

Sternengeläut

Zu vier Abendgedichten von Kristin Krahe

Eugen Biser, München

Es gibt in der Kunst immer wieder Augenblicke, die wie die Einlösung eines lange gegebenen Versprechens wirken. Dann wird, wie es im Faust-Schluß heißt, das „Unzulängliche ... Ereignis“. Von den großen Beispielen, die sich dafür aufzählen lassen, könnte man sagen, daß sie die wahren ‚Sternstunden‘ der Kunstgeschichte bilden. In ihnen gehen die geheimen Sehnsüchte ganzer Epochen in Erfüllung. Duccios ‚Majestà‘ in Siena gehörte dazu ebenso wie Grünewalds Isenheimer Altar, Bachs Matthäus-Passion ebenso wie Schuberts Unvollendete. Der menschlichen Fassungskraft entspricht es womöglich noch mehr, wenn sich derartige Ereignungen des Schönen auf eine einzige Szene konzentrieren, so etwa im Schlußbild von Hölderlins ‚Hyperion‘, wenn dem verzweifelnden Erzähler unversehens die Stimme der toten Diotima hörbar wird, oder wenn im ‚Et incarnatus est‘ von Beethovens Missa Solemnis, im Geflecht der erdentrückten Stimmen das Mysterium der Menschwerdung wie eine mystische Rose aufleuchtet. Doch manchmal bedarf es dafür nicht einmal einer Szene; dann genügt ein einziger Klang, eine sprachliche Wendung, womöglich sogar schon ein Wort. Im Adagio von Schuberts Streichquartett in G-Dur (op. 161) bewirkt ein Pizzicato-Akkord, daß dem Hörer regelrecht der Atem stockt, weil ein geistiger Funke auf ihn überspringt, der ihn die vernommene Musik als Spiegelung seiner inneren Biographie empfinden läßt. Und wenn es am Schluß der ersten Strophe des Abendlieds von Matthias Claudius heißt: „Und aus den Wiesen steigt der weiße Nebel wunderbar“, dann weckt dieses abschließende ‚wunderbar‘ nicht nur die Erinnerung an das ‚Sehr gut‘ am Ende des biblischen Schöpfungsberichts; vielmehr läßt es, wie der Schubertsche Klang, das beschriebene Geschehen zugleich als inneres Herzenswunder erfahrbar werden.

Man sollte meinen, daß diese Kunst, das Herz zu rühren und für einen Augenblick die verlorene Identität von Außen- und Innenwelt wiederherzustellen, zu den heute unwiederbringlich verlorenen Vorzügen der inzwischen historisch gewordenen Musik und Dichtung zählt. Daß man damit einem allzu pessimistischen Vorurteil verfielen, macht der Zyklus von vier Abendgedichten Kristin Krahes deutlich, der das abendliche Verlöschen des Lichts in vier Variationen beschreibt und in dieser poetischen ‚Vierung‘ doch zugleich die Einheit des Grundgedankens wahrt. Die Gedichte seien zunächst in der von der Verfasserin mit Bedacht gewählten Anordnung aufgeführt:

I

Neige. Und der Tag beugt
sich in Dämmerung. Mohnblume
blutet am Weg.
Schwer senkt sich
auf meine Lider der Abend.

II

Dämmerung.
Und aus der Ferne läutet
ein blauer Stern.
Die Blumen sinken
langsam auf die Steine hin.

III

Abend. Und die Wege winden
sich in der Dämmerung.
Der Himmel liegt so schwer
auf den Bäumen.
Es stöhnen die Zweige.

IV

Abend.
Und die Straßen neigen
sich zur Dämmerung.
Die Sonne stirbt, lächelnd
an einen Zaun gelehnt.
Von den Bäumen
rinnt der Himmel nieder.

Zunächst springt die formale Verklammerung der vier Gedichte in die Augen. Am Anfang steht jeweils – stichwortartig – ein Substantiv, mit dem der thematische Grundakkord angeschlagen wird. Dabei wird das Stichwort im ersten und dritten Gedicht durch den Strophenbeginn fortgeführt, während es im zweiten und vierten als eine Art Überschrift erscheint. Dadurch wird eine spürbare Steigerung erzielt, die von ‚Neige‘ zu ‚Dämmerung‘ und von da über das nur als Auftakt verwendeten ‚Abend‘ der dritten Strophe zu dem als Titelwort verwendeten ‚Abend‘ der Schlußstrophe führt. Dieser formalen Eskalation entspricht eine Steigerung inhaltlicher Art. Während in der Eingangsstrophe das subjektive Erlebnis vorherrscht, steht das Abendmotiv in der Schlußstrophe ganz in kosmischen Dimensionen. Die inhaltliche Steigerung nimmt freilich keinen gradlinigen Verlauf. Vielmehr ist durch die Motivfolge die erste mit der dritten und die zweite mit der vierten Strophe so verklammert, daß insgesamt eine hinanführende Abfolge entsteht. Der Eindruck des Lastenden,

den die Eingangsstrophe vermittelt, kehrt, von der subjektiven Erlebniswelt auf das Naturgeschehen übertragen, in der dritten Strophe wieder, wenn es heißt: „Der Himmel liegt so schwer auf den Bäumen. Es stöhnen die Zweige.“ Und in der zweiten Strophe bricht mit dem Motiv des Sternengeläuts die kosmische Weite unaufhaltsam in die anfänglich weit engeren Dimensionen der Aussage ein. Hier kommt es in der Schlußstrophe zu einer förmlichen Invasion der Verhältnisse. Denn während es in der zweiten Strophe hieß: „Und aus der Ferne läutet ein blauer Stern“, sind hier die Bäume, die in der dritten Strophe unter der Last des auf sie niedersinkenden Himmels ‚stöhnten‘ geradezu in eine kosmische Vermittlungsfunktion eingetreten: „Von den Bäumen rinnt der Himmel nieder.“

Die Verwandlung des Subjektiven in ein universales, natur- und kosmosumgreifendes Geschehen ist unübersehbar. Spätestens an dieser Stelle wird man sich dann aber fragen müssen, wie es im Sinn der Dichterin dazu kommt. Denn bei aller Nähe zu Claudius, Goethe und Trakl ist doch auch für sie die Zeit vorbei, in der die dichterische Empfindung bruchlos vom Ich ins Seinsganze übergehen und in der, umgekehrt gesehen, im Naturgeschehen, wie noch im Hyperion-Schluß, die Antwort auf die subjektive Sinnfrage vernommen werden konnte. Was Rilke ein letztes Mal mit dem Wort ‚Weltinnenraum‘ zusammenfassen konnte, ist ein für allemal in getrennte, kaum noch aufeinanderbezogene Bereiche auseinandergebrochen. Der Tag, der sich nach dem Eingangsbild der ersten Strophe „in Dämmerung beugt“, ist zu deutlich der Tag der von Zweckrationalität beherrschten Arbeitswelt, als daß er noch auf den kosmischen Weltentag bezogen werden könnte, und die Steine, auf die in der zweiten Strophe die Blumen hinsinken, tragen zu deutlich die Spuren menschlicher Arbeit, als daß sie ein noch so fernes Echo des Sternengeläutes hergeben könnten. Am deutlichsten wird das in den „sich zur Dämmerung neigenden“ Straßen der Schlußstrophe, die sich zwar wie die Blumen und Bäume dem Gesetz der poetischen Aussage „beugen“, das immer neu ansetzende Alleinheitserlebnis jedoch gleichzeitig als Strukturen technischer Herkunft zerschneiden. Auch wenn das nur an einzelnen Stellen spürbar wird, ist doch die säkularistische Herrschafts- und Leistungswelt zu präsent, als daß die Brücken, die bis in die Spätromantik hinein zu bestehen schienen, noch beschritten werden könnten. Der von der klassischen Seinsfrömmigkeit und der romantischen Naturmystik angenommene Einheitsgrund besteht nicht mehr. Dafür herrscht in den Gedichten bei aller Bilderfülle doch zu sehr der Geist der Gestaltung, der Wille zur Form, das Vertrauen in die Struktur. Und doch sind auch sie so sehr Zeugnisse übergreifender Einheitserfahrung, daß sie ohne diese überhaupt nicht denkbar wären. Nur handelt es sich um eine Einheit ganz anderer Art, die weder einer transfigurierenden Zusammenschau noch einem mystischen Allgefühl entstammt, sondern, mit der Eingangsstrophe gesprochen, erlitten ist. Sie

ist die Frucht einer Passion. Mit aller Deutlichkeit gibt das der Schlüsselsatz der Eingangsstrophe zu verstehen: „Mohnblume blutet am Weg.“

Der über zwei Vershälften hinweggreifende Satz bricht nicht nur aus dem Gesamtduktus der Gedichte aus; er steht zu ihm sogar insgeheim quer. Das macht schon sein Farbwert deutlich; denn das leuchtende Rot der ‚verblutenden‘ Mohnblüte hat allenfalls noch im Rot der untergehenden Sonne, von dem die Schlußstrophe andeutend spricht, ein Gegenstück. Sonst herrscht die kühle Gegenfarbe Blau, die sich vom Himmel her über die Gesamtszenerie ergießt: „Und aus der Ferne leuchtet ein blauer Stern.“ Doch die Farbe ist nur das Signal, das auf tiefere Zusammenhänge verweist. Sie betreffen das in den Gedichten angesprochene Geschehen. Wie schon die vier kennzeichnenden Stichworte erkennen lassen, hat es seine Mitte sonst durchweg im ‚Ereignis‘ des Abends, das als durchgängiges Formgesetz alle, bis auf wenige, aber bezeichnende Aussagen beherrscht. Der Satz von der verblutenden Mohnblume bildet die erste dieser Ausnahmen, da er ein neues Subjekt einführt, das dem beherrschenden Formgesetz dadurch entzogen ist; daß es leidet. Ist man aber erst einmal darauf aufmerksam geworden, so entdeckt man rasch, daß jede Strophe von einer derartigen Inversion gekennzeichnet ist; wie eine – schwächere – Wiederholung des Bilds von der verblutenden Mohnblume wirkt der Schlußsatz der zweiten Strophe: „Die Blumen sinken langsam auf die Steine hin.“ Dafür wird im Schlußsatz der dritten Strophe dieses zum Gesamtgeschehen gegensinnige Leiden geradezu hörbar: „Es stöhnen die Zweige.“ Den Höhepunkt dieser Leidensaussage aber bildet fraglos der Mittelsatz der Schlußstrophe: „Die Sonne stirbt, lächelnd an einen Zaun gelehnt.“ Was ist damit gemeint?

Wenn man den Farbwert des ersten Bilds mit dem ‚Klangwert‘ des Satzes von den stöhnenden Zweigen zusammennimmt, legt sich die Antwort unmittelbar nahe: In metaphorischer Verfremdung ist hier von einer Passion die Rede, die zuletzt auf das Leiden Christi zurückweist. Nicht als könnte von den Metaphern linear auf das Kreuz zurückgeschlossen werden. Sie bewahren ihr dichterisches Eigenleben vielmehr gerade dadurch, daß sie sich nicht nach Art von Allegorien entschlüsseln lassen. Der Rückgang auf das Passionsgeschehen kann, wenn überhaupt, nur auf meditativem Weg gelingen. Nun gehört es allerdings zu den unabgeltbaren Vorzügen der Meditation, daß sie dort Zusammenhänge entdeckt, wo kein rationaler Rückschluß mehr möglich ist. Sie sieht, um es mit den Worten des Evangeliums zu sagen, im Wimperkleid der Feldblume die sorgende Hand des Vaters und in der Not der Ausgestoßenen den, der ihren Helfern versichert: „... das habt ihr mir getan!“ (Mt 25, 40) Ähnliches geschieht im meditativen Umgang mit den Sätzen der Abendgedichte, die vom Verbluten der Mohnblume, vom Stöhnen der Zweige und, am vernehmlichsten wohl, vom Sterben der Sonne erzählen. Und wenn es hier gar heißt:

„Die Sonne stirbt, lächelnd an einen Zaun gelehnt“, wird der – meditative – Rückschluß fast unausweichlich. Denn hier ist von einem Sterben die Rede, das sich lächelnd in das Todesgeschick zu fügen vermag. Wem in aller Welt wäre das mehr gegeben als dem, der glaubend in die Sonne Gottes hineinstirbt? Beweiskräftig ist aber fast mehr noch der Fortgang dieses Verses: „Von den Bäumen rinnt der Himmel nieder“. Denn dieser Himmel war zunächst, in der zweiten Strophe, nur ‚eingeläutet‘ worden. Er lag dann im Zentralbild der dritten Strophe „schwer auf den Bäumen“, die unter seiner Last stöhnten. Jetzt hat sich, im Schlußgedanken, die Last in strömenden Segen verwandelt. Was von seiner Bürde beschwert war, ist zum Organ der Vermittlung geworden. Er rinnt wie Regen von den Zweigen. Man braucht die Zusammenhänge nur bis hierhin zu verfolgen, um erneut – und jetzt endgültig – auf das Passionsgeheimnis zu stoßen. Denn seine Mitte bildet der Satz, der sich wie eine Umsetzung des dichterischen Schlußbilds in die Sprache des Glaubens ausnimmt: Durch dein Leiden und Kreuz hast du die Welt erlöst!

Dennoch handelt es sich in dem Zyklus um keine Passionsdichtung. Die vier Gedichte sind nicht mehr und nicht weniger als das, was ihr Titel besagt: Abendgedichte. Wer sich von ihnen auf den Weg einer religiösen Meditation bringen ließe, ginge sicher nicht fehl; aber er lief Gefahr, sich das poetische Geschehen entgehen zu lassen, um das es ihnen zu tun ist. Es besteht, mit dem Eingangsgedanken gesprochen, darin, daß sich in jeder Strophe etwas von jener ‚Atemwende‘ ereignet, die das Leben des wahren Kunstwerks ausmacht. Denn das Erlebnis des Kunstwerks entlastet dadurch von den Zwangsläufigkeiten des Daseins, daß in ihm dieses für einen Augenblick in einem neuen, den Bahnen der Zweckrationalität überhobenen Sinn lesbar wird. Deshalb vermittelt das Erlebnis der Kunst jenen beglückenden Eindruck, der zugleich Befreiung und Bestätigung besagt. Deshalb gewährt jedes Kunstwerk einen Augenblick des Aufatmens. Deshalb steht die Begegnung mit ihm im Zeichen einer ungeschuldeten Vergünstigung. In den Abendgedichten Kristin Krahes geschieht das in der Form, daß die Alltagswelt im Medium der von ihr gefundenen Sprachbilder für einen Augenblick in einem neuen Kontext erscheint, der zugleich auf etwas Größeres verweist und an die eigenen Herzenstiefen rührt. Die Bilder sind ebenso ungewohnt wie genau; deshalb treffen sie. Es sind die Bilder von der verblutenden Mohnblume, vom Sternengeläut, von den stöhnenden Zweigen und von der Sonne, die „lächelnd an einen Zaun gelehnt“ stirbt. Es genügt, diese Bilder zu sich reden zu lassen. Dann sprechen sie mit einer ebenso ungewohnten wie vertrauten Stimme.