

GERHARD NEUMANN:

OSKAR LOERKE

Oskar Loerke war einer der großen Literaturkritiker seiner Zeit; die Essays und Rezensionen, in denen Zeitgenössisches abgewogen neben Fernem und Fernstem steht, sind von hohem Rang. Aufmerksam verfolgte er jenes Neue, das sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts anbahnte. In der Wochenschrift «Zeit im Bild» veröffentlichte er 1912 einen kurzen Aufsatz «Von der modernen Lyrik». Dort heißt es: «Keine Zeit hat das Aussehen der Welt und das Aussehen des Lebens so jäh bereichert wie unsere. Für jeden, der es betrachten will, ist es da, für den Dichter am meisten. Immer war erst dann etwas wirklich, sobald es in den Dichtern war ... Wir wollen die Großstädte, die Weltstädte dichten, die beinahe so jung wie wir sind. Wir wollen die Sinfonien des Stahls, des Eisens und aller schnellen Kräfte hören, die fast noch jünger sind als wir ... Wir wollen unsere feinen, kranken Nerven singen, sie werden davon gesund werden ... Noch konnten wir die Bestandteile unserer neuen Welt nicht zum Weltgebäude fügen ... Wirft jemand Backsteine, Kalk, Bretter, Glas, Nägel übereinander und sagt davon: es ist mein Haus? Kann man also dieses Verfahren etwa auf eine große Stadt ausdehnen und das, was daraus wird, anreden: O du mein Berlin? ... Das Wesen des Menschen hat sich in ein paar Jahrzehnten nicht so sehr verändert, wie wir gern behaupten. Darum wollen wir unserm Wörterbuch die neuen Vokabeln einreihen, anstatt alle alten Blätter auszureißen ... Das Radikalste und das Konservativste bilden in der Kunst keinen Gegensatz, ja, wenn man Lust hat, ein Paradox gelten zu lassen, so sind sie dasselbe.»

Mit einer Besonnenheit, zu der sich in diesen Jahren hektischen Aufbruchs nur wenige verstanden, grenzt Loerke seine Position von der seiner Zeitgenossen ab; zwar ist er angezogen von der neuen Wirklichkeit einer veränderten Welt; zwar glaubt auch er zu erkennen, daß die Sprache neue Wege zur Erkenntnis und Erfassung dieser Wirklichkeit zu gehen hat. Er sieht, daß mit feinen Nerven und blassen Stimmungen dem Andringenden nicht standzuhalten ist; aber er mißtraut der um ihrer selbst willen inszenierten Eruption. Die neue Wirklichkeit zeigt sich ihm auf eine entschiedene, wenn auch noch nicht durchschaute Weise strukturiert: «Die Einstellung auf Ausdruckskunst ist gewiß etwas Hohes, doch ist sie nicht geeignet, der Verwirrung irgendeiner chaotischen Zeit Struktur zu geben.» Auf der Suche nach diesem Gesetzmäßigen der Wirklichkeit vertraut sich Loerke nun zwar der neuen Bewegung an. Er wird sie jedoch verlassen, sobald ihm diese Bewältigung, das «Durchsichtigmachen» der neuen Wirklichkeit in der Sprache gelungen ist. Ein Aufsatz aus dem Jahre 1921 bezeichnet den Augenblick, in dem sich Loerke von der expressionistischen Bewegung zu lösen beginnt. Im Rückblick auf die letzten sieben Jahre sagt er: «Der glühende Zustand und die Bewegung der verborgenen Seele, die, entsprungen der Empfindung allmenschlicher Brüderlichkeit, hilfreicher Güte, in einem Drang in die Freiheit bei den Sanfteren, in einem Kampf gegen die Unterdrückung bei den Trotzigeren endlich offenbar werden sollte, mußte beherzt durch Worte gebannt werden, durch zauberische, hastige, heftige, atemlose, getürmte, unbändige, nötigenfalls zerfetzte, schreiende, grellfarbige, grausame Worte. Was auf diese Weise ein Impressionismus der Unverbindlichkeit, des unkontrollierten Ungefährs werden mußte, das nannte man, in patziger Widersetzlichkeit zu dem vielfach Blasierten und Geschmäcklerischen der einst mit diesem Namen bezeichneten Kunstrichtung der romanisch beeinflussten Zivilisationsländer - Expressionismus ... er hatte keinen klaren Begriffsinhalt, er war nur die Ortsbezeichnung eines Aufschwungs ... Der Rausch der Erkenntnis und der Ahnung einer gemeinsamen Situation ist vorüber ... Eine um etliche Jahre ältere Generation ... in der ernster und weniger laut gleichwohl Klage und Hoffnung der Gegenwart leben, wird heute sichtbar, so der gedankenvolle, formal virtuose

Borchardt, ... Wilhelm von Scholz, Paul Zech, Max Herrmann, Ernst Blass, auch der Verfasser dieser Zeilen.»

In der Zeit zwischen diesen Äußerungen von 1912 und 1921 erschienen Oskar Loerkes Gedichtbücher *Wanderschaft* (1911), die *Gedichte* von 1916 (in der 2. Auflage 1929 mit dem Titel *Pansmusik*) und der Band *Die heimliche Stadt* (1921); in ihnen hat er, bald aufnehmend und manches assimilierend, bald sich widersetzend, am entschiedensten an dem expressionistischen Aufschwung teilgenommen. Expressionistische Elemente zeigen auch noch Gedichte der späteren Bände *Der längste Tag* (1926) und *Atem der Erde* (1930), wobei sich freilich nicht mehr entscheiden läßt, wie weit die Entwürfe solcher Gedichte zurückreichen. Loerke hat nach eigener Aussage aus einem früh angelegten Fragment- und Motivvorrat zeitlebens geschöpft: «Entwürfe, Bruchstücke, halbe und viertel Zeilen des siebenten Bandes standen schon in den frühesten Notizbüchern», sagt er 1936.

Wie zeigen sich nun die neuen Wirklichkeiten in den Gedichten Oskar Loerkes? Zwei Bereiche nehmen in den ersten drei Bänden einen breiten Raum ein: die Natur als Landschaft (die ihren Bezug zu Wanderungen in Deutschland, zu Reisen in Nordafrika und Italien nie verleugnet) und die Großstadt (Loerke lebte von 1914 bis zu seinem Tod in Berlin).

Bezeichnenderweise hat Loerke später, im Jahre 1926, dieses Gegeneinander von Stadt und Natur als ein Miteinander gedeutet: «So nenne ich Ihnen denn eins meiner entscheidenden Erlebnisse: <Ich habe die moderne Großstadt erlebt als ein Stück Natur>.» Streng komponierte Zyklen innerhalb der Gedichtbücher ordnen sich dem einen oder dem anderen Bereich zu, sie werden Stadt- oder Landschaftswelt: dem «Hinterhaus» entsprechen «Fragmente einer Bergreise», dem Zyklus «Berlin» antworten «Ländliche Rondelle», der «heimlichen Stadt» entspricht der «Himmel über den Straßen»; erst die «Landschaften» im *Längsten Tag* haben keinen Widerpart in der Stadt mehr.

An zwei Gedichten, einem < Landschafts-> und einem < Stadtgedicht >, sei die Struktur der Loerkeschen <Wirklichkeit> verdeutlicht. In dem Band *Wanderschaft* steht das vierstrophige Gedicht «Die Einzelpappel»:

Karfreitag Abend. Gelbes Dunkel. Stienen.
Der Wind stürzt hin, springt auf in wüstem Irren.
Die Grenzen, Wege ziehn wie Peitschenstriemen.
Darüber stehn wie eiternde Geschwüre
Die Wolken.

Drin klafft, wie wenn er ewig bluten werde,
Ein wunder Spalt von roter Fieberfarbe,
Und einen schwarzen Finger reckt die Erde,
Der zitternd wühlt und umrührt in der Narbe.
Hilf mir, ich lasse dich nicht!

....

Schon Nacht. Nichts mehr als Sturm. Narr ich! Ich darbe
Nach Licht, nur ich! Ich bin der Schrei: Licht, werde!
Ich bin der Finger in der Feuernarbe
Und gebe meine Qual der ganzen Erde:
Hilf mir!

Das Gedicht bietet eine ganze Reihe expressionistischer Stilmittel auf: Satzverkürzungen, grelle Farbigkeit, Hyperbolik, hektische Bewegung, aggressive Metaphorik, die das Bild der Landschaft ins Abstoßende verfremdet; das Bildfeld von Wunde, Eiter, Blut und Fieber

überzieht wie ein Geflecht das Wahrgenommene und macht es zu einer Leidens- und Schmerzenslandschaft; die Verbildlichung wird zu eindeutiger Sinngebung. Im Sonnenuntergang, dem Dunkelwerden der Natur am «Karfreitag Abend», ertönt der Schrei nach Erlösung. Und doch zeichnen sich Merkmale ab, die nicht in den expressionistischen Zusammenhang passen: Die Natur, in den ersten Strophen als gänzlich von innerem Ausdruck bestimmte, rein <expressive> deutbar, wird in den Schlußversen unvermerkt distanziert: Ein Ich tritt ihr gegenüber. Damit verliert die Natur ihre anonyme Dämonie. Sie ist nicht mehr reine, im Bild nach außen getragene Innerlichkeit, sondern wird als Zeichen eines Sinnes - des Weltleids - bewußt gemacht. Das Gedicht enthüllt sich in seiner letzten Strophe als eine - wenn auch exzentrische - Begegnung von Ich und Natur, nicht, wie oft bei Trakl oder Heym, als von allem Gegenständlichen emanzipierte Ausdruckslandschaft. In der Landschaftsvision der «Einzelpappel» werden Ich und Natur einander in der Begegnung wechselseitig bewußt. Sie erkennen sich wieder unter demselben Gesetz des Leidens, in dem Hell und Dunkel, Unten und Oben, Erde und Himmel in Korrelation treten. Die Wirklichkeit im Sinne Loerkes konstituiert sich erst in solchen Wechselbezügen. Sie ist nicht Gegenstand, sondern Übergang. Es ist entscheidend, daß < Versinnlichen > bei Oskar Loerke eine doppelte Bedeutung erhält. Es heißt < sinnlich machen > und < Sinn geben >. Die Worte des Gedichts haben beides zu verschmelzen. «Zwischen ihrem Sinn und ihrer Sinnlichkeit ist kein Zwischenraum», schreibt Loerke 1920. Die Landschaft ist nicht «Seelenzustand» und nicht «Stimmungsbild», in ihr offenbart sich ein Weltgesetz: das Leid der Kreatur. Ich und Welt reagieren in wechselseitiger Berührung auf ein immer und überall Wirksames: das Leiden. Es geht weder um den Ausdruck einer inneren Wirklichkeit noch um Beseelung einer äußeren. Loerke sucht vielmehr nach dem Gesetz, das in der Begegnung beider waltet. Dieses Gesetzhafte allererst nennt Loerke <Wirklichkeit>. Daß sie im Zeichen des Leidens und der Ausgesetztheit steht, hat Moritz Heimann schon früh erkannt: «Ausgehend von dem Rausch der Natur sieht sich sein erlebendes Ich mehr und mehr dem Leiden seiner und aller Kreatur ausgesetzt ... So werden Leid und Einsamkeit zu tragenden Pfeilern seiner Welt Darstellung.» Jene Struktur, die sich in dem Landschaftsgedicht «Die Einzelpappel» andeutet, findet in einem Stadtgedicht Loerkes aus dem Gedichtband *Pansmusik* eine neue Ausprägung; sechs der elf Strophen lauten:

Die gespiegelte Stadt

Der Regen fällt. Berlin durchhallt die kalte
Sintflutmusik der Nacht. Der Regen fällt.
Noch ein Berlin, steil auf den Kopf gestellt,
Versinkt umgraut, verschwommen im Asphalt.

In steifen Prozessionen stehn Laternen
Und glühn tief unter sich, und schwarzer Stein
Scheint alles Leere, aller Raum zu sein
Bis in des Himmels stumpf geballte Fernen.

Im Stein stehn Bilder, gleich vergessnem Truge
Magnetisch an die obre Welt geklebt. Sinds Häuser?
Straßen? Leben kommt und schwebt
Verkehrt, verwünscht, gleich einem Faschingszuge.

Doch ihre [der Menschen] Sohlen haften an den Steinen,
Ganz oben hält sie traurige Gewalt.

Die leichte Welt im Spiegel aus Asphalt
Und die darüber bleiben in der einen.

Und immer schwerer stürzt und stürzt der Regen.
Des Abgrunds Himmel brüllen wie ein Meer,
Im Nichts den Fuß, hoch geh ich drüber her.
Schwermütig kommt das leere Nichts entgegen.

Nichts war mehr, außer unter meinem Fuße
Die große Stadt; die hing von Türmen schwer,
Wie Stalaktiten überm Himmelsmeer,
Ganz schwarz, ganz still, im Krampf der Todesmuße.

Dies scheint ein Großstadtgedicht im Sinne jener vielen zu sein, die damals geschrieben wurden; freilich gebärdet es sich weder besonders pessimistisch, noch im üblichen Sinne mythisierend. Die Stadt wird auch nicht dämonisiert wie bei Heym, sondern durch Spiegelung - eine ganz natürliche, durch regennassen Asphalt bewirkte Spreizung der Wirklichkeit - in eine obere und eine untere Welt verfremdet; diese Verdoppelung steht nur vordergründig im Dienste einer expressionistischen Zerfalls- und Vergänglichkeitsthematik. Das Widerspiel von Bild und Spiegelbild «weckt» vielmehr «das entschlafene Gedächtnis unserer Nervenarbeit, unserer seelischen Eroberungen». Loerke sucht in dieser Zweigesichtigkeit jener für ihn entscheidenden <Wirklichkeit> nahezukommen: «Die durch unsere Trägheit larvenhafte sichtbare Welt wird unsichtbar gemacht, damit die unsichtbare sichtbar werde. An den Schnittpunkten dieses Hin- und Widerzuges entspringt das poetische Wort», sagt er anlässlich Rilkes. Und ein Gedicht folgert: «Auf Erden landet schon der andre Raum. / Ich grenze an ihn. Soll ich aufgenommen werden?»

So benutzt Loerke die Verfremdung durch Spiegelverdoppelung als ein Mittel, das ursprüngliche, für die Erkenntnis unerläßliche zweite Gesicht der Wirklichkeit zu enthüllen. Gegensätze offenbaren sich als das Doppelgesicht eines einzigen Zusammenhangs. Erst aus der Einsicht in diesen Zusammenhang gewinnt das Bild seine Wirklichkeit: Durch die Doppelung in eine sichtbare und eine unsichtbare Welt, durch ein Miteinander von Wirklichkeit und Traum, Nähe und Ferne, Unterwelt und Oberwelt, Außen und Innen tritt es zu einem Ganzen zusammen. Immer wieder gestaltet Loerke diese <universalen> Polaritäten in seinen Gedichten, immer wieder werden sie theoretisch erörtert; aber was im expressionistischen Sinne als Kontrasteffekt verstanden werden könnte, wird in Loerkes Gedicht unmerklich zu einem «zarteren Widerstreit» (Heimann) gemildert.

Bezeichnend hierfür ist zumal die Polarität von Himmel und Erde, von Himmel und Strom (oder Meer); sie erscheint immer wieder in Loerkes Texten. Sein berühmtestes Gedicht, «Pansmusik», verwirklicht sie rein. Einige Strophen mögen für das Ganze stehen:

Ein Floß schwimmt aus dem fernen Himmelsrande,
Drauf tönt es dünn und blaß
Wie eine alte süße Sarabande.
Das Auge wird mir naß.

Heut fährt der Gott der Welt auf einem Floße,
Er sitzt auf Schilf und Rohr,
Und spielt die sanfte, abendliche, große,
Und spielt die Welt sich vor.

Er spielt das große Licht der Welt zur Neige,
Tief aus sich her den Strom
Durch Ebenen mit der Schwermut langer Steige
Und Ewigkeitsarom.

So fährt sein Licht und ist bald bei den größern,
Orion, Schwan und Bär:
Sie alle scheinen Flöße schon mit Flößern
Der Welt ins leere Meer.

Bald wird die Grundharmonika verhallen,
Die Seele schläft mir ein,
Bald wird der Wind aus seiner Höhe fallen,
Die Tiefe nicht mehr sein.

Das Floß, das den flötespielenden Gott trägt, gleitet über den Fluß; aber dieses gleitende Floß, das trägt und getragen wird, ist nicht nur es selbst, sondern zugleich das Spiegelbild der über den Himmel treibenden Abendwolken. Loerke hat einmal bekannt, er knüpfe immer an Gesehenes an; die Erinnerung an polnische Holzflößer auf der Weichsel liege dem Bild vom Pansfloß zugrunde. Das trifft gewiß zu; aber wie ist es zu deuten? Handelt es sich bei diesem Gott der Welt um eine Hypertrophie des Ich wie in Rimbauds «Bateau ivre» oder um eine mythische Personifizierung wie bei Georg Heyms «Gott der Stadt»? Die Frage ist schon oft gestellt worden. Es gibt eine Reihe von Deutungen dieses Gedichts, die Pan bald als Verkörperung des Allgotts, bald als antiken Hirtengott, bald als Naturgottheit verstehen möchten. Doch ist es nicht ungefährlich, diesen «Gott der Welt» als Gestalt zu begreifen. Heyms Baal beispielsweise hat einen roten Bauch und eine Fleischerfaust; Loerkes Gott der Welt dagegen ist gestaltlos, nur als Musik anwesend. Die Musik des Gottes Pan ist Gegenstand des Gedichts; sie bedeutet für Loerke das Unsichtbare schlechthin. Man erinnert sich jener bösen Bemerkung über die Personifikationen des Göttlichen aus den Aufzeichnungen Oskar Loerkes von seiner Riesengebirgsreise 1909: «Pfaffen und derartigem Gelichter sollte eine solche Schönheit, wie sie hier lebt, doch den deutlichen Beweis erbringen, daß kein irgendwie persönliches Gottwesen dahinterstecke. Das sogenannte <Sinnvolle) ist nur für den oberflächlichen anthropomorphisierenden Blick da, dem tieferdringenden wird alles immer sinnloser und - schöner.»

Das Göttliche, als musikalisches Prinzip verstanden, bedeutet keine allegorische Sinngebung, sondern das Durchsichtigwerden komplizierter Weltverhältnisse. Die Wirklichkeit der Natur läßt sich für Loerke nicht in einer anthropomorphisierenden Gestalt fassen, sondern in einem Sinnfälligwerden von Bezügen. Einen Satz von Paul Adler hat Loerke dankbar zitiert: «Pan heißt die plötzliche Sinnfälligkeit der irdischen Sternerlebnisse in Pflanzen und Tieren. » Darin ist alles enthalten: das Spiegelverhältnis von Himmel und Strom, Wolke und Floß, Sichtbarem und Unsichtbarem. Dieses Verhältnis begreift Oskar Loerke als Musik. Indem sie erklingt, wird Wirklichkeit. Es ist eine sanfte Melodie, kein Schrei, sondern Schluchzen - Loerke liebte dieses Wort.

«Pan» und «panisch», Schlüsselworte in seinem Werk und im Bereich seiner Poetologie, harren noch einer zulänglichen Deutung. Daß sie mit der unsichtbaren, unausdeutbaren Ordnung der Welt zu tun haben, ihrer «Sinnlosigkeit», die «Schönheit» ist, bezeugt das Gedicht «Pansmusik». Loerke gebraucht die Vorstellung des «Panischen» im Zusammenhang mit Ursprung und Liebe, mit Staunen und Sanftheit, Natürlichem und Übernatürlichem, Sterblichkeit und Unsterblichkeit. In ihr wird auf jenen «einzigem Grundgedanken» hin-

gedeutet, auf dem nach Loerkes Aussage (er zitiert Heimann) die Welt eines jeden Dichters von Rang ruht; ein Grundgedanke, den auszusprechen es eines ganzen Lebenswerkes bedarf. «Alle seine Erlebnisse sind zweigesichtig», hatte V.O. Stomps schon 1934 von Loerke geschrieben und wohl auch diesen einen, entscheidenden Grundgedanken im Blick gehabt. Diese Einsicht ist wichtig; sie bezeichnet den Punkt, in dem Loerke sich mit der expressionistischen Bewegung berührt. Die Erfahrung der Wirklichkeit als eines in sich Widersprüchlichen ist offenbar der ganzen Generation vertraut; man steigert diese Erfahrung, indem man die Spreizung zweier Pole - sie mögen sich als ein Inneres und ein Äußeres, als Traum und Wirklichkeit oder wie immer gestalten - bis zur Sprengung vorantreibt. Loerke allerdings tut diesen letzten Schritt nie. Er bewahrt jene Zweigesichtigkeit bis zum Schluß. Er hört nie auf, nach dem Gesetz zu forschen, das diesen Widerspruch innerhalb des Wirklichen trägt und im Gleichgewicht hält. Loerkes Zweigesichtigkeit schafft sich eine Doppelwelt. Ihre Ausprägungen sind mannigfaltig. «Wir schweben in der Mitte der Welt / Nach unten Spiegel der Unendlichkeit / Nach oben Meere für die Sterne.» Einigen dieser Doppelungen sei hier nachgegangen.

Besonders deutlich und konsequent sind ihnen Loerkes Stadtgedichte unterworfen: Berlin, in dem obigen Gedicht zu Bild und Abbild auseinandergespiegelt, mithin im Raum verdoppelt, erhält auch seine Gegen- und Unterwelten in der Zeit. Ihm wird sein «totes Widerbild» Pompeji zugesellt, aber auch Babylon, Ninive, Atlantis, Vineta. In einem anderen Gedicht sitzt Li-tai-pe vor einem nächtlichen Berliner Café. Noch das späte Gedicht «Berliner Winterabend» beschwört erst die jahreszeitliche Gegenwelt, dann das «Südwort» als Entsprechung des dunklen Nordens:

Häuser, trübe Tafeln, beschmiert mit brennender Schrift,
Die zuckend ruft und bettelnd beteuert.
Sterne sind in Wolken auf der Trift,
Der blaue Lein des Sommers ist längst eingescheuert.

Nackte Bäume wie Besen der Arbeitslosen.
Darüber streunt der freie Wind.
Ein Hauch von Süden macht das Auge blind:
Weit reicht der Dufthof der Mimosen.

Nur am Rande klingt hier die soziale Problematik mit; sie ist, wie ein früher Entwurf des Gedichts zeigt, nachträglich aufgesetzt. Dort war noch zu lesen:

«Die Bäume nackte Hexenbesen.» Loerke hatte 1918 in einem in der «Revolution» veröffentlichten Aufsatz dem Dichter politische Aufgaben abgesprochen. Die Spießersatire des Gedichts «Kleinstadtsonntag» bleibt ein Einzelfall. Nicht zufällig sieht Loerke sich selbst als den «Revolutionär mit Spiegel». Auch damit steht er am Rande der expressionistischen Bewegung, die sich zumindest das Pathos des Revolutionären nur ungern entgegen ließ. Entscheidend für den gegebenen Zusammenhang ist die Vorstellung des «Dufthofs». Die beiden Bereiche des Gedichts - Süden und Norden, Ferne und Nähe im zeitlichen und räumlichen Sinne - verwirklichen sich allererst in dem, was Loerke den «auratischen Austausch» genannt hat. Über Licht- und Dufthöfe korrespondieren Dinge und Welten miteinander. Sie integrieren sich so zur Wirklichkeit: <Schweben> ist ein Lieblingswort Loerkes zu allen Zeiten geblieben.

Ein anderes Vorstellungspaar ist das von «Wirklichkeit» und «Traum». Loerke hat ihm in dem Band *Die heimliche Stadt* eine Doppelstrophe gewidmet. Die erste trägt den Titel «Die Wirklichkeit des Traums», die zweite seine Umkehrung «Der Traum der Wirklichkeit». Die

Spreizung beider Bereiche führt nicht zur Sprengung, sondern erst im Austausch der sich gegenseitig affizierenden Komplexe konstituiert sich «Wirklichkeit» im Loerkeschen Sinne. So schreibt er einmal im Zusammenhang mit René Schickele: «Keine Wirklichkeit besteht und dauert, die nicht in ihrer Ursprungsvision eine dem Widerspruch unzugängliche Traumwirklichkeit wäre.» Und in einer Rezension von Rudolf Kassners *Verwandlung* (1925) wird dieser zwischen Sinn und Sinnlichkeit schwebende Wirklichkeitsbegriff noch einmal gefaßt. Kassner lehre, heißt es da, «die untrennbare Einheit des Außen und Innen zu begreifen. Die Einheit bezeichnet er schlicht als den <Sinn>». Beispielhaft gestaltet findet sich dieses Verhältnis von Außen und Innen, Seele und Landschaft in dem frühen Gedicht «Strom». Die Wirklichkeit des Stroms erfüllt sich erst in der Stromwerdung der Seele: Die Formel «Du ist Ich» will ganz wörtlich genommen werden. Auch hier vollzieht sich freilich das Verhältnis von Ich und Welt nicht als Sprengung des einen durch das andere, sondern eher als sanfte «Meerfahrt der Seele». Es stellt sich ein Gleichgewicht her. «Von drinnen benannt, hieß es Mensch, von draußen - All.»

Ein drittes, die Wirklichkeit im Austausch zweier Bereiche erst begründendes Doppelverhältnis ist das von Metaphorik und Eigentlichkeit. Wie bei Georg Heym und anderen Expressionisten (K. L. Schneider hat darauf hingewiesen) findet sich auch bei Loerke oft die Verschränkung verschiedener Bildfelder. Häufig bemerkt wurde die Koppelung von Großstadt und Meer, besonders schön verwirklicht in dem Gedicht «Blauer Abend in Berlin». Aber auch andere Beispiele lassen sich finden:

Nun, Weltstadt, wie ein Dampfstoß deiner Räderöfen
Hängst du, ein Gischtgespenst, schon kaum ein Flor.
Und sieh: erobernd durch des Himmels Asche drängen
Urvögel in der Wolken steifes Ziegenhaar.

Natur und Stadt, Tier und Maschine konstituieren sich in ihrem Wechselbezug zu neuer Wirklichkeit. Noch entschiedener erfolgt die Koppelung ganzer Bildkomplexe in dem Gedicht «Abendinseln». Dort ist von «Inseln, stählern still und blau» die Rede; das Gedicht endet:

Quallen schaukeln, rosa, weiß,
Ausgestreute Rosen,
Städte tauchen klar wie Eis
Aus dem bittren Meere.

Wenn hier stählerne Inseln bald als Quallen erscheinen, bald als auf dem Wasser treibende Rosen, bald als aufgetauchte Städte, wenn anderswo Zypressen in Blitzeshelle empordonnern wie schwarze bittre Geisirfluten, wenn Wolkenwale im lila Himmelsund schwimmen und ein Muschelschiff«in des Baumes Ton» klingt, so handelt es sich bei all diesen Beispielen nicht um eine willkürliche «Verwandlung der Wirklichkeit», eine «imaginäre Bildwelt der Innerlichkeit» (Mehner), sondern um das Sich-Einpendeln der Sprache zwischen Ding und Daseinsgefühl. Über Trakl schreibt Loerke einmal (und auch das gilt in verstärktem Maße für ihn selber): «Die in Gedanken und Empfindungen - es könnten auch Weiher und Brunnen sein! - gespiegelten Bilder der Dinge erleichtern ihm die Dinge nicht... sie fügen die Dinge keiner Traumeinheit ein: die Bilder *beschweren* vielmehr, sie öffnen dem Dichter die Augen, sie tragen die eigentliche Wirklichkeit der Welt.»

Loerke geht es um die Neueroberung der «verlarvten» Wirklichkeit durch Sichtbarmachung ihrer bislang unsichtbar gebliebenen Seiten. In dem Verhältnis von Metaphorik und Eigentlichkeit offenbart sich der dem Wirklichen immanente Rhythmus von Sichtbarem und Unsichtbarem - das heißt für Loerke aber: von *noch* Unsichtbarem. Daß er sich bei der

Freilegung dieses Rhythmus - einer Grundvorstellung seiner Poetik - zunächst expressionistischer Kühnheiten in der Metaphorik bedient, mag dem Voreingenommenen die zugrunde liegende Absicht verschleiern; das Wort (und mit ihm die Metapher) als die «zweite Hälfte der Welt» - wie Loerke einmal im Zusammenhang mit dem *Kalevala* sagt - wird erst allmählich an die Wirklichkeit eben dieser Welt herangeführt. Zuordnung heißt für den frühen Loerke noch nicht < Angleichung). Aber das Verhältnis von Metapher und Eigentlichkeit in seinen späten Gedichten schärft den Blick für das schon in den frühen Gedichten Intendierte. 1918 hatte Loerke an Ernst Blass gerühmt: «Seine Vergleiche haben keinen anderen Grad der Wirklichkeit als seine gerade Rede.» Genau das erfüllt aber ein spätes Gedicht Loerkes; «Der dunkle Schattenfreie» zeigt diese in den frühen Gedichten erstrebte, in den letzten erreichte Dingnähe der Metapher:

Von Hügeln, die ihr Herbstbett machen,
Scheinen die Skelette schon.

In kalte, grelle Wasserlachen
Schüttet gebückter Himmel Mohn.

Das auf den ersten Blick Kühne und Überraschende solcher Metaphorik erweist sich als überaus genaue und behutsame Beobachtung; letzte Station auf dem Weg dieser Dichtung sind dann die Verse aus dem *Steinpfad* (1941):

Petunie, Glockenblume, Fingerhut
Sind so sie selbst, daß dich ihr Name schreckt.
Kein Wesen rings hat seinen Kopf bedeckt,
Und alle Wesen gehen unbeschult.

In den frühen Gedichten Loerkes dringt das noch Unsichtbare visionär in die verformelte Wirklichkeit ein und schafft so eine neue Eigentlichkeit, in den späten wird die Spanne zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem immer kürzer, bis nichts mehr besteht als die «bilderlose dingegroße Welt». Aber schon in dem Band *Die heimliche Stadt*, den man als den am stärksten expressionistischen ansehen möchte, stehen so erstaunliche Strophen wie diese: Und in der Helle wandernd, klärt der Geist sich nüchterner, wirkt ferne schon den Bildern, Die seinem Pferch entstoben, geil und dreist Im eignen Wust gespensterhaft verwildern. Man hat häufig versucht, diese merkwürdige, auf der Erfahrung von Gegensätzen fußende Wirklichkeitsvorstellung Loerkes genauer zu bestimmen. Das Wort < magisch >, von Loerke als poetologische Bestimmung wiederholt gebraucht, wurde immer wieder auf ihn selbst angewandt (Kasack, Heselhaus, Edith Rotermund). Das findet nur dann seine Rechtfertigung, wenn man Magie nicht als Wirkungszauber, als Mittel geheimnisvoller Beherrschung und Verwandlung der Dinge versteht, sondern als eine Form des arationalen Verbindungen-Stiftens, mithin nicht im Sinne unterschiedsloser Vermischung, sondern unter dem Zeichen polarer Zusammengehörigkeit. «An der Sammlung der Arbeiten *Alfred Lichtensteins* ... ergriff mich am meisten, wie sich darin das Gefühl des Simultanen in der Welt erneuert und wie das Magische dieser Erkenntnis bewußt den Zielen des Dichters nutzbar gemacht wird. Seit je forderte der Instinkt großer Lyrik, den Nerv der Kausalität zu treffen, so daß das Nacheinander in göttliche Gleichzeitigkeit umsprang», schreibt Loerke 1919. Magie in diesem Sinne ist das Zugleich verschiedener Zeiten und Räume, das In-Beziehung-Treten von Nähe und Ferne, Ich und Kosmos; Loerke ist kein Verführer, sondern ein Entdecker. Er offenbart Zusammenhänge, die bislang unsichtbar geblieben waren, aber er vermischt die Sphären nicht. Nur so vermag er Magie zugleich als Ordnungsprinzip zu begreifen. Sie wird

wirksam als Rhythmus: «... so hat sich mir erst recht der Rhythmus als ein Rhythmus in den Weltbeständen glaubhaft gemacht... Er mißt beharrlich die Gegensätze und Abstände im All... Die rhythmischen Abstände und Gegensätze in meinen Versen haben, dem persönlichen Erlebnis gemäß, in die Geschichte meiner Versbücher ein sie insgesamt umfassendes architektonisches Gleichnis eingeprägt ... Das Horizontale konnte ich mit Augen, Händen und Füßen begreifen, das Vertikale war noch ein Tummelplatz für den Traum ...»

Das «magische» Wort ist für Loerke das «ganze, klare, treffende, erkennende, tragende, trüchtige» Wort; Magie ist ihm somit paradoxerweise etwas Nüchternes, eine geistige Operation, ein Aufspüren der Gegensätze und ein Sich-ein-pendeln-Lassen der Gegensätze zu dem, was er Wirklichkeit nennt: «Das Doppelbewußtsein der Nähe und Ferne hat sich auszuwiegen in unserem Daseinsgefühl. » Nähe und Ferne dürfen hier stellvertretend für alle genannten Gegensätze gelten. Eng im Zusammenhang mit dieser als Erspürung des Rhythmus verstandenen Magie ist das Problem der Musik im Werk Loerkes zu sehen. Er war selbst ein vorzüglicher Musiker, und seine Essays über Bruckner, Wolf und Bach sprechen wesentliche Einsichten aus. Aber man wird vergeblich das Musikalische im üblichen Sinne von Klangspielen, Assonanzen und Melodiebögen in seinen eher spröden Versen suchen; vielleicht mag dies Robert Musil bewogen haben, Loerke als «tief unmusikalisch» zu bezeichnen. Musik ist ihm - wie in engerem Sinne Rhythmus und Reim, den er als ein Aufeinander-Abgestimmtsein der Dinge, als «Sinnentsprechung» (Heimann) versteht - ein Ordnungsprinzip weder bloß geistiger noch bloß sinnlicher Art. So schreibt er Anfang 1920: «Die Selbstverständlichkeit der Geisterwelt in der Menschenwelt, der wir immer wieder begegnen, ist nur eine andere Erscheinungsform der Musik.» Musik offenbart sich ihm als der zwar ungegenständliche, aber keineswegs abstrakte, zwar unsichtbare, aber nicht unsinnliche Weltrhythmus.

Oskar Loerke nennt das so verstandene magische Ordnungsprinzip auch «Figur»; was er an Rilke wahrnimmt, ist in gleichem Maße Selbstdarstellung: «Die Figur ist ein System von Beziehungen ... sie ist kein System der Dinge, kein Bau der Erscheinungen, keine Ordnung der Begriffe. Die Beziehungen sind unsichtbar - aber das anschaulich zu machen, braucht Rilke die unabsehbaren Heerzüge der Sichtbarkeiten ...»

Es ist bei Loerkes Kennzeichnung des Wirklichkeitsbegriffs durch die Vorstellung einer Magie des Rhythmischen, Musikalischen, Figuralen nur konsequent, daß der für das Magische sonst nicht weniger entscheidende Begriff des Erotischen (vom Sexuellen ganz zu schweigen) nahezu fehlt; Gefühl in diesem determinierten Sinne findet sich in den Loerkeschen Gedichten kaum. «Die Verzauberung», hat er im Hinblick auf Rückert einmal gesagt, «bricht eher aus dem Denken als aus dem Gefühl.» Loerke hat so gut wie keine Liebesgedichte geschrieben; die wenigen, die sich aufspüren ließen, sind bis zur Unkenntlichkeit verschlüsselt. Ich-Du-Beziehungen in seinen Gedichten sind stets umfassender. Sie entstehen zwischen dem Ich und der Welt, dem Ich und dem Kosmos, dem Ich und einem Naturphänomen.

Seit 1920 gebraucht Loerke noch einen weiteren Begriff zur Bezeichnung seiner Wirklichkeitserfahrung; er entdeckt - wohl angeregt durch Moritz Heimann - im Zusammenhang seiner seit frühester Zeit betriebenen fernöstlichen Studien das Tao. Ernst Bloch hat Tao als «Entsprechung des rechten Lebenstakts und rechten Welttakts dahinter» bezeichnet. Auf dieses rhythmische Element kommt es Loerke an. Die östliche Welt wird ihm so nicht wie manchem anderen Expressionisten zu einem bloßen Motivreservoir, dem er neue Ausdruckswerte entnimmt; Tao ist ihm vielmehr Bestätigung, die ihm von «Zeitgenossen aus anderen Zeiten» - um einen Titel Loerkes zu variieren - zuteil wird. Es bezeichnet, was er durch sein Gedicht zu erreichen suchte: «Ein glückliches Gleichgewicht zu finden ... Aber das Schwanken des Menschen um dieses Gleichgewicht anzuschauen, das ist für den Dichter, als banne er die Magie des Züngleins an einer Waage, die die Welt selbst in ihren Schalen hätte

... Zwischen Aktivität und Passivität, Stillehalten und Sichwehren, läuft der Weg des Lebens
... doch nicht in der Mitte ...»

Dieser letzte Satz ist entscheidend für die Entwicklung Oskar Loerkes. Auf der Suche nach jenem Gleichgewicht der Welt ist er schon mit seinen ersten Gedichten. Das unterscheidet ihn von den Expressionisten, die dieses Wort gewiß nicht in ihrem Wortschatz führen; daß aber der Punkt, um den sich das Gleichgewicht herzustellen hat, ein exzentrischer bleibt für lange, das verbindet ihn eng mit seinen Zeitgenossen der Jahre von 1910 bis 1920.

Es besteht Ursache, nachdrücklich auf das Ausgewogene auch schon der frühen Gedichte Loerkes hinzuweisen; gewiß gibt es Strophen aus dem Musterbuch des Expressionismus:

Horch, geisterhafte Brandung sägt,
Weiße Tiere bildend, in Felsbucht voll Turm und Söller.
Höre den Schrei der Alke
Unter der Last des Nordlichts wie deinen Schrei
Und sein einsames Echogeböller.
Der Singschwan legt
Auf plump verschneite Katafalke
Sein unfruchtbares Ei.

Aber sie sind nicht symptomatisch, sind nicht im Sinne des Expressionismus gedichtet. Zudem bleibt in diesem Zusammenhang Loerkes mimetisches Talent in Rechnung zu stellen. Er hat zwar eine sehr eigene, theoretisch schon früh gefestigte Vorstellung von dem, was seine Gedichte als Wirklichkeit zu gestalten haben. Aber er erwirbt die Mittel, die ihn zu diesem Ziel führen sollen, nur mühsam. Mühsamer vielleicht und auf größeren Umwegen als viele seiner Zeitgenossen, deren Bücher er im «Berliner Börsen-Courier» und in der «Neuen Rundschau» zu besprechen hatte; um so merkwürdiger ist es, daß er die bei seinen Zeitgenossen so verbreitete, oft bis zur Pose gesteigerte Sprachskepsis nicht zu kennen scheint. Andeutungen, daß das Wort einer Sache nicht gewachsen sein möchte, finden sich nur selten. Die folgende Strophe stellt eine Ausnahme dar:

Lang müssen wir fahren, um durch ein einziges Wort nur zu kommen.
Ich kann in jedem wie in einem Hafen landen,
Und bin dort unleiblich im Leibe des Wortes vorhanden.
Und plötzlich hat jemand das Schiff vom Meere genommen.

Im allgemeinen war sich Loerke seiner Sprachkraft sicher. Er spielte mit den Ausdrucksmitteln von «Zeitgenossen aus vielen Zeiten», er hatte sich freilich auch gegen sie zu behaupten. Seine Aufsätze über Goethe (dessen Werk der mittleren und späten Periode sein Welterleben wohl mit am deutlichsten prägten) und Rückert, über Buddho und Jean Paul, Pelothien und Stifter sind bis zu einem gewissen Grade Selbstgerichte. Seine wenigen erstrangigen Gedichte - es gibt andererseits kaum gänzlich mißglückte unter den gut achthundert Titeln - sind durchweg nicht von expressionistischem Daseinsgefühl getragen: «Die Einzelpappel», «Blauer Abend in Berlin», «Pansmusik», «Strom», «Staub», «Die gespiegelte Stadt», «Weichbild», «Nächtliche Kiefernwipfel», «Berliner Winterabend». Hinter sprachlichen Kühnheiten, krasser Metaphorik und gelegentlich schockierenden Motiven hält er an der Grundvorstellung des Gleichgewichts fest. Das geht bis in Äußerlichkeiten: Zahlenkompositionen (er nannte sein lyrisches Werk gern sein «Siebenbuch») spielen eine Rolle, die Gedichtzyklen sind sorgfältig gruppiert, sein Werk war schon früh auf ein um den *Längsten Tag* geordnetes lyrisches Großgebilde hin entworfen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß hier eine schon im frühesten Tagebuch bezeugte

Wirkung Stefan Georges sich abzeichnet; dem jungen Loerke galt er als sein entschiedenstes Vorbild.

Aus all dem wird deutlich, daß Loerkes Wirkung auf Spätere - obwohl er am Expressionismus teilhatte, obwohl er dessen Sprachmittel und Motivkomplexe zur Erweiterung seiner Wirklichkeitserfahrung benutzte - doch nicht aus den expressionistischen Komponenten seines Dichtens abzuleiten ist. Warum Autoren wie Kasack, Eich und Krolow sich auf ihn berufen, mag sich aus jenem von Loerke erzwungenen Verzicht auf die Sprache als Symbolträger erklären lassen; sein Weg führt von der Expansion der frühen Gedichte zu den Reduktionen der späten. Nicht durch Entgrenzung der Wirklichkeit hat er seine Nachfolger beeindruckt, sondern durch Sätze wie diesen: «Der Lyriker spezialisiert sich ... um nicht zu verstummen.» Das Wort ist nicht mehr Ausdruck der Wirklichkeit, sondern selbst Wirklichkeit. In ihm «denken sich die Dinge». Natur- und Geisteswelt werden identisch. Loerkes Gesichte sind nicht metaphysisch, sondern physisch; eben dies rühmt er einmal an Georg Heyms Lyrik. Das Urteil trifft allerdings ihn selbst weit mehr als Heym. Das Sachliche und das Geistige im Gedicht zur Einheit geführt zu haben, ist ein Verdienst Loerkes, das ihn von aller sogenannten Naturlyrik - sei es im chiffrierenden, mystischen oder sentimentalischen Sinne - weit entfernt. Ohne die expressionistische Bewegung hätte er dieses Ziel nicht erreicht; aber er vermochte es nicht zu erreichen ohne die Abkehr vom Expressionismus. Verleugnet freilich hat er ihn nie. Er betrachtete zeitlebens seine sieben Gedichtbücher als eine unlösbare Einheit.

Geboren am 13. März 1884 als ältestes von sieben Kindern einer Bauernfamilie in Jungen/ Weichsel. Besuch des Gymnasiums in Graudenz 1894 bis 1903. Studium der Philosophie, Germanistik, Geschichte und Musik an der Universität Berlin 1903 bis 1907. 1908 Harzreise, 1909 Riesengebirgsreise; Umgang mit Moritz Heimann. Erster Beitrag in der *Neuen Rundschau*. Frühjahr 1910 Aufenthalt in Paris. Freundschaft mit Emil Orlik und E. R. Weiß. 1911 lernt er Gerhart Hauptmann kennen. 1913 Verleihung des Kleistpreises; mit diesem verbunden eine Reise, die ihn 1914 nach Algerien und Italien führt. Im selben Jahr Dramaturg im Bühnenverlag Felix Bloch in Berlin. Ab 1917 Lektor im S. Fischer Verlag. Bekanntschaft mit Hermann Kasack. 1920 bis 1928 Beiträge im *Berliner Börsen-Courier*. 1926 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion für Dichtkunst (seit 1928 Sekretär der Sektion). 1930 Umzug in das Haus nach Berlin-Frohnau. 1933 Gleichschaltung der Akademie; Entlassung Loerkes aus dem Amt des Sekretärs. 1939 Sommerurlaub in Kärnten; 1940 in Bad Altheide. Oskar Loerke stirbt am 24. Februar 1941 in Berlin-Frohnau.

WERKE: *Vineta*, Erzählung, 1907; *Franz Pfinz*, Erzählung, 1909; *Der Turmbau*, Roman, 1910; *Wanderschaft*, Gedichte, 1911; *Gedichte*, 1915 (enthält 17 Gedichte des späteren Bandes *Pansmusik*); *Gedichte*, 1916 (Neuaufgabe unter dem Titel *Pansmusik* 1929); *Das Goldbergwerk*, Novelle, 1919; *Chimärenreiter*, Novellen, 1919; *Der Prinz und der Tiger*, Erzählung, 1920; *Der Oger*, Roman, 1921; *Pompeji*, Gedichte, 1921; *Die heimliche Stadt*, Gedichte, 1921; *Zeitgenossen aus vielen Zeiten*, Essays, 1925; *Der längste Tag*, Gedichte, 1926; *Pansmusik*, Gedichte, 1929; *Atem der Erde*, Gedichte, 1930; *Der Silberdistelwald*, Gedichte, 1934; *Das unsichtbare Reich. Johann Sebastian Bach*, Essay, 1935; *Das alte Wagnis des Gedichts*, Rede, 1935; *Der Wald der Welt*, Gedichte, 1936; *Dank und Gruß an Renée Sintenis*, 1938; *Anton Bruckner*, Charakterbild, 1938; *Magische Verse*, Gedichtauswahl, 1938; *Der Steinfeld*, Dichtung, 1938; *Kärntner Sommer 1939*, Gedichte, 1939; *Hausfreunde*, Charakterbilder, 1939. Zu den nach Loerkes Tod erschienenen Einzelausgaben, den von Loerke herausgegebenen Autoren und Sammelwerken vgl. den Katalog der Gedächtnisausstellung von 1964. *Tagebücher 1903—1939*, hrsg. von Hermann Kasack, 1956; *Reden und kleinere Aufsätze*, hrsg. von H. Kasack, 1956; *Gedichte und Prosa*, Bd. 1 *Die Gedichte*, Bd. 2 *Die Schriften*, hrsg. von Peter Suhrkamp, 1958; *Reisetagebücher*, hrsg. von Heinrich Ringleb, 1960; *Der Bücherkarren*, Besprechungen im *Berliner Börsen-Courier*, 1965; *Literarische Aufsätze aus der «Neuen Rundschau»*, hrsg. von Reinhard Tgahrt, 1967.

SEKUNDÄRLITERATUR: H. Kasack, *Oskar Loerke*, 1951; Clemens Heselhaus, «Oskar Loerke und Konrad Weiß», in: DU 6, 1954; Uwe Dorn, *Untersuchungen an der Lyrik Oskar Loerkes*, Diss. München 1954; Erich Nased, *Oskar Loerke und die Musik*, Diss. Göttingen 1955; Karlheinz Deschner, «Oskar Loerke», in: *Expressionismus*, 1956; Walter Muschg, «Ein Augenzeugen», in: W.M., *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, 3. Aufl. 1958; C. Heselhaus, «Oskar Loerkes emblematische Magie», in: *Deutsche Literatur der Moderne*, 1961; Helga Mehner, *Die Verselbständigung der Metaphorik in der frühen Lyrik Oskar Loerkes*, Diss. Köln 1961; Paul Requadt, «Loerkes Italiendichtung», in: P. R., *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung*, 1962; Edith Rotermund, *Bild und Magie in der Lyrik Oskar Loerkes*, Diss. Münster 1962; Dieter König, *Oskar Loerkes Gedichte*, Diss. Marburg 1963; *Oskar Loerke 1884-1964*, Katalog der Gedächtnisausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach, hrsg. von Bernhard Zeller, 1964; Rudolf Eppelsheimer, «Oskar Loerke», in: *Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Neue Folge 5, 1964; Norbert Frey, *Schwermut und Glaube*, Diss. Freiburg/Br. 1965; Walter Gebhard, *Oskar Loerkes Poetologie*, 1968. Rudolf Eppelsheimer, *Mimesis und Imitatio Christi bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*, 1968.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 295-308.

