostatek determinace -, aby se zapojili do dramatu, aby se řídili jeho zákony. Stojí mimo děj, ale respektují jeho jednotu. Ofelie může být tedy pro nás symbolem ženské sebevraždy. Zemře ve vodě, je opravdu, jak říká Shakespeare, „pro ten živel stvořená“. Voda je *živlem* mladé a krásné smrti, smrti kvetoucí, a v literárních i životních dramatech je *živlem* smrti bez pýchy a bez pomsty, živlem masochistické sebevraždy. Voda je organickým, hlubinným symbolem ženy, která dovede jen *plakat* nad svými strastmi a jejíž oči snadno „tonou v slzách“. Muž tváří v tvář ženské sebevraždě chápe, tak jako Leartes, tuto smrtelnou strast vším, co je v něm ženského. Až skončí pláč - až „oschnou“ slzy -, bude opět mužem.

Není snad třeba zdůrazňovat, že tak bohaté a zevrubné obrazy jako obraz Ofelie v řece nemají přesto nic společného s *realismem*. Shakespeare nemusel nutně pozorovat *skutečnou* utonulou unášenou proudem po vodě. Takový realismus by určitě nenavodil žádné obrazy, ale spíše by básnický vzlet utlumil. Zdá-li se výjev čtenáři známý, i když nikdy nic podobného neviděl, a budí-li v něm dojetí, znamená to, že tato podívaná patří k naší prvotní imaginární povaze. Voda, o které sníme v běžném životě, voda v rybníku, se tu sama od sebe „ofelizuje“, přirozeně se pokrývá spícími bytostmi; bytostmi, jež se jí poddávají a odplouvají, bytostmi, jež tiše umírají. Jako by tak tyto plující utonulí nepřestávali ve smrti snít... V básni Arthura Rimbauda *Opilý koráb* najdeme tento obraz:

A potom jsem se už jen v básni moře koupal,
hvězdami nasáta, jež tajuplně plá,
hltaje sinou modř, kde časem v snách se koupal
vrak urvaný a bledý, lidská mrtvola...*

VI

Marně byly Ofeliiny ostatky odevzdány zemi. Vskutku, jak říká Mallarmé (*Divagations*, s. 169), „Ofelie nikdy neutonula... neporušený klenot uprostřed zkázy.“ Celá staletí se zjevuje snivcům a básníkům plující po potoce, ověncena květy, s vlasy rozprostřenými po hladině. Dala vznik jedné z nejjasnějších básnických synekdoch. Stala se plovoucími vlasy, rozpuštěnými vlasy ve vlnách. Abychom pochopili, jakou úlohu hraje ve snění tvořivý detail, zapamatujme si prozatím jen tento pohled na plovoucí vlasy. Uvidíme, že ožívují samy celý jeden symbol psychologie vody, že skoro samy vysvětlují celý Ofeliin komplex.

Je spousta pověstí, v nichž si rusalky donekonečna pročesávají, své dlouhé plavé vlasy (Sébillot, *loc. cit.*, II, s. 200). Často zapomínají na břehu svůj zlatý nebo slonovinový hřeben: „Vodní víly z Gersu mají vlasy dlouhé a jemné jako hedvábí a češou se zlatým hřebenem“ (s. 340). „V okolí Grande Brière potkávají lidé ženu s rozčuchanými vlasy, oblečenou do dlouhých bílých šatů, která se tam kdysi utopila.“ V proudící vodě se všechno prodlužuje, šaty i kadeře; proud jako by hladil a pročesával vlasy. Už na kamenech brodu se voda vlní jako živá kadeř.

U rusalek bývají kadeře nástrojem očarování. Bé-ranger-Féraud zaznamenal zkazku z Basse-Lusace, v níž se rusalka na mostním zábradlí „zaměstnávala tím, že si česala své nádherné vlasy. Běda nerozumovi, jenž se k ní příliš přiblížil, neboť ho těmi vlasy omotala a shodila do vody“.* Ani v ryze umělých pohádkách nesmí chybět tento tvořivý detail obrazu. Když se v jedné z pohádek paní Robertové vrhne Tramarine, ustaraná a zlomená žalem, do moře, ihned se jí ujmou nymfy, hbitě ji převléknou „do gázových šatů, do mořské zeleně se stříbřitým leskem“, a rozpustí jí vlasy, které jsou samozřejmě vlnité a „volně jí splývají po hrudi“.** Na lidské bytosti se musí všechno vlnit a splývat, tak aby mohla sama plout po vlnách.

Důležitost tohoto obrazu prokáže, jako vždy v říši obraznosti, inverze; prokáže jeho celistvost a přirozenost. A tak stačí, aby na nahá ramena spadaly rozpuštěné kadeře - aby se po nich rozlily - a znovu ožije celý symbol vody. Ve skvostné básni *Anné*, tak volně plynoucí, tak prosté, čteme tuto sloku:

*And so it lies happily
Bathing in many
A dream of the truth
And the beauty of Annie
Drowned in a bath
Of the tresses of Annie.*

Tak šťasten koupám se
zase a zase
ve svých snech o věrné
Annině kráse,
koupám se ve vlnách
v Annině vlase.***

Stejná inverze Ofeliina komplexu je patrná v románu Gabriela D'Annunzia *Forse ehe si, forse ehe no*.

Služebná češe Isabellu před zrcadlem. Upozorněme mimochodem na infantilní ráz výjevu, v němž se milenka, byť vášnivá a svévolná, nechává česat cizí rukou. Právě tato infantilnost

napomáhá komplexové-mu snění: „Její vlasy klouzaly, klouzaly jako pomalá voda a s nimi bezpočet věcí z jejího života, beztvarych, nejasných, vratkých, mezi zapomněním a připomněním. A náhle nad tímto přívalem...“ Jakou záhadou evokují ženě kadeře pročešávané služebnou potok, minulost, svědomí? „Proč jsem to udělala? Proč jsem to udělala?“ A zatímco v sobě pátrala po odpovědi, vše se stávalo ještě neurčitějším, rozpouštělo se, rozplývalo. Opakované projíždění hřebene houštím vlasů se podobalo čarování, jež jako by trvalo odnepaměti a nemělo nikdy skončit. Její tvář se uvnitř zrcadla vzdalovala, zbavena kontur, pak se zas přibližovala, vystupovala z něho a už to ani nebyla její tvář.“* A opět je tu potok, se vším všudy, se svým nekonečným prcháním, svou hloubkou, svým měňavým, proměnlivým zrcadlem. Je tu i s vlasy. Když se nad takovými obrazy zamyslíme, uvědomíme si, že nelze ani nastínit psychologii obraznosti, pokud napřed důkladně nevymežíme opravdu přirozené obrazy. Obrazy se množí a hromadí díky svému přirozenému zárodku, díky zárodku živenému působením materiálních prvků. Tvorba elementárních obrazů zachází velmi daleko; nakonec jsou tyto obrazy k nepoznání; změní se k nepoznání z touhy po novosti. Avšak každý komplex je tak příznačný psychologický fenomén, že jej odhalí v celé šíři jediný rys. Síla takového celkového obrazu živeného jedním z jeho zvláštních rysů sama dostatečně ozřejmuje, že psychologie obraznosti ulpívající na studiu forem má jen dílčí dosah. Věnuje-li psychologie obraznosti jednostrannou pozornost problému formy, je odsouzena stát se pouhou psychologií pojmu nebo schématu. Bude sotva víc než psychologií *obrazného pojmu*. Konečně literární obraznost, jež se může rozvíjet jen v říši *obrazu obrazu*, a jež musí tedy formy tlumočit, je pro zkoumání naší potřeby tvořit obrazy vhodnější než malířská obraznost.

Zastavme se na chvíli u dynamického charakteru obraznosti, u oné dynamičnosti, jíž doufejme jednou vyhradíme samostatnou studii. Z tématu, jímž se zabýváme, je patrné, že proudící vodu nám nepřipomíná tvar vlasů, ale jejich pohyb. Ať patří vlasy andělům z nebe, jakmile se vlní, vyvolávají přirozeně svůj vodní obraz. Tak je tomu u andělů Serafitiných. „Z jejich kadeří se linuly vlny světla a jejich pohyby působily vlnivé chvění připomínající vzdouvání světélkujícího moře.“* Ostatně cítíme, jak by se tyto obrazy zdály chudé, kdyby metafory nebyly silně valorizovány.

Živé kadeře opěvované básníkem musí tedy sugerovat pohyb, vzdouvající se vlny, zčeřenou hladinu. „Trvalá ondulace“, tato přílba z pravidelných lokýnek, přirozené zvlnění znehýbňuje, a tím i zabraňuje snění, k němuž by ráda dala popud.

Všechno na břehu jsou vlasy: „Všechno mihotavé listoví přitahované svěžestí vody spouštělo nad ní své kadeře“ (*Séraphita*, s. 318). A Balzac opěvuje ono vlhké ovzduší, v němž si příroda „navoněla k zásnubám svou zelenavou kadeř“.

Někdy se zdá, že v příliš filosofickém snění přestává komplex působit. Tak odvěkým symbolem nicotnosti našeho osudu je stéblo slámy unášené proudem. Ale stačí trochu méně jasu v snivcově přemítání, trochu více smutku v jeho srdci a přízrak se znovu objeví v celé své naléhavosti. Z obyčejných travin zachycených v rákosí se stanou vlasy mrtvé ženy. Lélia je smutně, zamyšleně pozoruje a šeptá: „My nepřetrváme ani jako ty povadlé traviny, které se tam třepetají, smutné, visící, podobné vlasům utonulé ženy.“** Obraz Ofelie vyvstává, jak je vidět, před snícím při sebemenším podnětu. Představuje základní obraz snění o vodě.

Jules Laforgue si marně hraje na postavu jakéhosi znečitlivělého Hamleta: „Ofelie, tohle není k životu! Ještě jednu Ofelii do mého lektvaru!“

Ofelie, Ofelie, tělo na hlubině spící, připlouváš jak trestající dūtka na mé hysterie.

Nepojedli jsme bez rizika, jak říká, „ovoce Nevědomí“. Hamlet zůstává pro Laforgua záhadnou postavou, která dělala „kruhy na vodě, jinými slovy na nebi“. * Syntetický obraz vody, ženy a smrti se nemůže rozpadnout.

Ironický odstín patrný v Laforguových obrazech není výjimkou. Guy de Pourtalès říká v *Životě Franze Liszta* (s. 162), že „obraz Ofelie podaný v osmapadesáti taktech probíhá skladateli ‚ironicky‘ hlavou“ (toto slovo napsal sám Liszt do záhlaví allegra). Se stejným dojmem, poněkud hrubě zdůrazněným, se shledáme v Saint-Pol-Rouxově *Pradleně mých prvních žalů*:

Jedenkrát se má duše vrhla do řeky ofelií,
bylo to v té prostoduché době, co tak rychle miji.

Kukuřice jejího čela chvíli pluje jak záložka knihy,
než se nad ní zavřou obě stránky vod...

Nad mou bizarní agónií kloužou bříška labutí...
Jak byly bláhové, ty dívky utonulé v řece ofelií!**

Obraz Ofelie se také vzpírá své hrůzyplné složce, kterou velcí básníci dovedou potlačit. Balada Paula Forta vyznívá přes tuto složku něhyplně:

A bílý utopenec vypluje zítra
růžový v něžném šplounání jitra.
Popluje na hlasech stříbrných zvonů,
v tom nejlíbeznějším oceánu.*

Voda smrt zlidšťuje a do nejtemnějšího nářku vnáší tu a tam jasný tón. Někdy je realismus smrti až do krajnosti oslaben přívětivějším ovzduším, lehčími stíny. Ale jediná zmínka, jediné slovo o vodě je s to oživit hlubinný obraz Ofelie. Tak když princezna Maleine osamí v místnosti, pronásledována předtuchou svého osudu šeptá: „Ó, jak šustí v mé komnatě rákosí!“

VII

Ofeliin komplex může dostoupit tak jako všechny velké poetizující komplexy kosmické úrovně. Symbolizuje pak *spojení Měsíce s vodou*. Jako by se obrovitý plující odraz stal obrazem celého jednoho blednoucího, umírajícího světa. U Joachima Gasqueta sbírá například Narcis za mlhavého, melancholického večera v temné vodě hvězdy z vyjasněné oblohy. Předvádí nám splynutí dvou principů obrazu, jež dosahují společně této kosmické úrovně, spojení kosmického Narcise s kosmickou Ofelií jako rozhodující důkaz o nezvratné síle obraznosti.** „Promluvila ke mně Luna. Zbledl jsem při pomyšlení na láskyplnost jejích slov. ‚Dej mi tu kytici (kytici natrhanou na bledé obloze),‘ řekla mi jako milenka. A já v ní uviděl Ofelii, bezkrevnou, ve volném fialovém šatě. Oči, jež měly barvu chorobných něžných květů, jí planuly. Podal jsem jí svůj svazek hvězd. A tu z něho zavanula nadpřirozená vůně. Za námi se plížil oblak...“ Těto milostné scéně s nebem a vodou nic nechybí, ba ani zvěd.

Měsíc, noc a hvězdy vrhají na řeku odrazy, jichž je tolik jako na louce květů. Když pozorujeme ve vodě hvězdný svět, zdá se, že ho unáší proud. Přísuvity pohybující se po hladině připomínají bezútěšné bytosti. Samo světlo je zrazeno, zneuznáno, zapomenuto (s. 102). Ve tmě se ‚jeho lesk

roztříštil. Těžký šat klesl. Ó, nebohá, vyzáblá Ofelie! Ponořila se do řeky. Odplula po vodě, jako po ní odpluly hvězdy. Plakal jsem a napřáhal směřem k ní ruce. Trochu se nadzdvihla, vyhublou hlavu zvrátila nazad, neboť její žalostné vlasy byly nasáklé vodou, a hlasem, jenž mi dosud rozdírá srdce, zašeptala: „Ty víš, kdo jsem. Jsem tvůj rozum, tvůj rozum, víš, a teď odcházím, odcházím...“ Na okamžik jsem ještě spatřil nad vodou její nohy, tak neposkrvněné, tak nehmotné jako nohy Primavery... Zmizely a mně se rozlil v žilách zvláštní klid...“ Sledovali jsme zde niternou hru snění, v němž se měsíc snoubí s vodou a po proudu se rozvíjí jejich příběh. V tomto snění se melancholie noci a řeky stává v plném smyslu *realitou*. Světelné odrazy i stíny se v něm zlidšťují. Prožívají v něm své drama, své strasti. Toto snění se podílí na zápasu měsíce s mraky. Dává jim vůli k boji. Propůjčuje vůli všem fantasmatům, všem obrazům, jež se pohybují a proměňují. A když nastane klid, když si všechna jsoucna na obloze osvojí jednoduché pohyby podobající se pohybu řeky, bezbřehé snění objevuje v luně plující po obloze mučené tělo zrazené ženy; v uražené luně vidí shake-spearovskou Ofelii.

Je třeba znovu zdůrazňovat, že rysy takového obrazu nemají realistický původ? Vznikly jako projekce snící bytosti. Kdo objeví v měsíci odrážejícím se ve vodě obraz Ofelie, musí toho hodně vědět o poezii.

Vize Joachima Gasqueta není samozřejmě ojedinělá. Její stopy bychom vysledovali u nejrůznějších básníků. Všimněme si například role měsíce u Ofelie Julese Laforgua: „Na okamžik opřen o okenní parapet hledí na krásný zlatý měsíc v úplňku, jenž se zrcadlí v klidném moři a v jehož paprscích se tam klikatí zpřelámaný sloup z černého aksamitu a zlaté tekutiny, čarovný a bezúčelný.

Tyto odrazy v zádumčivé vodě... Tak plula po celou noc bohobojná, zavržená Ofelie...“ (*Moralités légendaires*, s. 56).

Podobně by se daly vykládat *Mrtvé Bruggy* Geor-gese Rodenbacha jako *ofelizace* celého města. Přestože spisovatel nikdy neviděl plout po kanálu mrtvou ženu, je uchvácen shakespearovským obrazem. „V této večerní a podzimní samotě, kde vítr vymetal poslední listy, pocítil víc než kdy jindy touhu mít už život za sebou, pocítil netrpělivou touhu po hrobu. Jako by si byla nějaká zemřelá prodloužila své toulky až k jeho duši; jako by byl dolehl od starých zdí až k němu nějaký pokyn; jako by se byl ozval z vody šepot - z vody valící se proti němu, jako se kdysi, podle vyprávění Shakespearových hrobařů, valila proti Ofelii.“*

Asi by se stěžilo našlo téma zahrnující tak rozdílné obrazy. Protože je nutno jim přiznat určité spojení, protože se tu stále za nejrůznějších okolností vyslovuje Ofeliino jméno, znamená to, že tento společný znak, že toto jméno je symbolem významného zákona obraznosti. Voda je pro obraznost smrti nebo neštěstí zdrojem mimořádně působivého a přirozeného materiálního obrazu. Pro některé duše tak substance vody opravdu v sobě skrývá smrt. Navozuje snění, ve kterém je hrůza pomalá a klidná. Rilke zakouší v třetí duinské elegii úsměvnou hrůzu vod, hrůzu, jež se usmívá něžným úsměvem uplakané matky. Smrt v tiché vodě má na-teřské rysy. Pokojná hrůza „ve vodě byla, jež plod pozvedá, lehkým by byl“.* Je substancí plnou vzpomínek a věšteckých snů.

Kdykoli se snění, kdykoli se sen pohrouží takto do substance, celá bytost z ní čerpá zvláštní stálost. Sen usíná. Sen se ustaluje. Nutí ho to podílet se na pomalém, jednotvárném životě *materiálního prvku*. Našel svůj *živel* a spojuje s ním všechny své obrazy. Sen se materializuje. Dostává *kosmický* rozměr. Albert Béguin připomíná, že pro Caruse je skutečnou snovou syntézou syntéza hlubinná, při níž se psychická bytost začleňuje do určité kosmické skutečnosti.** Pro některé snivce je voda *kosmem* smrti. *Ofelizace* je pak sub-stanciálním děním a voda je nočním živlem. Všechno v její blízkosti inklinuje k smrti. Voda obcuje se všemi mocnostmi noci a smrti. Podle Paracelsa například měsíc napouští substancí vody zhoubným fluidem. Voda dlouho

vystavená měsíčním paprskům je otrávená.*** Tyto materiální obrazy, jež mají v paracelsovském myšlení velkou důležitost, jsou dosud živé v současném básnickém snění. „Všem, na které měsíc působí, vnuká zálibu ve vodě Stygu,“ říká Victor-Émi-le Michelet.**** Kdo poznal snění u stojaté vody, nikdy se z něho nevytláčí...

VIII

Jestliže jsou všechny nekonečné sny o neblahém osudu, smrti nebo sebevraždě tak úzce spjaty s vodou, nelze se divit, že ji mnozí považují za melancholický živel par excellence. Lépe řečeno je voda *živel melan-cholizující*, jak píše Huysmans. U některých autorů, například u Rodenbacha nebo u Poea, ovládá melan-cholizující voda celou jejich tvorbu. Melancholie Edgara Poea nepramení ze ztraceného štěstí, z horoucího citu, jež zdušil život. Je to přímo *rozpuštěné neštěstí*. Jeho melancholie je opravdu substanciální. „Má duše,“ říká kdesi, „má duše byla stojatá voda.“ Také Lamartine věděl, že v jeho bouřích je voda *trpícím živlem*. Bydlil přímo u Ženevského jezera, a zatímco mu vlny stříkaly pěnu do oken, zapisoval si: „Nikdy jsem tolik nestudoval šumění, sténání, zuřivost, trýzeň, nárek a vlnění vody jako za oněch nocí a za oněch dní, které jsem trávil zcela sám v monotónní společnosti jezera. Kdybych byl napsal báseň o vodě, nebyl bych z toho vynechal ani notičku.“* Cítíme, že tou básní by byla elegie. Na jiném místě Lamartine píše: „Voda je *smutný živel*. *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus*. Proč? Protože voda se všemi pláče“ (s. 60). Když je srdce smutné, všechny vody světa se promění v slzy: „Svůj zlacený pohár jsem vnořil do bublajícího pramene; naplnil se celý slzami.“**

Každému, kdo chce vyložit smutek vody, přijde samozřejmě ihned na mysl obraz slz. Toto srovnání však není dostačující, a proto bychom rádi vyzdvihli na závěr hlubší příčiny, jež nám dovolují označit u substance vody její pravou bolest.

Je v ní smrt. Až dosud jsme odkazovali převážně k obrazům smuteční cesty. Voda unáší věci do dálky. Voda plyne jako čas. My však upadáme do jiného snění a to nám zvěstuje zkázu naší bytosti v naprostém rozptýlení. Každý živel má svůj způsob zániku, u země je to prach, u ohně dým. Voda umožňuje ještě dokonalejší zánik. Dopomáhá nám k naprostému rozpuštění. Po tom například touží Faust v závěrečné scéně *Doktora Fausta* od Christophera Mar-Iowa: „Ó, duše, změň se v malé krůpěje / a klesni do vln oceánu - navždy!“

Tento dojem *rozpuštění* se v určitých chvílích zmocňuje i nejpevnějších a nejoptimističtějších povah. Tak Paul Claudel* zažil chvíle, kdy „obloha je už jen mlha a prostor voda“, kdy „se všechno rozpustilo“, takže by člověk marně kolem sebe hledal nějaký „obrys nebo tvar“. „Žádný obzor, jenom tam mizí nejtmaší barva. Hmota všech věcí je soustředěna v této vodě, podobné vodě mých slz, jež cítím stékat po tvářích.“ Budeme-li vnímat tyto obrazy v jejich přesném sledu, poslouží nám jako příklad postupné koncentrace a materializace obrazu. Nejprve se rozpouští krajina v dešti; obrazy a tvary se rozplývají. A poznenáhlu se shromažďuje v její vodě celý svět. Všechno pohltila jediná hmota. „Všechno se rozpustilo.“

Jaké filosofické hloubky se může dobrat básník, který se dá cele vést sněním, ukazuje tento nádherný obraz Paula Eluarda:

Já byl jsem jako loď na uzavřené vodě,
měl jsem jen jeden živel, jako mrtvý.

Uzavřená voda pojímá do svého lůna smrt. Voda připodobňuje smrt živlu. Voda umírá s mrtvým v jeho substanci. Stává se *substanciální nicotou*. Nelze si představit hlubší beznaději. Pro některé *duše je voda hmotou beznaděje*.

Gaston Bachelard. *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Z francouzského originálu *L'eau et les rêves* vydaného nakladatelstvím José Corti v Paříži roku 1942 přeložila Jitka Hamzová. Verše přeložil Jiří Pelán (pokud není uvedeno jinak). Doslov napsal Jiří Pechar. Praha: Mladí fronta, 1997. Str. 87-111.

ŽIVLY JAKO ARCHETYPALNI PROSTOR DRAMATU

Symbolický prostor živlů

Živly jsou stále přítomny v lidské imaginaci, tomto paralelním lidském životě, a nemohly proto vymizet v imaginaci tak archaického uměleckého druhu, jakým je divadlo. Paralelní chimérický život, spřádaný z archetypálních představ živlů, je stejně mohutný, životadárný a ničivý jako onen takzvaný život reálný. Voda v nočních snech i voda v bdělém snění formuje duše stejně, jako voda v životě reálném formuje těla. Oheň těla rozehrívá a „rozněcuje vášně“, které jsou hybateli dramatu. Z lidského snění přecházejí motivy živlů do sféry, kde snění - to noční i to bdělé - krystalizuje, to jest, kde *přechází* v novou kvalitu - stává se uměleckým projevem. Gaston Bachelard ve *Vodě a snech* (1942) píše: „Kdo se chce utkat s mořeplavbou, musí být veden mocnými zájmy. Nu a *opravdu mocné zájmy jsou chimérické*. Jsou to zájmy, o nichž člověk sní, o nichž neuvažuje. Jsou to zájmy vy-bájené. Hrdina na moři je hrdina smrti“ /Bachelard 1997, 90 - zdůr. G. B./.

Scénický prostor vystavený imaginárním živlům je jedním z výrazných aspektů divadelního prostoru, v němž se prostor čiré imaginace (tvořený textovými podněty a představami kolektivního vědomí i nevědomí) protíná, překrývá a příčně souvisí s prostorem imaginace a kreativity scénické (výtvarné, technické, tedy scénografické). Ze známé archetypální a ani postmoderní dobou nevyhubitelné čtveřice živlů se v dramatickém umění neuplatňují všechny čtyři živly rovnoměrně, všechny živly nejsou stejně divadelně nadané. Země, hlína, kameny nechávají naše dramatické asociace v klidu. Tento živel je příliš statický, než aby mohl sehrát svou divadelní roli. Právě tak živel vzduchu, nehmotný, průzračný, bez tvaru a nezachytitelný, se propůjčuje spíše poetickým než dramatickým představám a na divadle dostává výraznou podobu leda jako víchř smíšený s proudy vody (jako v Shakespearově *Králi Learovi* či *Bouři*). Ze čtyř elementů, podvědomě pořádajících lidskou obraznost i dnes, na počátku třetího tisíciletí, mají pro dramatické umění význam především živly dva - voda a oheň.



Živel vody. Tento živel je v divadelním prostoru 20. století stejně vítaným prostředím jako v minulosti, ba ještě vítanějším. Zejména ženské představitelky znovu a znovu aktualizují Oféliin komplex. Performerka Antonie Svobodová (2000)

Prostor vody - Oféliin komplex

Živel vody je pro dramatické texty, ale současně i pro inscenační kreativitu silným pokušením. Snad je to právě ona absurdita, neuskutečnitelná představa, že by si někdo mohl nastěhovat do prostoru jeviště doopravdy moře, jezero či řeku, nebo by nechal tryskat herci z úst vodu namísto přívalu slov z textu dramatické role, co dráždí imaginaci. Oč je to nemožnější, o to větší je pokušení alespoň metaforicky vodu do dramatu, na jeviště dostat.

Gaston Bachelard nazval ve Vodě a snech volání vody „tragickým“ /Bachelard 1997, 98/. Usouvztažnil vodní živel se smrtí a sebevraždou a také s dramatickou tragédií, když pojmenoval přadeno asociací, spojujících dívčí postavu ze Shakespeara Hamleta s archetypem vody, „Oféliiným komplexem“. Oféliin komplex totiž právě ono tragické volání vody personifikuje a jako stínem je doprovázen bachelardovským „Charonovým komplexem“. „Voda, která je domovinou živých nymf, je také domovinou nymf mrtvých. Je pravou, ryze ženskou hmotou smrti. Už v prvním výjevu /... / Hamlet /... / jako nějaký věstec předpovídající lidské osudy šeptá: ‚Hle, krásná Ofélie /.../ Nymfo, vzpomeň v svých modlitbách na mé hříchy‘, /tamtéž, 98n./ Abychom mohli plně pochopit, co se skrývá ve vodou nasáklé postavě Oféliině, musíme si uvědomit, že v Shakespearově době už byly upevněny v emocionální paměti evropské civilizace některé imaginativní vazby. Voda byla vnímána jako jednoznačně ženský živel, živel touhy a nostalgie, živel neprosluněné říše „na druhém břehu“ a smrti. Sebevražda utopením byla tedy výsostně ženskou smrtí. Smrtí ve vodách se dívka stává nymfou, vodní vílou, rusalkou, undinou. Tato představa je spíše melancholicky lyrická, poetická než dramatická, zato však je nesmírně spektakulární, divadelní, prostorová. Máme ji spojení s představou květů rozházených po hladině, rozpuštěných vlasů zmítaných na povrchu vody a vzdouvající se sukně. Takto líčí královna Gertruda Laertovi Oféliinu smrt:

*Tam, kde se nad potokem sklání vrba
a zrcadlí v něm stříbrošedé listy.
Přišla tam s věnci zvláště spletenými
z hvozdíků, chudobek a vstavače*

[...]

*a vplétala je do vrbových větví.
Jedna se pod ní zlomila a ona
i s věnci spadla do plačící vody.
Šat se jí doširoka rozestřel,
a nadnášel ji jako vodní vílu,
zatímco ona broukala si písni,
jako by nevnímala, co jí hrozí,
či jak by byla ve svém rodném živlu.
Zakrátko ale šaty ztěžkly vodou
a stáhly, chudince, tu píseň ze rtů*

do zabahněné smrti.

(Shakespeare 2000,194)

A také Laertes *{až skončí pláč, zmizí ti to, I co ve mně zbývá z ženy - tamtéž, 195}* ztotožňuje vodní živel a jednu z jeho metamorfóz - pláč - s ženským pohlavím. „Voda je živlem mladé a krásné smrti, smrti kvetoucí, a v literárních i životních dramatech je živlem smrti bez pýchy a bez pomsty, živlem masochistické sebevraždy. Voda je organickým, hlubinným symbolem ženy, která dovede jen *plakat nad* svými strastmi a jejíž oči snadno .tonou v slzách’ „/Bachelard 1997,100 - zdůr. G. B./.

To, co nazval Gaston Bachelard Oféliiným komplexem, vzhledem ke krystalické podobě tohoto genderového komplexu, jak ho vyjádřil Shakespeare, úspěšně přesahuje hranice literatury a jejích konzumentů. Obraz krásné dívky, sklánějící se nad vodní hladinou v promiskuitně narcistním i tragickým hnutí, je už dnes kořistí veřejného prostranství, veřejné scény. V novém dramatickém žánru - žánru reklamy - zažívá Ofélie své reinkarnace. Proslulá kosmetická firma Givenchy v reklamě na svůj parfém pracuje s obrazem dlouhomasé a dobleda nalíčené mladé ženy, sklánějící se nad hladinou roztékajícího se parfému. Hladina vrací obraz mladé ženy tváří totožný, ale pozměněný, jako by se Ofélie pod hladinou parfému už vydala na cestu jiným životem, životem po životě. Reklama přitahuje a oslovuje diváky krásnou, od Ofélie převzatou mrtvolností.



Oféliin komplex. Voda vždy znamená zápornou hodnotu na vertikální ose dramatického prostoru, hloubku, pád. Pro Oféliin komplex mají smysl homosexuální umělci. Našli se v něm tanečníci japonské avantgardní skupiny Sankai Juku. Na vodním jevišti v dekadentních evolucích rozstříkují vodu a padají do ní v představení *Vejce zrozené zvědavostí* (1998)

Mučivá touha

Na rozhraní vody a země, odkud především hrdinky dramát pozorují lodě, nositelky dálek a tragických lásek, rodí se mučivá touha žen.

V *Potopeném zvonu* Gerharta Hauptmanna (1897), kde se opakuje oblíbený milostný trojúhelník lásky muže rozdvojeného mezi ženu pozemskou a vílu, je voda neblahým živlem. Je záhubná pro

zrazenou ženu, která v ní tone, a je záhubná i pro tvorbu muže, zvonáře Jindru, jehož zvon v ní tone také. Ale záhubná je i pro svůdkyni vílu Rozmarýnku, která končí ve studni v moci Vodníka. Motiv obětované ženy se tu vynoří s takovou samozřejmostí, jako by přítomnost vody vylučovala spontánně a osudově jiné řešení. Voda vyjevuje svou tragickou podstatu v „ženské“ tekutině, slzách.

{Sotva slyšitelné údery zvonu z hlubiny}

JINDRA: *Jakou nesete to věc?*

2. CHLAPEC: *Džbán.*

JINDRA: *To je pro mne?*

2. CHLAPEC: *Ano, tatičku.*

JINDRA: *A co v tom džbáně máte, milé děti?*

2. CHLAPEC: *Slaný mok.*

1. CHLAPEC: *Trpký.*

2. CHLAPEC: *Slzy matčiny.* JINDRA: *Ó, Bože na nebi!* ROZMARÝNKA: *Kam pohlížíš?*

JINDRA: *Nu, na ně!* ROZMARÝNKA: *Na ně?* JINDRA: *Copak nevidíš?*

Kde máte matku, Bože jediný!

1. CHLAPEC: *Ach, matku?* JINDRA: *Kde?*

2. CHLAPEC: *Tam mezi lekníny. [Silné údery zvonu z hlubiny]*

(Hauptmann 1942, 75)

Takovou mučivou touhu pocítuje i hrdinka dramatu Paní z moře Henrika Ibsena (1888). Touha po moři, svobodě a neznámém cizinci se nerozlišitelně proplétají a motiv vody spolu s motivem ženy okamžitě roztácejí kolo předurčených archetypálních asociací, jak dokládá dialog mezi amatérským malířem a adeptem sochařství:

BALLESTED *{maluje}*: *Tak tady právěpracuju na zálivu, tamhle mezi těmi ostrůvky.* LYNGSTRAND: *Ano, vidím.*

BALLESTED: *Zatím mi tu ještě chybí figura. To víte, tady v městě sehnat modelku.*

LYNGSTRAND: *Ona tam bude i nějaká figura?* BALLESTED: *Ano. Tady v popředí, u ostrůvku, bude ležet mořská panna, polomrtvá.*

LYNGSTRAND: *Polomrtvá? Proč?* BALLESTED: *Zabloudila sem od otevřeného moře a netrefí zpátky. A tak*

tady umírá v té stojaté vodě. Jasně?

(Ibsen 1986, 198)

Téměř vždy, když se v dramatickém textu objeví téma mučivé touhy, začne se drama stěhovat blíž k vodě. Tak je tomu v Rackovi Antona Pavlovice Čechova (1896), v Měsíci nad řekou Fráni Šrámka (1922) a také v Srpnové neděli (1958) a Křišťálové noci (1961) Františka Hrubína. Blíž k vodě, kde si Bachelardovy „rusalky rozčesávají donekonečna své dlouhé plavé vlasy“ a kde „na břehu vše jsou vlasy“ /Bachelard 1997,104/.

Odbočka - vodníci utěšitelé

V českém dramatu existuje určité specifikum - postavy vodníků. Zatímco v Hauptmannově Potopeném zvonu je Vodník zlou silou (takovou, jak ho v české literatuře známe z básně K. J. Erbena), v klasických českých dramatických textech se mění v postavu mile sympatickou a humornou (Jiráskova Lucerna, 1905) či dokonce v ušlechtilou postavu tragickou, která spolupro-

živá a spolutrpi mučivé utrpení ženské hrdinky (libreto J. Kvapila k Dvořákově Rusalce, 1900). Jelikož však zde jde o postavu mužskou, nemůže zůstat u pouhého utrpení a sebetrýzně. Z Vodníka, utěšitele a ochránce Rusalky, se stává mstitel - vzpomeňme na jeho slavné a patetické *Já se pomstím!*

Vlna, labuť, leknín, loď...

Rusalka, v archetypálním světě imaginace sestra, pravzor a sublimovaný obraz shakespearovské Ofélie, obrací naši pozornost k faktu, že motiv vodní vlny byl svým rytmem, svou múzičností a melodickou tekutostí silnou inspirací zejména pro hudební divadlo. Proto nalzáme tolik vodního materiálu právě v opeře a baletu. Prototypem fascinace vodním živlem je bezesporu proslulý balet P. I. Čajkovského *Labutí jezero* (1876). Obraz labutí, důstojně plujících po večerní hladině jezera, má v tomto díle hlavní roli a zastihuje tak všechny obrazy ostatní, a to jak kvalitou uměleckou a choreografickou, tak i kvalitou symbolickou, archetypální. Vodní symbolika se tu zmocnila veškeré obraznosti díla a zcela je ovládla. Labuť je symbolický vodní pták par excellence; její křivky přebírají křivky vodní vlny, paže tanečnice přebírají křivky křídel, a tyto vlny, tyto křivky zrozené vodou jsou nejvlastnějším námětem *Labutího jezera*. „Vykostěné“ paže baletek se asimilují podle vodních vln a jejich zranitelná nahota je touto „vykostě-ností“ ještě zdůrazněna. Od vody jezera vane ona známá nostalgie, která se na prknech divadel, ve scénickém prostoru, léčí smrtí.

Gaston Bachelard se ve své analýze symbolického prostoru symbolem labutě obšírně zabývá. Diagnostikuje jej v první řadě jako symbol ženské nahoty. Zmiňuje v této souvislosti pohádkové náměty křídel nebo pernatých rouch ukradených mladými muži dívkám-ptákům, zatímco se nahé v lidské podobě koupaly na vodním břehu. Bachelard pravděpodobně nemohl znát klasickou japonskou nó hru *Zeamiho Hagaromo* (*Plášť z perí*, konec 14. stol.), která patří do pokladnice světové dramatické klasiky a která tento pohádkový námět ztvárňuje v tragické poloze. Zajímavé však je, že ve svém zevrubném výčtu přehlédl *Labutí jezero*, tento nejznámější a přímo se vnučující projev vodní symboliky. Jako by tělo, které Bachelard nachází v literárních textech, zůstávalo pro něho neviditelné, je-li vyjádřeno „textem“ jiným - tělesným, pohybovým, tanečním. A přece musíme trvat na tom, že *Labutí jezero* patří mezi vrcholné dramatické texty, kde je zakódována, zapsána symbolika labutě a vody.

Jméno Ofélie obsahuje hlásku Z, tzv. likvidu, tedy „tekutou“ hlásku. Skrze tato / se dramatický text snaží nenápadně „roztečí“. Není totiž náhodou, že se tekuté / objeví i v dalších jménech hrdinů spjatých s vodním živlem: *Isolda*, která při plavbě po moři vypila osudový nápoj lásky, *Lohengrin*, rytíř v lodi tažené labutí, *Lorelei*, *Labuť z Labutího jezera*.

Česká operní *Rusalka* patří k vrcholným dílům neseným mohutným psychickým impulzem vodního živlu a obrazů, které vyvolává (také obrazů zvukových, hudebních). Velmi subtilně je v ní po stránce psychologické i hudební pojednán motiv oběti. Voda, ať už se čeří, vlní nebo padá z nebe, si tu vždy hledá a nachází oběti. K úplnosti je tu dovedena a nanejvýše este-tizována i ona Bachelardem definovaná masochistická potřeba ženské divadelní hrdinky trpět, obětovat se a odpouštět (a zároveň potřeba mužských dramatických autorů tento masochismus esteticky předepisovat). Tak se zpětně dramatické umění (nemůžeme se v této souvislosti nezmínit o Goethově *Faustovi*, 1787, 1831) podílí na formulaci etiketního chování ženy ve společnosti té které doby. Secesní etiketa, jejíž je *Rusalka* prototypem, dovedla estetizaci masochismu společně s estetikou křivky k dokonalosti. *Salome* *Oscara Wilda* (1894), drcená mezi štíty vojáků, jakož i název proslulé secesní výšivky *Svlačec - šleh bičem* jsou v tomto ohledu více než výmluvné.

Motiv tekutého živlu vody ve své tvorbě velkoryse rozvinul a transformoval do tekutého živlu hudby Richard Wagner. V jeho operách se často setkáváme s vodními motivy v jejich archetypálním pojetí a současně v jejich vazbě na dobovou etiketu. V romantické opeře Lohengrin (1848) na námět grálského rytíře s labutí se princezně Else zjeví ve spánku v lese neznámý krásný rytíř, který jí slíbí, že za ni bude bojovat. Když má být nad princeznu vynesena boží soud, vyzývá Elsa tajemného rytíře ze snu, aby hájil její ohroženou čest. A ve vlnách řeky se skutečně zjeví krásný rytíř na loďce tažené labutí. Elsu ochrání, ale pod podmínkou, že se princezna nikdy nezeptá, kdo je. Jejich štěstí však nemůže trvat - otázka totiž, jak víme, nemůže být v dramatu nepoložena - a labuť jej odváží pryč, loďka se vzdaluje, Elsa žalem umírá. Voda, rozloučení a vzdálení, smrt - to je logický sled dějů ve vývoji dramatické zápletky, kterou zaplavila voda.

Také jině Wagnerově opeře - Tristanovi a Isolde (1859) - se na začátku i v závěru objeví motiv osudové loď, nejprve loď přinášející lásku (nápoj lásky je vypit), poté loď, která ve svých plachtách přináší smrt. V této opeře je výrazněji než kdekoli jinde voda nositelkou tragické lásky a dalek spojených s mučivou touhou. Zákonitě končí skokem do mořských vln i Senta, dívka-oběť v opeře Bludný Holanďan (1841). Wagner v tomto díle vytvořil univerzální metaforu světa jako prostoru propojeného živlem vody, prostoru nikde nekončícího a neomezeného, v němž hrdinové bloudí po vodní hladině a bez vykoupení hledají svůj osud.

Richard Wagner se pokoušel vytvořit monumentální prostor, který by maximálně evokoval nadreálný prostor mytické minulosti, rovněž inscenačně, scénograficky. Veletok hudby - řeka Rýn, je ve Wagnerově operním cyklu výrazem mužného dramatického gesta. S ním se v něm sváří živel ohně, který zasahuje do prostoru zaplaveného vodou; postavy kovářů a fata morgana zlata, synonyma ohně, vyvlékají Wagnerovo dílo ze světa čistě „ženské“ pasivity (o tomto živlu viz dále).

S Wagnerem se už také nalézáme v období rozsáhlých a naléhavých, ba až vizionářských autorských scénických poznámek. Tato poznámka pochází ze Zlata Rýna (1876):

Na dně Rýna.

Zelenavý soumrak, směrem nahoru světlejší, směrem dolů temnější. Výše je naplněna valíci se vodami, jež bez ustání proudí zprava nalevo. Směrem do hloubi přechází proud ve stále jemnější vlhkou mlhu- takže prostora ode dna do výše muže zdá se býti úplně prostou vody -, jež teče po soumrácném dně v podobě táhnoucích mraků. Všude vyčnívají z hloubi příkré skalní útesy a ohraničují prostoru scény; veškerá půda je rozryta v divokou spleť roklí, takže není nikde úplně rovna a dává všemi směry v nejhlubší tmě předpokládati hlubší rozsedliny.

Kolem útesu uprostřed scény, který štíhlým hrotem vyčnívá až do hustšího, jasněji prosvítajícího proudu, krouží v půvabně plynoucím pohybu jedna z dcer Rýna.

(Wagner 1915, 9)

Wagnerova péče o scénografické, prostorové okolnosti díla (vyústila až do stavby ideálního divadelního domu pro vlastní hudební dramata), zejména však Wagnerův hudební styl, směřovaly k vytvoření monumentálního dramatického dojmu. To znamená, že skladatel už ve své době zřejmě nepociťoval samotný text dramatu jako dostatečně „dramatický“ a pokoušel se v rámci svých hudebně dramatických děl, pojatých jako Gesamtkunstwerk, posílit intenzitu textu prostředky hudebními a prostorově výtvarnými. Odvěká potřeba dramatického „spádu a spáru“ se nám ve velké opeře vrací jako potřeba síly, monumentality prostoru, dynamiky zvuku, a tedy jako potřeba hyperboly- drama nikdy nemůže být příslovečnou „bouří ve sklenici vody“.



Gustav Klimt: Rybí krev (1898). I jiné umělecké druhy dosvědčují, jak je 20. století přímo posedlé mácháním svých Ofélií ve všelikých vodách. Jiná umění jsou silně ovlivněna divadelní symbolickou a hlubinně psychologickou představou, patřící k dějinám naší kultury a dopracovanou Shakespearem do výrazného archetypu.

Miroslav Červenka / Jiří Holý/ Zdeněk Hrbata, Milan Jankovič / Alice Jedličková / Lenka Jungmannová / Marie Kubínová, Marie Langerová / Zdeněk Mathauser / Nina Vangeli
Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2005. Str. 546-557.

Georg Heym

Ofelie

Ve vlasech hnízdo kryš a práchniviny.
 A ruce, ploutve plné prstenů,
 jí nese proud. Tak pluje mezi stíny
 pralesa, který bují níže k dnu.

Slunce, jež ve tmě bloudí do dálav,
 do mozku ještě spouští jí svůj hák.
 Proč zemřela? Proč opuštěna tak
 je hnána spleť kapradin a trav?

V rákosí uvíz vítr. Jako by
měl ruku, plaší netopýry v tmách.
S křídloma, navlhlyma od vody,
jak stopy kouře stojí na vlnách,
jak noční mrak. Pak přes řadra se hnal
jí dlouhý bílý úhoř. Světluška
jí svítí na čele. A vrba stká
své listoví na její němý žal.

II

Dny žit. A za poledne bez hnutí
narudlý pot, žlut' větrů nad lány.
Už pluje: pták se k spánku naklání.
Má bílou střechu z křídel labutí.

Modravá víčka něžně sklopena.
A nežli lán je leskle pokosen,
ve věčném hrobě sní svůj věčný sen
o tom, jak karmínově líbat zná.

A dál a dál. Kde duní ke břehům
třesk velkých měst. Kde pásem hrází spjat
je bílý proud. Kde echo mnohokrát
se navrací. Kde na dno vod zní šum

hemživých tříd. Zvuk zvonů zasténá.
Skřek strojů. Boj. Kde v slepých tabulkách
západně hrozí podvečerní nach,
v němž jeřáb pne svá obří ramena

jak mocný moloch s čelem jako dým,
před kterým otrok musí pokleknout.
Kde těžké mosty jako břímě pout
se klenou nad ní s jejím prokletím.

Neviditelně pluje po proudu a davy
lidu všude jako jek hned plaší okřídlený zármutek
a oba břehy halí do čmoudu.

A dál a dál. Kde tmě se oddává
podletní den, jenž k západu už ční,
kde stojí v temné luční zeleni
strom *večera* jak něžná únava.

Pod vodou řeka odnáší jí dál
truchlivým přístavištěm mnohých zim.

Po proudu času. Věčnostmi a vším,
čím horizont jak dýmny požár vzplál.

Haló, je tady víchr – víchřice. Expressionismus. Ausgew. u. übers. v. Ludvík Kundera. Praha: Čes. spisovatel, 1969. S. 46-47.

Jürgen Egyptien

Ophelias Metamorphosen

Zur literaturgeschichtlichen Stellung von Hans Lebens Gedicht Ausfahrt.

In der deutschen Lyrik der Moderne nehmen die Ophelia-Gedichte einen besonderen Rang ein. Die prominentesten Bearbeitungen dieses literarischen Motivs stammen aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts und lassen sich cum grano salis der expressionistischen Literatur zurechnen. Es sind Georg Heyms zwei Gedichte *Die Tote im Wasser* und *Ophelia*, Gottfried Berns *Schöne Jugend* und Bertolt Brechts *Vom ertrunkenen Mädchen*. Sie stehen alle in einem Traditionsbezug zu dem französischen Symbolisten Arthur Rimbaud, in dessen Werk sich bereits ein *Ophelie* betitelt Gedicht findet. In diesem Text unternimmt Rimbaud die poetische Evokation der bleichen, aber selbst nach tausend Jahren noch schönen Leiche Ophelias, die einer großen weißen Lilie gleich zu einem Bestandteil der Natur geworden ist. Sie reagiert auf den Gesang der Baume und verströmt selbst ein leises Lied „à la brise du soir“. Rimbaud läßt sie im Wasser schweben und immer noch von den Zweigen jener Weide umflossen sein, in denen sie schon in Shakespeares *Hamlet* verstrickt war.

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

Die deutschen Lyriker dynamisieren nun dieses Motiv, indem sie seine Bildlichkeit mit der zentralen Chiffre in Rimbauds großem symbolistischen Gedicht *Le bateau ivre* kombinieren. Mit dem „trunkenen Schiff“, das durch die Ozeane gleitet, hatte Rimbaud ein Symbol für die moderne Dichtung geschaffen.

Georg Heyms 1910 entstandene und 1911 in der Sammlung *Der ewige Tag* publizierte Gedichte knüpfen die Verbindung zwischen der im Wasser treibenden Mädchenleiche und der Schiffsmetaphorik. Das zweiteilige Gedicht *Ophelia* reflektiert in seiner Struktur und Reimtechnik den verändernden Eingriff in die Tradition. Im ersten Teil übernimmt Heyms die vierzeilige kreuzgereimte Strophe Rimbauds und beläßt Ophelia immer noch stationär unter der bergenden Weide. Allerdings bricht Heyms expressionistischer Blick das Bild der ästhetisierten Leiche und siedelt in ihrem Haar „ein Nest von jungen Wasserratten“ an. Im zweiten Teil des Gedichts, der zum umschließenden Reim wechselt, schickt er sie auf eine endlose Flußfahrt durch eine apokalyptische Industrielandschaft. Das Schicksal Ophelias wirft als „ein dunkler Harm“ seinen verheerenden Schatten über die Ufer der Gegenwart. In *Die Tote im Wasser* abstrahiert Heyms von der literarischen Vorlage Shakespeares und schafft den Typus des wie Abschaum vom

Moloch der Großstadt ausgestoßenen Leichnams. Mit anderem Kot gelangt er in den Fluß und wird wiederum sogleich von Wasserratten in Besitz genommen. Heym benutzt hier dieselbe Strophenform wie im zweiten Teil von *Ophelia*. Ich zitiere zur Illustration zwei der sieben Strophen:

Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht
Das Kleid sich wie ein weißes Schiff: im Wind.
Die toten Augen starren groß und blind
Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht.
Das lila Wasser bebt von kleiner Welle.
Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das- weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.²

Am Ende des Gedichts versinkt die Leiche in den Tiefen des Meers, wo sie in den Armen eines Kraken ihre letzte Ruhe findet. Dem Eingehen in die Natur, das Heym von Rimbaud übernimmt, kontrastiert auf krasse Weise die Variante des Ophelia-Motivs, die sich 1912 in Gottfried Benns frühstem Gedichtband *Morgue* findet. Schon von der Form her sticht der Text *Schöne Jugend* von den übrigen Beispielen ab:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!³

Benn läßt die Mädchenleiche auf dem Obduktionstisch enden. Ihr Schicksal ist dem Text jedoch gleichgültig, stattdessen rückt er das von Heym eingeführte Ratten-Motiv in den Mittelpunkt. In der Beschreibung der scheinhaften Idylle äußert sich ein nur an physiologischen Vorgängen interessierter kalt sezierender Gestus. Die teilnahmslose Vernichtung des Rattennestes läßt den Titel des Gedichts zudem in einem zynischen Licht erscheinen. Die literarische Gestalt Ophelias ist hier zu einem anonymen Laboratorium für die expressionistische Ästhetik des Häßlichen umfunktioniert worden.

Brecht kehrt in seinem Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen*, das 1919 in dem Stück *Baal* von der Hauptfigur bezeichnenderweise unter Weiden gesungen wird und 1926 Aufnahme in die *Hauspostille* findet, zu der Perspektive – und zu der Formensprache - von Heym zurück. Auch bei ihm schwimmt die Leiche durch die Flüsse, bis sie schließlich versinkt. Mit der letzten Strophe fügt Brecht indes dem Motiv eine Nuance hinzu:

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar. Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.⁴

Anders als bei Rimbaud, wo Ophelia als mythische Figur der Vergänglichkeit entrückt wird und in Zwiesprache mit der Natur steht, anders auch als bei Heym, wo die von der Zivilisation ausgestoßene Tote Aufnahme in der Natur findet, löst sich bei Brecht der Leichnam völlig in der Natur auf. Die Depersonalisation wird noch flankiert durch den Prozeß des Vergessenwerdens. Er ist zum einen in Bezug auf Gott Ausdruck von Brechts antimetaphysischem Denken, zum anderen aber Voraussetzung für einen echten Neubeginn. Vergessen ist für Brecht ein produktiver Vorgang, ein Befreiungsprozeß. Ebenso ist die Transformation der Ertrunkenen in Aas zugleich als Übergang in einen Zustand produktiver Latenz zu verstehen. Die Dekomposition in reine Stofflichkeit ist also eine Art Befreiung.

Brechts Konzeption eines innerweithigen Schöpfungszyklus, in dem sich die vergehende und werdende Materie zu immer neuen Formprozessen befreit, steht in *Lebens Denken* die Erlösung vom Diesseits diametral entgegen. Diese Perspektive wird in Leberts Werk mit dem Begriff der „Ausfahrt“ avisiert. So heißt auch das Gedicht, in dem Lebert seine Version der lyrischen Verarbeitung *des* Ophelia-Motivs gestaltet. Das lyrische Ich spricht hier aus der quasi posthumen Position einer im Kanal treibenden Leiche heraus und zeigt sich durchaus einverstanden mit der Verwandlung, die sich an seinem Körper vollzieht. Das Gedicht lautet:

Der Pöbel stürzte mich von tausend Brücken.
Ich treibe schon als Leiche im Kanal.
Ein breites Messer steckt in meinem Rücken.
Des Ufers Trauer grüßt zum letzten Mal.

Die Wellen wiegen mich wie Mutterarme;
von schwarzem Schlummerlied hin ich umspült.
Vergeblich jault ein Nebelhorn Alarme:
Ich hab zu endgedacht, zuendgefühlt.

Den Schade] füllt ein Bausch verweichter Watte
statt *des* Gehirns, das ausgetreten ist.
Mir mitten im Gesicht hockt eine Ratte,
die säuberlich das Fleisch vom Knochen frißt.

Oh Rattenvieh, du hast mich sehr verändert,
vielleicht sogar geläutert und verklärt!
Das Blut versunkner Sonne nun umrändert
die neue Schönheit, die mich nicht beschwert.

Was könnte mich noch treffen, noch verarmen,
mich Aas, umsurr't vom Schwärm der Dunkelheit?
Die Wellen wiegen mich in Mutterarmen.
Der Nebel schwillt. Es naht die Regenzeit.⁵

Schreitet man die Linie der zitierten Gedichte ab, so kann man im Motiv der Ratten eine Verbindung zu Heym und Benn, in der Apostrophierung des Aas eine Parallele zu Brecht

erkennen. Die Abweichungen von der Tradition überwiegen allerdings deutlich. Das betrifft bereits das Geschlecht der Leiche. Zwar wird es nicht explizit genannt, aber mit Bück auf eine Verszeile wie „Die Wellen wiegen mich wie Mutterarme“ darf man wohl von ihrer unausgesprochenen Männlichkeit ausgehen. Die entscheidende Änderung besteht aber in etwas anderem. Leberts Gedanke einer qualitativen Verwandlung des treibenden Ichs in eine „neue Schönheit“ ist sein originärer Beitrag zur produktiven Anverwandlung der skizzierten lyrischen Tradition.

Mit den Begriffen der „Läuterung“ und „Verklärung“ erhält diese Metamorphose einen spezifisch religiösen Beiklang. Die Entfernung des „Fleischs“ als des „Beschwerenden“ verweist dabei auf eine Leibfeindlichkeit, wie sie in dieser Radikalität insbesondere *der gnostischen Weltfeindschaft* entspricht. Diese Dekarnation, d.h. Entfleischlichung in *Ausfahrt* ist Bestandteil eines größeren Metaphernensembles in Leberts Werk, das die Vorstellung einer „Reinigung“ ins Bild setzt, welche zu einer qualitativen Verwandlung, letztlich zu einer Art „Neugeburt“ des Menschen führt. Im erzählerischen Werk von Lebert stößt man mehrfach auf einen vergleichbaren Vorgang, so im Roman *Der Feuerkreis*, wenn die Reue der Nationalsozialistin Hilde Brunner durch ihre symbolische „Häutung“ angedeutet wird, oder in der Erzählung *Das Heimweb*, wenn die Protagonistin Paula am Dorfbrunnen die Spuren ihres verworfenen Stadtlebens abwäscht.

¹ Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen. Hrsg. und übertragen v. Walther Küchler. Heidelberg 1982.

² Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Bd. I Lyrik. Hamburg und München 1964.

³ Gottfried Benn; Gedichte in der Fassung der Erstdrucke: Mit e. Einf. hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1982 (FTB 5231).

* Bertolt Brecht: Werke Bd. 11. Gedichte I. Sammlungen 1918-1938. Frankfurt a. M. 1985. ⁵

Hans Lebert: In: Dichtung aus Niederösterreich. Bd. 1. Red. Josef Pfandler. Wien 1969, S. 33.