

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 2 (1974)

Artikel: Gunnar Ekelöfs Nacht am Horizont
Autor: Perner, Conradin
Kapitel: 2: Flügelschläge über der Nacht : résumé de l'action
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

II

Flügel schläge über der Nacht: Résumé de l'action¹

*Der künstler ist abwesend
und dieses halbfertige werk ein bild des ganzen*
EKELÖF, Eine Nacht am Horizont

1.

Das abstrakte Gedankendrama ‹Eine Nacht am Horizont› bricht eine unsichere Innerlichkeit in Stücke und veröffentlicht die Überreste, stellt deren Scherben ins künstliche Flutlicht der Bühne. Eine Zelle Nacht wird aus ihrem Dunkel genommen und erleuchtet: durch diesen künstlichen Lichtstrahl erhält sie Wirklichkeit, wird sie sichtbar, während abseits des Lichtkegels die Nacht weiterhin dunkel mit dem Schein ihrer abwesenden, ‹entzündeten› Sterne böse funkelt, die Bühne völlig umschließend wie ein Brustkorb den Atemzug, ihren Bewegungen folgend. Die Bühne liegt tief in der kosmischen Nacht oder schaukelt als ein Flecken Mondschein auf dem unendlichen Meer, hoch über der abgrundlosen Tiefe, einsam in der eholosen Leere: eine Zelle des Alls, eine (Foto-)Zelle des Nichts (das Positiv eines blanken Negativs – oder umgekehrt!), ein die Sphären wechselnder Funke, dessen Schein kurz aufleuchtet, wie er gegen den Horizont hin fällt und sich dahinter in seinem Verschwinden auflöst. Die Bühne ist dieser Schein, sie ist nur scheinbar, aber sie verkörpert immerhin dieses Scheinbare: eine Leere, die sich voll von Leere *zeigt*, eine Abwesenheit, die Form erhält und damit gegenwärtig wird, ein Korn des Nichts, das zu einem Kristall auswächst (ein Nichts, das sich kristal-

¹ In diesem Teil soll die ‹Nacht am Horizont› aus den ungleichen Schwingungen der einzelnen Gedichte herausgenommen und das nächtliche Geschehen – aus der Vogelperspektive – als ein zusammenhängendes Ganzes betrachtet werden. Überschneidungen zu Gedicht-Kommentaren sind unvermeidlich und für das Verständnis dieses Teiles Voraussetzung.

lisiert). Mit andern Worten: die Bühne stellt eine Absurdität dar, sie gibt ihr Gestalt, aber sie zeigt sie nicht bloß auf, sondern sie verwandelt das Objekt (das Objektive) in ein Subjekt (ein Subjektives), wodurch es möglich wird, sie in ein Zimmer zu schließen und sie «in Szene» zu setzen: das Abstrakte wird konkret greifbar gemacht.

Wenn das Nichts eine begrenzte, exemplarische Form erhält (was nur möglich ist, weil das Nichts allgegenwärtig!) und sich in dieser «Form» unweigerlich auch ein Inhalt – und sei er negativ – befindet, so muß dieses Nichts auf der andern (subjektiven) Seite erst gebildet, aus einer Fülle von Dingen abgesondert, von allen Äußerlichkeiten gereinigt und jedem Inhalt entfremdet werden, ausgenommen dem eigenen, der eigenen Leere. War der erste Schauplatz konstruktiv und positiv, weil raumfüllend (mit Nichts), so ist der zweite destruktiv und negativ, weil raumleerend (von Inhalt). Diese beiden Bühnen unterscheiden sich grundsätzlich voneinander: die erstere könnte als Raum der *Vision*, die zweite als Raum der *Situation* bezeichnet werden, wobei mit «Situation» die Endstation der einsamen Fahrt durch das langweilige Land der täglichen *Illusion* gemeint ist, ein Zustand nackter, hilfloser Desillusion: die vordergründigen Dinge sind durchlässig, fadenscheinig geworden, der suchende Blick geht widerstandslos durch sie hindurch, und die Zeit hängt nur leer im schwarzen, regelmäßigen Netz der Spinne, mit dem Tod als Mittelpunkt... Der Raum der Situation ist fürchterlich konkret, furchtbar gegenwärtig in seiner Leere, auch wenn er ein wenig doch bereits dem im Sturm sich biegender Korb am hohen Schiffsmast gleicht, von welchem aus etwas tiefer hinter den Horizont gesehen und eine mögliche Fährte durchs Uferlose erahnt werden kann.

Die Bühne ist, so sagten wir, Endstation, aber sie ist auch Station eines Aufbruchs zum Nichts hin, das Aufbrechen der Schalen der Nuß, die Befreiung des Kerns, der Beginn einer Fahrt in der zerbrechlichen Nußschale der Individualität hin zu der Vision, dem anonymen Kern am Horizont, welchen es nicht gibt und der doch den Samen der Vision in sich trägt und zum Aufblühen bereit ist, erst einmal befruchtet....

Die Handlung in «Eine Nacht am Horizont» lebt von der Wechselspannung, die zwischen Verzweiflung und Hoffnung, zwischen den beiden Polen Situation/Vision fließt. Diese Spannung zu lösen und wenn möglich gar in Energie umzusetzen ist das Ziel der einsamen Nachtfahrt.

Szenisch gesehen sind die beiden Räume ineinandergeschoben, sind gleichermaßen offensichtlich. Offensichtlich leer, muß sogleich beigelegt

werden, und eine der Schwierigkeiten, aber auch ein besonderer Reiz (eine dramatische Spannung) besteht für den Zuschauer in der Notwendigkeit, zwischen der vollen Leere und der entleerten Fülle zu unterscheiden. Die Distanz zwischen diesen beiden Nichts ist unendlich – was ebenso abstrakt wie null –, das eine liegt *hinter*, das andere *vor* dem Horizont, so daß die eigentliche Bühne *auf* den Horizont zu liegen kommt. Die Distanz wird durch einen Halbschlaf überbrückt oder durch Perspektiven Schritt um Schritt abgetragen, meistens aber durch einen schwindelerregenden Sturz in die Tiefe sicht- oder hörbar gemacht. Auch geschieht es, daß die eine Bühne die andere bis zum Bersten ausfüllt und sie durch den ungeheuern Druck zu zersprengen droht (physische Folgen: große Kälte, Ohrensausen, Halluzinationen usw.) oder daß sie völlig abwesend ist und dadurch den Wänden den Halt nimmt und sie über sich selbst einstürzen läßt.

Der Raum der Bühne ist also die aller Äußerlichkeit entkleidete Innerlichkeit, ausgesetzt auf dem kosmischen Strom des Nichts, von diesem getragen, durchflutet, überschwemmt, umhergeworfen, doch stets nur Innerlichkeit, fremder, im Schatten der großen Bewegung aufleuchtender Gegenstand: ein Gegen-Licht im farblosen Dunkeln.

2.

Bei Betreten der Nacht ist das Land der Illusion bereits der Vergangenheit verfallen, das zufällige und sehr relative Licht des Tages ist dem viel wirklicheren Licht des Dunkels gewichen und hängt höchstens noch surrend im vergilbten Schirm einer Schreibtischlampe; der Raum ist betreten, die Illusion verloren, es gibt kein Zurück mehr, die Türe der vergangenen Identität ist für immer zugeschlagen. Doch gerade weil die Vergangenheit für immer entschwunden ist, bleibt sie in ihrem steten Entschwinden und Entschwindensein gegenwärtig. Auch die Zukunft ist nicht direkt greifbar, obwohl ebenfalls ständig im Raume anwesend, erwartungsvoll, verheißungsvoll oder drohend-unheilverkündigend. Die Handlung bricht aus einer Vergangenheit (der Verzweiflung, der Sinnlosigkeit) zu einer Zukunft (der Hoffnung, der Sinnlosigkeit) hin. Aber die Gegenwart, der Augenblick des Bewußtseins, ist nie gegenwärtig, ist eine praesens-lose, eine präsenzlose Gegenwart, ein rein negatives Zeitmoment, eine bloße Spekulation, bald dies bald das, nie aber sich selbst

ausfüllend. *Die Gegenwart ist der Luftstrom im Strudel des Meeres, in dem Vergangenheit und Zukunft spiralförmig aufgestoßen oder in den Schlund gesogen werden.* Die Gegenwart ist jene *Bewegung*, dank welcher die Zeit als eine *Zeitspanne* entsteht. Diese Spanne, diese Spannung, diese falsche «unglückliche» und «unbefriedigte» Zeitlichkeit gilt es zu unterbrechen: ohne ihre Leere könnten die verschiedenen relativen Scheinzeiten ineinanderfließen und sich in einem einzigen Augenblick, einem exemplarischen Moment der Ewigkeit sammeln, in einer absoluten, immer gegenwärtigen Zeit, einer Zeitlosigkeit. Das «erwartete Telefonsignal» soll diese Gegenwart in das Zimmer der «Nacht am Horizont» bringen, die Spannung lösen und eine direkte Verbindung zur Ewigkeit herstellen: da «fällt man vollkommen zeitlos», wie durch einen Schlaf, aber «wenn man erwacht, ist man wieder tot», das heißt wieder einsam mit dem rhythmischen Schlag der Uhr. Diese Uhr ist die einzige «Gegenwart» im Raum, doch sie füllt den Raum nicht etwa aus, sondern sie schlägt der Sinnlosigkeit den Takt, höhlt das ohnehin schon leere (aber kompakte) Schweigen noch mehr aus, gräbt in das undurchdringliche Schweigen einen neuen Abgrund von Zeitlichkeit. Eine Zeitlichkeit, welcher die Gegenwart so vollständig fehlt, kennt auch keine Dauer: die Zeit besteht aus einzelnen Schlägen, die untereinander nicht verbunden sind, besteht aus einer Folge von Löchern, die immer nur «leere» Zeit enthalten, von Vergangenheit und Zukunft umschlossen. Im Grunde handelt es sich also um immer den gleichen Moment, um dasselbe Loch, den gleichen Schlag, um eine Identität der Augenblicke, nicht um einen Zeitfluß, sondern nur um das leblose Flußbecken, durch welches die Zeit gleichmäßig hindurchfließt, ohne das Becken je an der Gegenwart ihres Fließens teilhaben zu lassen.

3.

Die Leere der Bühne ist vollständig, sowohl in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht. So wird auf dieser Bühne denn auch nichts dargestellt und nichts ist sichtbar – ausgenommen vielleicht eine unendlich entfernte, abstrakte Möglichkeit von Sein. Die Szenerie ist weitläufig, sie ist (wie die Zeit) hinweisend. Die Perspektiven führen von der Bühne fort und zeigen eine Tiefe auf, die Kulissen stellen eine künstliche Welt dar, bilden sie ab und sprechen die Einbildung an, ohne die Wirklichkeit je zu verkörpern. Die Dinge spielen sich hinter den Kulissen ab, als phantastische Ausflüge

ins Verborgene einer unwirklichen Landschaft. Die Dinge werden nur projiziert, skizziert, durch Szenenanweisungen in eine Richtung geschoben. Die Dinge befinden sich nicht auf der Bühne, sie sind nur als ihre Möglichkeit vorhanden, schweben, werden vermutet, verdächtigt, erdacht, sind «en suspens» aufgehängt oder haben bloß ihre Form zurückgelassen als einen feuchten Abdruck im heißen Sand der Wüste. Auch kennen die Gegenstände im Zimmer weder Fülle noch Gegenwart, sie scheinen bloß zu sein, erscheinen, sind nur halb sichtbar, verschwinden immer wieder, nehmen sich zurück wie eine Spirale, springen als eine Tischecke oder ein Stuhlbein wieder vor, um gleich wieder verschwinden zu wollen: die Abwesenheit verkörpernd. Der fehlende Teil kann dabei vom Dunkel der Vergangenheit geschluckt worden sein oder von Zukunft ausgefüllt werden – sicher ist nur diese Andeutung, diese Ahnung eines Gegenstandes und einer dadurch geschaffenen Leere. Diese Leere ist jetzt doppelt sichtbar: als Leere von Inhalt und als Fülle abwesenden Inhalts. Je weiter die Dinge sich im Raum entfernen, um so geometrischer, abstrakter – und hypothetischer – werden ihre Umrisse: schließlich bleibt nur diese Abwesenheit übrig, und ihr Schatten, die Möglichkeit einer Fülle. Das Symbol dieser inhaltslosen Gegenwart ist die tabula rasa, die nur noch die negative Idee einer entlarvten Vergangenheit und eine im vorweg abgeräumte Zukunft aufzeigt, nackte, absurd-glänzende Äste des Nichts. Immerhin durchläuft ein deutliches Rascheln den ausgeholzten Wald, die Dinge versuchen immer wieder Form zu erhalten, an die Oberfläche zu kommen, Wurzeln zu schlagen; aber das unerbittliche Auge (des Bewußtseins) hindert ihr Gestaltwerden oder zerstört sofort einen Teil des Gegenstandes, «frißt ihn auf». In diesem Zimmer scheint kein Raum zu sein für eine sinnvolle Form, das Weiße des Schreibpapiers schluckt und vernichtet die Buchstaben, die ins Lächerliche vergilben. Aber die Seite steht gleichwohl immer leer und also geöffnet, hält einen Platz frei für die Möglichkeit von Sein: die Dinge existieren nicht mehr – oder noch nicht –, aber die Idee ihres Seins ist dennoch ständig vorhanden. Es ist, als ob eine direkte Gegenwart gar nicht möglich sei, weil die gegenwärtigen Dinge sofort in der Vergangenheit verschwinden: es scheint, als ob eine Gegenwart nie gegenwärtig sein könne. Aber eine Abwesenheit *ist* keine Gegenwart, nur reinste Negativität; das Loch muß irgendwie gefüllt werden.... Da die Dinge ja nicht direkt begriffen werden können, muß ein «Ersatz» ihren Platz einnehmen, eine Gegenwart außerhalb von Zeit und Raum: dieser «Ersatz» ist die Idee der Dinge; die Dinge müssen ihre

Äußerlichkeit zurücknehmen und sich in ihrem innersten Sein sammeln: eben in ihrer *Idee*. Nun darf eine Idee aber nicht einfach «in der Luft hängen» bleiben, ihr Sein sollte durch eine äußerlich-sichtbare Form glaubhaft gemacht werden können; eine solche Form scheint wiederum unmöglich, da die Vergangenheit sofort wieder ihren tödlichen Würgegriff um eine solche Gegenwart legen würde. Diese Erkenntnis der absoluten Unmöglichkeit einer Gegenwart verwandelt die Idee der Dinge zu einem Wissen über das endlose Nichtsein der Dinge. Daraus läßt sich folgern, daß eine Form nur dann vollständig (und gegenwärtig) ist, wenn sie unvollständig (abwesend) ist, wenn sie nur einen Teil der Idee verkörpert, den (größern) Rest aber frei läßt für eine Ahnung des Inhalts, der zukünftig oder vergangen, jedenfalls aber abwesend ist.

Die Bühne ist also der Ort, wo alle Dinge *nicht sind*, wo ihr Inhalt nur aus Leere besteht, aber einer potentiellen Leere, das heißt einer Leere voll von Möglichkeit, voll von der – negativen Idee der Dinge. So ist die Bühne ja auch nur ein Teil, «eine Ecke» des großen (Welt-) Raumes, diesen nichtsdestoweniger bedeutend. So erscheint denn oft nur gerade ein Teil des Gesichtes von Prajâpati, der schicksalsverheißende Ausdruck des individuellen Todes, während der Ausdruck des allgemeinen Nichtseins im Schatten liegt. Prajâpati, das «erste Individuum», ist die einzige Gegenwart im Zimmer, aber wie die Leere des Raums oder das Schlagen der Uhr ist seine Gegenwart «unheimlich»: die mitternächtliche Erscheinung bewegt sich nicht, ist vollständig erstarrt, den Augen fehlen die Pupillen: ein Toter? Zweifelsohne, auch wenn sein regelmäßig schlagendes Herz Leben vortäuscht. Seine Augen sind aber nicht bloß tot, leer von Gegenwart und voll von Vergangenheit, sondern sie scheinen das Dunkel zu durchdringen und zu einer blinden Zukunft zu starren. Prajâpati wird zum Symbol der eigenen, gegenwärtigen Abwesenheit, widerspiegelt den Scheinaugenblick des eigenen Seins in seinen ausdruckslosen Augen. Prajâpatis gespenstische Gegenwart ist besonders verhängnisvoll: waren es bis anhin nur die Dinge (die Objekte), welche in einem Zwielflicht aus Licht und Dunkel, in einem Werden oder Vergehen hinter der Idee ihres Nichtseins entschwanden, so sieht das Individuum sich nun plötzlich im Spiegelbild Prajâpatis als abwesend vor sich: das Bewußtsein über die Leere der Dinge vertieft sich zu einem Bewußtsein über die eigene Leere. Der Raum ist jetzt «ganz ausgehöhlt», und es scheint unmöglich, daß das leere Bewußtsein sich je wieder füllen könnte – es sei denn indirekt, von außen her.

4.

Der Raum ist die Projektion einer innern Welt. Dieser Raum bildet seinerseits ein Fenster, eine reine Projektion der sechs Wände des Zimmers. Es ist in diesem Fenster, in welchem die Dinge wie mit innern Augen schon erspäht werden können, in welchem sich ihre Flucht ins Unsichtbare widerspiegelt. Das Fenster trennt die verzweifelt leere Innerlichkeit von einer zweifelhaften Außenwelt. Diese Außenwelt schlägt zwar in Wellen von Dunkel ans Fenster, aber nichts garantiert, daß in ihr eine Gegenwart möglich sein wird. Ein ungeheurer Druck stößt gegen die Scheiben, welche blind und beschlagen sind von Nacht, was eine riesige Kälte vermuten läßt. Der Raum scheint sich in diesem Fenster zu sammeln als der einzig möglichen Öffnung. Es ist nicht nur blind, es ist auch blank vor Nacht, glänzend: eine Projektion des Zimmers, in dem sich der Raum wie in einem Spiegel fängt und gefangen sieht, in dem sich seine Leere konzentriert. Die Außenwelt hinter dem Fenster ist wie gesagt äußerst unsicher, denn im Gegensatz zur überwirklichen Vergangenheit existiert sie nur als Vermutung, als Traum einer künftigen Gegenwart oder als Alptraum des nahen Todes. Dieses Fenster steht im Mittelpunkt des Geschehens, messerscharf teilt es die Nacht horizontähnlich in zwei Teile. Einerseits ist es völlig durchlässig, aber andererseits kann es nicht zerbrochen werden: es leistet keinen Widerstand, aber es verschwindet auch nicht, genau wie das Schweigen im Zimmer. Das Fenster öffnet sich aus dem Zimmer zum Nichts hin, und es öffnet sich aus dem Nichts zum Zimmer hin. Es ist in jedem Fall verhängnisvoll: voll von Spiegelung schließt es das Zimmer zu einer Einsamkeit ab und droht, das Leben ersticken zu lassen wie in einem muffigen Gefängnis, oder es öffnet sich über einer Freiheit, die den Sturz und den Tod voraussetzt. Das Fenster bildet den einzigen Durchgang zu einer Freiheit und einer möglichen Gegenwart, die allerdings todbedingt ist: in ihm konzentriert sich das Geschehen. So hängt das Fenster zwischen Nacht und Nichts, oder umgekehrt, wie man will, zwischen einer innern und einer äußern Nacht, einem innern und einem äußern Nichts. Die beiden Nichts sind nur eben durch dieses Fenster getrennt: es ist das Auge, *das Bewußtsein*. Das Bewußtsein sieht sich an eine Fläche geworfen, sieht sich veräußerlicht, strahlt mit seiner sichtbaren Seite ins Zimmer und hebt sich mit seiner unbewußten, d.h. unsichtbaren Seite «wie eine Haut» vom Nichts ab. Das Fenster ist also nicht nur eine Projektion des innern Raumes, sondern auch des

äußern, ist der konvergente Spiegel, wo sich zwei Welten begegnen und in dem das Bewußtsein eingeschlossen ist, sich unaufhörlich von den «glitschigen» Wänden in sich selbst zurückwirft, ausweglos. Das Bewußtsein schlägt «wie wasser» oder wie ein Schweigen immer wieder über sich selbst zusammen, es ist zwar gegenwärtig im Raum, aber es ermangelt ihm ein Objekt, weshalb es nur die eigene Leere reflektieren kann und zu einem Bewußtsein über das eigene Bewußtsein über das Bewußtsein des Bewußtseins des eigenen Bew... wird: Ein Bewußtsein über die Leere, ein leeres Bewußtsein, das sich selbst verfolgt und sich selbst zu Ende denken will, immer tiefer und immer leerer wird. Diese Flucht, diese schwindelnde Verfolgungsfahrt ist ohne Hoffnung, weil sie im Kreise geschieht, weder Kopf noch Schwanz hat, nie sich selbst ist, nur eine bewußte Leere, sinnloser Spiegel des Abwesenden. Das Fenster muß durchbrochen, oder doch wenigstens sichtbar gemacht werden, muß entweder zerbrechen oder sich ein Objekt finden. Nun gibt es aber unter all diesen Reflexen doch einen toten, dunklen Punkt, einen blinden Punkt der Sichtbarkeit; dieser Punkt läßt sich nicht wegleugnen und sich nicht wegklären, und doch entwindet er sich allen Lichtstrahlen des Bewußtseins, ist nur indirekt erkennbar. Dieser Punkt ist die absolute Projektion des Nichts, eine endgültige aber unheimliche Gegenwart: eine wirkliche Gegenwart? Zunächst erscheint sie weniger als hoffnungsvoller Brückenschlag, sondern als das abgrundtiefe Loch des Nichts, das sich nur von der zerbrechlichen Skelettbrücke des Todes überspannen läßt.

5.

Das Bewußtsein sucht sich zu füllen, aber es entleert nur die Welt, und wenn diese ganz leer ist, versucht das Bewußtsein, sich selbst zu entkommen, sich vom Schlepptau der Zeit zu lösen: es sucht eine neue Welt, die es «aufessen», «verdauen» könnte, aber wie viele solcher «Füllen» auch gegessen und geschluckt werden, zurück bleibt doch eine innere Leere, ein ständiges Hungergefühl, und als einziges «Resultat» findet sich der kümmerliche Abfall einer Sinnlosigkeit, abwesend zwischen Fallen und Verwesen... So sehnt sich das Bewußtsein endlich nach einer Bewußtlosigkeit. Das Fenster des Bewußtseins soll eingeschlagen werden: ein großes Schwindelgefühl flutet in den übergebenen Raum und reißt das Bewußtsein in den Abgrund. Der Sturz aber erst einmal vollzogen und

der Tod eingetreten, bleibt keine Spur zurück, das Zutodegestürzte nimmt die Form einer sinnlosen Unterlage an und das Absurde verfestigt sich. Das Spiel ist verloren, aus, es gibt kein Zurück mehr, der Selbstmord ist nur die bewußte Konsequenz der Wirklichkeit, doch das Ergebnis ist unsichtbar, negiert sich selbst, der Tod bleibt die Unbekannte, mit welcher keine Bekanntschaft zu schließen ist. Der Selbstmord ist zwar vielleicht der letzte Ausweg aus einer Ausweglosigkeit, aber er stellt keine Lösung dar, denn er vernichtet, überbrückt die Distanz ja nicht, sondern wirft seine Sinnlosigkeit lediglich aus einem konkreten Abgrund in eine abstrakte Leere. Er ist ein Kurzschluß, nicht die aus dem hochgespannten Wechselstrom resultierende Energie. Man kann zwar dem Tod sein Gesicht anheimgeben, aber deswegen füllt sich der Spiegel noch nicht mit Sinn und Inhalt, ganz im Gegenteil, jeder Sturz durch den Spiegel vertieft Seine Sinnlosigkeit.

Nun ist das von Schwindel ergriffene Bewußtsein in *«Eine Nacht am Horizont»* nicht nur dasjenige eines Individuums, das sich in der Einsamkeit eines völlig leeren und absurden Raumes befindet, in Stücke geschlagen von den unendlich dicht und doch unendlich langsam niederfallenden Schlägen der Uhr (eigentlichen Zeit-bomben) schließlich seine grenzenlose Sinnlosigkeit begreift und daraus den Schluß ziehen, *«Schluß machen»* will, sondern auch dasjenige eines Künstlers, das heißt ein außerordentlich starkes Bewußtsein, das über dem individuellen Geschehen steht und dieses mit einem überragenden, anonymen Auge betrachtet: das Bewußtsein des Künstlers ist eine einzige weiße Fläche, ein riesiges, reines Blatt Papier, welches es zu füllen gälte, wäre dieses absolute Bewußtsein zu etwas anderem fähig denn leerer, weißer Farbe. Der Künstler kann das Geschehen zwar erkennen und sich von ihm distanzieren, kann sich selbst betrachten, dem sinnlosen Kreisen vermag er sich aus eigener Kraft doch nicht zu entwinden, muß bei klarem Bewußtsein die Folterqualen von Tod und Sinnlosigkeit erdulden.

6.

Da das Bewußtsein sich nicht selbst zu füllen vermag, muß die Farbe von außen kommen – aber woher, wo das Bewußtsein doch den ganzen Raum ausgehöhlt hat und nur auf nichts gestoßen ist? Jeder Versuch, sich diesem Nichts noch entwinden zu wollen, scheint tatsächlich sinnlos.

Und doch erscheint in der farblosen Tiefe des ausgeleuchteten Spiegels ein dunkler Fleck, der sich nicht bewegt, der nicht wegzuleugnen ist; er ist nur indirekt erfaßbar, das heißt er entwindet sich stets dem Auge des Bewußtseins: dieser dunkle Punkt ist der Ausdruck des *Unterbewußtseins*, das sich hier zu einer Erscheinung von Tod ins Bewußtsein hinüber kristallisiert hat.

«Eine Nacht am Horizont» beschreibt die Verwandlung eines Unterbewußtseins in ein Bewußtsein. Im Grunde – am Anfang – der Nacht lag das Gefühl einer ständig wachsenden Verfremdung. Das Ich bewegte sich zwar noch durch eine Wirklichkeit, dessen blutroter Sonnenuntergang allmählich von der *Dämmerung* weggeschwemmt wurde: das Getue des vordergründigen Lebens versank langsam in eine unsichere Schlammlandschaft, deren «leere Himmel die Vögel bereits übergeben» hatten und wo sich die Dinge entstellten und «eine nahende Gefahr» zu atmen begannen, während der Wind von irgendwoher den unhörbaren Ruf des Schicksals herbeitrug. Der in der Dämmerung verlorene, wie ein Tier aufgeschreckte Mensch sehnte sich in ein Land hinter dem Horizont, den er als Befreiungslinie zu erkennen glaubte: erstmals ging ihm hier eine angstvolle und unbewußte Ahnung eines Landes hinter dem Horizont auf. Zunächst flüchteten sich die suchenden Schritte in eine *Traumlandschaft*, welche allerdings nur für die Dauer eines Schlafes trug: beim Erwachen brach man wieder in die Wirklichkeit von Angst und Einsamkeit durch. Traum ist ja lediglich ein Reflex aus einer idealisierten Welt, momentane Projektion einer absoluten Landschaft, aber mit ihm wird der Sprung in diese andere Welt nicht vollzogen; er ist zwar die schöne Explosion, die feuerwerkartige Verwirklichung der Begierden, aber die Splitter dieser Explosion stürzen in die eigene, wieder zum Tag erwachte Landschaft zurück: ein bloßer Meteor im Kosmos, der seiner wunderbaren Erscheinung wegen nur um so schmerzhafter ins Erwachen schlägt. Ohne das Sonnenlicht im Gitter der Gefängnischarte wäre das Dunkel leichter ertragbar, wäre das Spinnenschweigen weniger toddurchwoben. Gäbe es nur dieses Tod-sein und nicht auch die Vision jenes idealen, absoluten Lebens – alles schiene weniger sinnlos.

Müde davon, dieses nervenzerreißende Spiel zwischen Schwarz und Weiß endlos weiterzuspielen, bloß um ein zwiespältiges Unentschieden in den nächsten Tag zu retten, beschließt das Individuum, «sich ein Herz zu nehmen» und in das tiefe Geheimnis der unheimlichen Nacht vorzudringen. Der Weg in diesen letzten, in der tiefsten Tiefe der Nacht (Mitternacht) und an der Grenze zwischen Sein und Nichtsein (Horizont – sym-

bolisch die Grenze zwischen Geist und Materie) liegenden Raum ist außerordentlich beschwerlich und ist nur möglich, indem man sich «Stück um Stück» (sozusagen «Schritt um Schritt») hinter sich läßt: im letzten, absoluten Raum befindet sich nur noch das Bewußtsein (und natürlich dessen «untere» Seite, das Unterbewußtsein). Schon zu Beginn der «Nacht am Horizont» wissen wir, wie dieser Kampf des Bewußtseins ausgeht: er geht verloren, jedenfalls fällt das Ende der Nacht mit dem Tod des Individuums zusammen. Das Bewußtsein kämpft mit einer allgegenwärtigen Abwesenheit, die sich dem suchenden Blick ständig entwindet. Wie der Raum ganz ausgehöhlt ist, fällt der regelmäßige Schlag der Uhr ins Bewußtsein selbst und höhlt dieses aus, bis nur noch eine einzige Leere zurückbleibt. In diesem Augenblick äußerster Spannung erscheint plötzlich dieser dunkle Punkt im spiegelnden Fenster, eine unheimliche Gegenwart: es ist der unbewußte Ausdruck des Todes, der jetzt plötzlich in den Mittelpunkt des Geschehens rückt – sichtbar und gegenwärtig geworden. Der Tod setzt den Schlußpunkt hinter die Entwicklung des individuellen Bewußtseins: die reflektierende Spiralenbewegung bricht ab... ..um in sich zurückzufallen. Vom hohen, endgültigen Todespunkt wird die rückläufige Spiralenbewegung als ein zusammenhängendes Ganzes sichtbar: das Geschehen erweist sich als eine ununterbrochene Folge von leeren Räumen, von bloßen Löchern, die das Zahnrad der Zeit mit seinem identischen Zahn ins Schweigen geschlagen hat. Die Räume sind dunkel und nur schwer voneinander unterscheidbar, liegen in der Gebärmutter – im Werden – oder im Grab – im Vergehen oder in einer der unzähligen Zwischenstationen, näher beim Werden, näher beim Vergehen, sind immer abwesend und nie gegenwärtig... Die rückläufige Bewegung der Spirale entspricht der Erkenntnis nicht nur einer Folge leerer Löcher, sondern der Erkenntnis einer fließenden Bewegung, von Loch zu Loch. Sind die Löcher stets die Spuren reiner Abwesenheit, so ist doch wenigstens diese Bewegung gegenwärtig! Im dunkeln Punkt am Ende der Spirale, in welchem Unterbewußtsein und Bewußtsein in einem einzigen Tod zusammengefallen sind, verwandelt sich die hoffnungslose Perspektive des gespalteten Bewußtseins in eine konstruktive Perspektive; plötzlich befindet man sich nicht mehr auf der sinnlosen Wanderung zu einem Punkt hin, den es ja doch nie gibt und geben wird, sondern in diesem hypothetischen Punkt selbst (der sich «wie ein Auge wieder öffnet»): diese «umgekehrte Perspektive», das heißt der Blick zurück in die (im Tod überwundene) Sinnlosigkeit erscheint nun in einem abstrakten und absoluten

Licht: nicht mehr die Verzweigung ist sichtbar, sondern nur noch die Spur, die Bewegung des Seins. So wandelt sich das Bewußtsein des Nichtseins zu einem Bewußtsein des Werdens, zu einer Kosmogonie der authentischen Zeit: die zirkelförmige Bewegung im Nichts, welche bildet und zurücknimmt, die steigt und sinkt, ist die spiralenförmige Bewegung der Bewußtseinsbildung: sie dreht sich im Nichts hinauf und windet sich hinunter, sie streift das Nichts, ist also das, was das Nichts nicht ist, oder, positiv ausgedrückt, sie besteht nicht aus Nichts und *ist*; obwohl die Windungen der Spirale aus einer Folge von Leere bestehen, *ist* ihre Bewegung, möglicher Ursprung von Sein, inhaltslos leere und doch gegenwärtige Form des Nichts. Die Spiralenbewegung gibt dem Nichts eine Form und eine Darstellung, es bringt es ins Bewußtsein. Aber ihre Bewegung ist abstrakt und nicht greifbar. Um sie wirklich gegenwärtig zu machen, müßte sie ins Konkrete und Sichtbare übersetzt werden. Das Individuum ist dazu außerstande, denn es wird ja von Loch zu Loch geworfen, verschwindet in der Bewegung selbst. Nur ein außerordentliches, außerhalb der Bewegung stehendes Bewußtsein, könnte sie abstrakt begreifen und unter gewissen Umständen konkret darstellen: dieses Bewußtsein ist das Bewußtsein eines Gottes – und vielleicht dasjenige eines Künstlers.

7.

Der mitternächtliche Kampf auf Leben und Tod, um Sein oder Nichtsein, endete mit einem geistigen Selbstmord. Da der Kampf geistig – abstrakt – war, kann das Bewußtsein seinen eigenen Tod überdauern: das individuelle Bewußtsein wird zu einem anonymen, allumfassenden Bewußtsein. Der Künstler konnte die entscheidende Grenze nicht aus eigener Kraft übertreten: ein «unbewußter Impuls», «einem Traumbild nicht unähnlich», war es, welcher ihn auf den dunkeln, absoluten Fleck im spiegelnden Fenster aufmerksam gemacht und ihm einen möglichen Ausgang aus der ewigen Kreisbewegung gezeigt hatte. Dieser «unbewußte Impuls», der die Bewegung der Spirale (durch ihren Abbruch) auslöst, ist die *Inspiration*, die Verführerin und die Befreierin des Künstlers. Ohne sie könnte das Bewußtsein nicht aus einer Individualität ausbrechen. Ihre Erscheinung erfüllt deshalb die Todessehnsucht des Individuums, aber dem Künstler öffnet sie den Zugang zu einer horizontlosen Welt. Sie sitzt im Fenster, wie der Tod, mit großen, ausgewaschenen Augen: hier

erwartet sie den Künstler und taucht ihm seine Feder ins blaue Meer: am Horizont erscheint die *Vision*, die Vision einer Ganzheit. Diese Vision ist unendlich fern und wird immer entfernt sein. Die Vereinigung des Künstlers mit der Inspiration bringt diesem doch die Erfüllung seiner innersten Begierde, weil er in ihr die Lust einer Gegenwart findet. Zwar starrt die Inspiration immer noch «zu einer lust, unbekannt noch für mann und frau», aber dieses Starren ist nicht furchterregend, sondern verheißungsvoll und mild. Die Inspiration ist die einzige Gegenwart im Nichts, welcher nichts Schreckliches anhaftet, die einzige Sichtbarkeit im Abwesend-Unsichtbaren, die einzige Identität unter all den namenlosen, absurden Wesen, ist Quelle des Lebens, nicht Schlund des Todes, ist Ursprung des Lebens: ihre Intimität sucht der tote (anonyme) Mensch, sie wird zu seinem großen Liebesverlangen, nur in ihr findet das Ich seine ursprüngliche Einheit wieder. Die Inspiration ist die große Befruchterin, die Jungfrau, aus welcher immer wieder neues Leben sprießt, und die doch immer Jungfrau bleibt: Parthenogenesis. Die Jungfrau versinnbildlicht das ewige Verlangen nach Intimität; sich von ihr ergreifen lassen, sie durchdringen, heißt, sich den Begriffen Sinn und Sinnlosigkeit entwinden und mit ihr zusammen ein eigenes, neues und starkes Sein schaffen. So entsteht zwischen der Inspiration und dem Künstler ein regelrechtes Liebesverhältnis, das bis «in die Einzelheiten» geht. Die Hymne an die Inspiration, «Ad Clementiam», trägt offen die Züge eines Liebesgesanges. Die Gefeierte ist nicht nur Verheißung einer gegenwärtigen Zukunft, sondern sie ist Weiblichkeit im totalen Sinne, das heißt vor allem auch Ursprung, Schoß und Mutter: die Vereinigung mit ihr ist deshalb auch eine Rückkehr in die Vergangenheit, in den Urzustand des Seins oder des Nichtseins.

Die Vieldeutigkeit der Inspiration, das Ineinanderverwobensein geistiger, künstlerischer und sexueller Sinnesebenen verleiht der Dichtung EKELÖFS eine ungeheure, nicht zu erklärende, in der Liebe selbst verklärte Kraft, eine durchsichtige Fülle, die kein Gewicht kennt und doch in ihrer Durchsichtigkeit die tiefsten der menschlichen Erfahrungen in ein Ganzes fügt. «Eine Nacht am Horizont» ist kein schöner Lobgesang aus der Tiefe der Nacht, sondern ein Drama am Rande des Daseins. Deshalb tritt die Muse selten direkt auf, obwohl sie ständig gegenwärtig. Die Inspiration öffnet den Horizont, haucht ein – schwarzes – Loch ins eisbeschlagene Fenster und zeigt eine Vision, *deutet* die Sinnlosigkeit in eine Ferne und setzt ins Nichts die *Ahnung* eines Sinnes.

Am Anfang der ‹Nacht am Horizont› ist «alles aufgehängt, um nicht zu fallen», bis der «unbewußte Impuls» der Inspiration die Spiralenbewegung auslöst: ihre vordergründige Bewegung ist der Sturz: Sturz als Schneefall der Müdigkeit, Sturz als aushöhlender Tropfen der Wasserruhr, Sturz zum Horizont hin, Sturz aus dem Traum in den hellwachen Tod der Einsamkeit. Doch dieser Sturz findet ein Echo (sobald das Schweigen ganz ausgehöhlt ist, der Widerhall also durch keine isolierende, verfremdende Masse geschluckt wird), das in Spiralen über die schwindelnd-steilen Felswände der Sinnlosigkeit hinaufklettert und sich zu einer Blume öffnet. Dieses Echo widerhallt mit einer solchen Regelmäßigkeit, daß es sich schließlich zu einer Art von Lösung sammelt.

Das Kernstück in ‹Eine Nacht am Horizont› kämpft konkret um eine solche Lösung. Das Bewußtsein ist in verschiedene Flächen und Figuren aufgespalten, welche einander bekriegen und zumindest ein Unentschieden, den Aufschub des Todes, retten möchten. Dieser Kampf ist sinnlos, weil er nur in der Leere des wachen Bewußtseins ausgetragen wird. Erst wie das «Traumbild» sichtbar wird, wird der von Müdigkeit übermannte Mensch sich des dunklen Fleckens an der weißen Wand bewußt. Gleichzeitig wird das Zimmer kälter, das Atmen schwieriger: der Raum bewegt sich über den Horizont hinaus, das Nichts strömt langsam in den Raum und füllt die Leere, auch die leeren Löcher der Zeit: die Uhr bleibt stehen, und das große Schweigen der Ewigkeit bricht an. Das Schweigen ist unerhört groß und entsprechend zerbrechlich, es enthält die ganze Spannung der Sinnlosigkeit, die nun endlich sichtbar werden kann.

Jetzt, wo das Nichts auch im Raume, im Innern der Persönlichkeit ist, besteht der Druckunterschied nicht mehr, und das Fenster, Projektion des Bewußtseins (des Nichts) und der Bewußtlosigkeit (dem Nichts), der Spiegel der Sinnlosigkeit, kann zerbrochen werden. Der «Kieselstein» (die Todesangst) kann endlich aus dem Mund genommen und ins Schweigen geschleudert werden: das Fenster fällt in Stücke, der eisbespannte Himmel zerbricht in Scherben: das Land hinter dem Himmel, hinter unserem Horizont, hinter der Sinnlosigkeit, liegt jetzt frei und bloß vor uns, als greifbare Vision der «farblosen Schönheit hinter den Sternen». Die Splitter tanzen kristallklingend über das Eis des Sees und eine Musik wird hörbar, langsam hinwegklingend wie eine dünne Stimme, die sich entfernt: die Scherben fallen aufs Weiße des Papiers und lassen dort ihre

Spuren zurück, Zeichen der Sinnlosigkeit; der Sinn liegt zwischen den Zeilen.

9.

Das Schweigen ist gebrochen, die Sinnlosigkeit in Stücke geschlagen und damit greifbar gemacht: sie hat eine Form bekommen. Endlich ist eine Gegenwart da, auch wenn es die Gegenwart einer Sinnlosigkeit ist, Spielzeug für Kinder oder Material für Dichter, inhaltslose, absurde Formen, die aber eben doch die Sinnlosigkeit und das Nichts (nichts) enthalten und sie damit begrenzen, eine Ahnung offen lassen für den Sinn....

Aber was ist denn dieser Sinn? Es wäre abwegig – und sinnlos! – in einer Welt, die gegebenermaßen nur aus Schein oder Nichts, Nichts oder Schein besteht, plötzlich mit einem konkreten Sinn aufwarten zu wollen. Es gibt keinen solchen Sinn, die Handlung ist ja ein «perpetuum mobile ohne Handlung und Subjekt» (und ohne Sinn), es gibt keinen Kern in dieser Nuß, denn wo die Schale fehlt, fehlt auch der Kern. Der Sinn besteht vielmehr in der Sinnlosigkeit selbst, oder deutlicher ausgedrückt, in der Erkenntnis der Sinnlosigkeit und ihrem Zerbrechen: sie muß ergriffen, ganz zu eigen gemacht werden, sie muß in Stücke geschlagen und greifbar, gegenwärtig gemacht werden, damit ihr Cauchemar-Dasein ein Ende nehmen kann. Erst in diesem (Todes-)Augenblick scheint es möglich, sie zu gestalten, sie zu einem persönlichen «Sinn» zurechtzubiegen, welcher nicht in der falschen Zeitlichkeit verfangen, sondern absolut und immer gegenwärtig ist.

10.

Die große Formgeberin dieses Sinnes ist die *Kunst*, ist das *Kunstwerk*, von der Inspiration entworfen und vom Künstler geschaffen. Der «Sinn», um welchen gerungen wird, besteht konkret gesagt in einer Ganzheit. Diese Ganzheit ist aber immer abstrakt und letztlich hypothetisch, und diese völlige Negation einer Einheit, einer Ganzheit, ist geradezu das tragende Prinzip der Sinnlosigkeit, die Voraussetzung des Dramas. Die Kunst allerdings entgeht *dieser* Sinnlosigkeit, denn sie – und sie allein – ist fähig, das Ganze zu erschaffen und es zu vergegenwärtigen. Die Kunst setzt die sinnlosen Stücke zusammen, nach ihrem Belieben (wie ein Gott), und sie fügt die Scherben zu einem Gefäß, welches das Ganze symbolisch bedeutet und es in ihrer innern Leere beispielhaft enthält.

Der Künstler, der das Gefäß erschafft und dessen Inspiration die Göttin der Liebe ist, gibt dieser unendlichen Sinnlosigkeit schließlich doch seinen absoluten Sinn, und das heißt für ihn immer: eine Gegenwart. Aber eine Gegenwart ist nur im Tod möglich, und deshalb wird das individuelle Leben des Künstlers zu einem Opfergang für die übrige Menschheit: er kämpft mit der Einsamkeit, ringt mit der Sinnlosigkeit und geht den Weg durch die Wüste bis an ihr Ende, sich Stück um Stück hinter sich lassend, sich Schritt um Schritt der Vision eines erfüllten, gegenwärtigen Nichts nähernd und schließlich im Nichts aufgehend:

So trägt in den Ikonen Johannes der Täufer das Haupt
teils auf gesunden Schultern
teils und gleichzeitig vor sich auf einem Teller
Der geopfert stellt sich als ein Opfernder vor
So bekenne ich mich
zur Kunst des Unmöglichen
von Lebensgefühl und Selbstvernichtung
zugleich².

Zurück aber bleiben seine Spuren in der Wüste, eine einzige Zeile immer über das Papier hinausreichend, eine halbfertige Figur kaum zur Hälfte frei vom kalten Marmor, die vom Künstler zeugt und eine Ganzheit erahnen läßt.

² «En natt i Otočac», p. 12.