

Dieter Arendt

Religiöse Anfechtung und poetischer Trost

Das Gleichnis vom fallenden Blatt in Religion und Kunst

Ein fallendes Blatt im Wind – ein Gleichnis, das die menschliche Existenz in ihrer Verfallenheit an den Tod ebenso unauffällig wie eindringlich abbildet: Das Blatt im Laubwerk der Büsche und Bäume ist ebenso unscheinbar wie der Mensch namenlos im Schicksal der Menschheit; das Blatt aber wird einen Augenblick lang sichtbar, wenn es abgerissen und wirbelnd, tänzelnd und taumelnd umgetrieben und niedergeworfen wird vom Zufall des launischen Windes.

In der Archaik und Antike ist das Bild gleicherweise selbstverständlich und beredt durch seine Häufigkeit. Ein Beispiel: Homer läßt in der Ilias zwei vor Kampflust glühende Helden aufeinanderstoßen, den Troer Glaukos und den Achaier Diomedes, der den mutig voranstürzenden Feind herausfordernd anruft:

„Sage, wer bist du, mein Bester, vom Stamme der sterblichen Menschen?
Früher sah ich dich nie im männerehrenden Kampfe,
Nun aber hat dich der Mut gar weit an die Spitze getrieben.“

Glaukos' Antwort scheint nichts mehr als eine allgemeine Redensart zu sein, ein Allgemeinplatz, nichtsdestoweniger ist die topologische Formel angemessen im Augenblick vor einem Kampf auf Leben und Tod:

„Hochgemuter Tydide, was forschst du nach meinem Geschlecht!
Ganz wie der Blätter Geschlecht so sind die Geschlechter der Menschen,
Streut doch der Wind auf den Boden die einen Blätter, die andern
Treibt der grünende Wald zur Zeit des knospenden Frühlings.
So von der Menschen Geschlechter wächst eins, das andere schwindet.“¹

Archaische Moira und der Zorn Jahwes:
Die Menschen wie Blätter im Wind

Glaukos' Gleichnis spiegelt das von der Moira bestimmte menschliche Schicksal, aus dem es kein Entrinnen gibt, nicht einmal, wenn das Kriegs- und Kampfglück es eine Weile aufhält, wie diesmal, da sich beide Helden wenig später zu erkennen geben und sich wiedererkennen als Gastfreunde und Freunde; sie stoßen die Speere in die Erde, schütteln sich freundschaftlich die Hände und ent-

lassen einander zurück ins Leben². Wie lange? Gegen die Moira ändern auch die unsterblichen Götter mit ihrer launischen Gnade der Erwählung ihrer Lieb-linge nicht das Los der sterblichen Menschen; die Menschen sind wie Blätter, deren Leben erst im Sterben oder gar als Sterben auffällt und bedeutungsvoll wird: sterbend tanzen sie in den Tod.

Wie in der hellenischen so ist auch in der hebräischen Antike das fallende Blatt als Zeichen des Erschreckens zugleich gewichtiges Symbol für die wehrlose Schwäche des Menschen – jedoch mit dem Unterschied, daß keine blinde Moira jenseits der Götter und Menschen ein gnadenloses Schicksal verhängt, sondern Gott selbst: Jahwe. In den Mose-Büchern warnt Jahwe sein Volk vor Ungehorsam:

„Und denen, die von euch übrig bleiben, will ich ein feiges Herz machen in ihrer Feinde Land, daß sie soll ein rauschend Blatt jagen, und sollen fliehen davor, als jagte sie ein Schwert, und fallen, da sie niemand jagt“ (Lev 26, 36; Übers. Luther).

Hiob aber, der mit Jahwe rechtet, hält ihm seinen unverhältnismäßigen Zorn vor gegenüber dem wehrlosen Menschen, der doch nur ein fallendes Blatt ist:

„Willst du wider ein fliegend Blatt so ernst sein und einen dünnen Halm verfolgen?“ (13, 25)

Hiobs rechtendes Aufbegehren ist selbstverständlich nur die Vorstufe für die demütige Schickung in sein Los, denn die Verzweiflung ist gerade die Versuchung für die Stärke seines Glaubens an den allmächtigen Gott; so wenigstens sagt es mit seinen berühmten Versen der Psalmist:

„Wie sich ein Vater über Kinder erbarmt, so erbarmt sich der Herr über die, so ihn fürchten. Denn er kennt, was für ein Gemächte wir sind; er gedenkt daran, daß wir Staub sind. Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras, er blühet wie eine Blume auf dem Felde; wenn der Wind darüber geht, so ist sie nimmer da und ihre Stätte kennet sie nicht mehr.“³

Reformatorsch-paulinischer Ernst: Das verwehende Blatt als Zeichen des warnenden Gottes

Luther kann Gott als den verborgenen, zürnenden Gott, als den Deus absconditus, nicht besser veranschaulichen, als dadurch, daß er auf das alttestamentliche Bild des fallenden Blattes zurückgreift; kein Zufall, daß er die Warnung Jahwes an sein Volk in den Mose-Büchern mit der Selbsteinschätzung des Menschen durch Hiob miteinander verbindet; wie dem Psalmisten bietet sie dem christlich-gläubigen Reformator die Möglichkeit, die natürliche und kreatürliche Schwäche des Menschen als die Schwäche des abhängigen Kindes zu erklären und als Mahnung zur gläubigen Haltung der Demut gegenüber seinem sich erbarmenden Vater: „Wie sich ein Vater über Kinder erbarmt, so erbarmt sich der Herr über die, so ihn fürchten“ (Ps 103, 13).

Für den christlichen Reformator aber sind Fall und Verfall des Menschen nicht allein Erscheinungen der Natur, sondern zugleich Folgen der Schuld und der Sünde, und die Angst, die das fallende Blatt verursacht, ist die Angst des Gewissens; das väterliche Erbarmen ist nicht die Geste der Willkür eines der antiken Götter, sondern Ausdruck der Gnade des Deus revelatus, des offenbarten Gottes. Luthers Sprache ist unmißverständlich, wenn er sagt:

„Denn so fühlt es sich auch im Gewissen, daß alles Unglück, das uns überfällt, Gottes Zorn sei ... wie Moses sagt: ‚Es soll sie ein rauschendes Blatt schrecken.‘ Ist es nicht ein großes Wunder? Nichts Geringeres und Verachteteres gibt es, als ein dürres Blatt, das auf der Erde liegt, da alle Würmlein darüber laufen und es sich nicht eines Stäubleins erwehren kann, daß auch Hiob, da er sich auf das geringste schätzen wollte, nicht Geringeres finden konnte, als daß er sich vor Gott einem dürrn Blatt vergleicht. Noch wenn das Stündlein kommt, soll sich vor seinem Rauschen fürchten Roß, Mann, Spieß, Harnisch, König, Fürsten, ganze Heeres-Kraft und alle Macht und solche trotzigten und fürstlichen und zornigen Tyrannen, die man sonst mit keiner Hölle, noch mit keinem Gottes-Zorn, noch Gericht schrecken kann, sondern die nur stolzer und verstockter davon werden. Sind wir nicht feine Gesellen: vor Gottes Zorn fürchten wir uns nicht und stehen steif und fürchten uns doch und fliehen vor dem Zorn des ohnmächtigen dürrn Blattes. Und solches Blattes Rauschen soll uns die Welt zu eng machen und unser zorniger Gott werden, die wir zuvor gegen Himmel und Erde auftrumpfen und trotzen konnten!“⁴

Luthers aus dem Alten Testament entnommenes Bild des fallenden Blattes durch die Geschichte der Dogmatik bis in unsere Tage zu verfolgen wäre deshalb der Mühe wert, weil das unscheinbare Gleichnis sich gerade in seiner Unscheinbarkeit eignen würde zur Selbstprüfung, genauer: zur Prüfung des christlichen Gewissens. Seit die phänomenologische Dogmatik Gott nicht nur als das Numinosum und Mysteriosum, sondern auch als das Tremendum wiederentdeckte, ist die Frage bzw. der Ruf nach seiner Gnade nicht mehr verstummt – gleichwohl blieb Luthers Postulat des Glaubens, sich nur auf Gott zu verlassen, allein auf seine Gnade, „sola gratia“, ein zu großes Wagnis und seine Warnung vor selbstgerechten Werken wurde auf dem Weg philosophisch-ästhetischer Säkularisierung der christlichen Dogmatik unverhüllt zum Akt der Selbsthilfe.

Die ihrer selbst immer gewisser werdende Poesie bietet zahlreiche Beispiele, von denen nur einige wenige aufgezeigt werden mögen. Jörg Wickram war sich inmitten des reformatorischen Jahrhunderts der christlichen Bedeutung des Bildes noch wohl bewußt, wenn er durch ein fallendes Blatt das schuldvolle Gewissen des flüchtigen Knaben Wilbaldus weckt und ihn der kalten Angst ausliefert:

„er rief Gott und alle seine Heiligen an, sie sollten ihm aus dem finsternen Wald helfen. ... Als er nun in solcher großen Angst mancherlei Gedanken hatte, stieg er doch zuletzt auf einen hohen Baum ... Sobald nun eines der Blättlein von einem Baum riß, meinte er, es wäre ein wildes Tier oder sonst ein Ungeheuer.“⁵

Poetischer Trost des Idealismus: Und dennoch kehrt sein Frühling wieder?

Wenn im Jahrhundert der deutschen Klassik und des deutschen Idealismus der Theologe Herder mit großer Geste darauf verweist, daß kein Blatt eines Baumes verlorengehen kann, so wäre die Geste, wie immer sie hinwiese auf die Allmacht Gottes, ein schlechter Trost für ein verlorenes Christenkind, heiße dieses nun Wilbaldus oder anders:

„Wie nun seit der Erschaffung unsrer Erde kein Sonnenstrahl auf ihr verloren gegangen ist: so ist auch kein abgefallenes Blatt eines Baums, kein verflogener Same eines Gewächses, kein Leichnam eines modernden Tiers, noch weniger eine Handlung eines lebendigen Wesens ohne Wirkung geblieben.“⁶

Herders pantheisierende Theologie hat zahlreiche Variationen in der klassisch-romantischen Poesie; bei aller entsagend-resignativen Bescheidung hält sich mühsam ein idealistisch-optimistischer Glaube. Ein Beispiel aus Hölderlins Hyperion:

„Ist der Mensch nicht veraltet, verwelkt, ist er nicht wie ein abgefallen Blatt, das seinen Stamm nicht wieder findet und nun umhergescheucht wird von den Winden, bis es der Sand begräbt? Und dennoch kehrt sein Frühling wieder! Weint nicht, wenn das Trefflichste verblüht! bald wird es sich verjüngen! Trauert nicht, wenn eures Herzens Melodie verstummt! bald findet eine Hand sich wieder, es zu stimmen!“ (StA 3, 51).

Wessen Hand? möchte man fragen. Den poetischen Glauben aber zu hinterfragen, ist nicht mehr nötig, zu freimütig hat er seinen Mut selbst decouvriert als Übermut; der romantische Idealismus und scheinbare Optimismus nachwandelt – wie wir wissen – am Rand eines verzweifelnden Pessimismus und des Nihilismus⁷.

Als in der Nach-Romantik in der ätzenden Philosophie der Hegel-Nachfolge der bilderreiche Teppich des poetischen Glaubens fadenscheinig und mehr und mehr durchsichtig wird zum Nichts, wird das Zeichen des fallenden Blattes bedeutsamer, weil schockierender als in der Antike. Während der homerische Held das uralte Wissen der Väter um das unerbittliche Schicksal gelassen hinzunehmen gewohnt war, muß der Spätling von heute den jahrtausendealten Glauben seiner Väter, dessen Trost ihm verlorengegangen ist, mühsam kompensieren; die pantheisierende Selbstgewißheit trägt nicht mehr, und der blättertreibende Herbst macht sich nun erst allgemein bemerkbar als Herbst des Glaubens. Wieder ließe sich eine Reihe von Beispielen beibringen, die schier unübersehbar wäre, wollte man gar die gesamte europäische Literatur befragen.

Zunächst ein Blick nach Frankreich. Aus Flauberts Frühzeit stammt die erst posthum veröffentlichte kurze Erzählung mit dem bezeichnenden Titel „Novembre“: Ein alternder Mann entdeckt, in einem milden November spazierend, im Blättertreiben, daß er selbst im Herbst seines Lebens steht:

„Ich ließ mich im Schutz eines kleinen Rasenhügels nieder; der Wind hatte sich gelegt. Ich weiß nicht, warum es geschah, aber als ich dort auf der Erde saß, an nichts dachte und dem Rauche zusah, der in der Ferne aus Hüttenkaminen aufstieg, da erstand mein ganzes Leben vor mir wie ein Phantom, und mit dem Geruch des verdorrten Grases und der toten Wälder kam mir der bittere Duft von Tagen zurück, die nicht mehr sind; meine armseligen Jahre glitten an mir vorüber, als jage sie der Winter im Sturmesjammer dahin; irgendeine schreckliche Macht peitschte sie durch mein Erinnern, mit grimmigerer Wut, als der Wind die Blätter über die verlassen Pfade fegte; seltsame Ironie fügte es, daß sie fortaschelten und wieder zu mir herwehten, bis sie alle zugleich davonflogen und sich in einem düsteren Himmel verloren.“⁸

Der Erzähler versteht das Gleichnis der vom Wind umgetriebenen Blätter schreckhaft als Bild seines eigenen Lebens; fast aufdringlich scheint die Sprache der Natur, die den Blick mit den treibenden Blättern schließlich in einen „düsteren Himmel“ lenkt. Das Erschrecken vor dem düsteren Nichts, der Horror vacui, regt an zu einer großen Konfession: der einsame Erzähler entdeckt sich im föhnigen Herbst als Narziß und Erotiker, ausgehöhlt von Langeweile und Schwermut, bedroht von der windigen Laune eines sinnlosen Schicksals; sein krankes Leben treibt dahin wie ein welkes Blatt – in den Tod, ins Nichts.

Der Dichter Flaubert scheint mit dieser frühen Erzählung seine romantische Phase der Versuchung zu bestehen und zu überwinden, seltsamerweise aber weist sie über sein der Kunst verhaftetes Leben hinaus in den späten Realismus.

In Deutschland ist es der Dichter Theodor Storm, in dessen Novellen der Herbst nicht selten der Rahmen ist für die schwermutsvolle Handlung. Ein Beispiel: „Draußen im Heidedorf“ heißt eine Novelle, in der die Schönheit des fremdartigen Dorfmädchens Margret Glansky einen alteingesessenen Bauernsohn in den Tod treibt. Der Erzähler führt mit einem eindrucksvollen Bild ein in die Handlung der Dorf-Tragödie:

„Meine Augen begleiteten im Vorüberfahren das ebenso sanfte als schwermütige Schauspiel, wie fortwährend unter dem noch warmen Strahl der Sonne sich gelbe Blätter lösten und zur Erde sanken, zumal wenn vor dem Schnauben unserer Pferde eine verspätete Drossel, ihren Angstschrei ausstoßend, durch die Büsche flatterte.“⁹

Den Dichter Theodor Storm zeichnet der Mut aus, daß er seinen konfessionellen Atheismus nicht kompensiert durch einen poetischen Glauben; seine Gedichte und Novellen sind kein poetischer Trost, sondern der genaue Spiegel für eine wenig trostreiche Wirklichkeit; in dieser Ehrlichkeit aber liegt gerade der Trost, der Trost der Wahrheit.

Das Gleichnis des fallenden Blattes weist selbstverständlich auf das große Bild des Herbstes, das nur mühsam in dieser Betrachtung umgangen wurde, da es unübersehbar ist in der Kunst und Literatur. Für die Kunst-Interpretation übrigens gilt: Am kleinsten Detail spiegelt sich ihre Größe. Das Herbst-Bild aber ist nicht gewaltsam zu verdrängen; immer auffallender drängt es sich im Lauf des Jahrhunderts auf; dessen Ende insbesondere suggeriert mit dem Ausdruck *Fin de siècle* eine herbstlich-schwermutsvolle Semantik.

Frage wäre: Weist das Gleichnis des fallenden Blattes auf einen Herbst als den großen Herbst, auf einen Herbst als das große Ende alles Lebens, oder läßt das Gleichnis noch die Hoffnung zu, hinaus- bzw. hinüberzuweisen über den Herbst aller Dinge? Die Frage spannt die Erwartung auf die Antwort deshalb, weil sie eine zweite gewichtigere in sich enthält, die zwingend lautet: Ein Herbst, der über sich hinausweist? Wohin?

Rainer Maria Rilke war siebenundzwanzig Jahre alt, als er kurz nach der Jahrhundertwende in Paris seine bekanntesten Herbst-Gedichte schrieb; am 11. September 1902 entstanden die folgenden Strophen, die den Titel tragen: „Herbst“.

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.¹⁰

Rilkes Verse aus dem „Buch der Bilder“ sind durch ihre ungewöhnlich schöne und geradezu zauberisch-betörende Sprache seit ihrer Entstehung bis zur Stunde wohlbekannt. In der Vers-Sprache vereinigt sich der fallende und wehende Laut des f und w suggestiv mit dem eindrucksvollen Bild des welken Blattes: „Die Blätter fallen, fallen wie von weit . . . sie fallen mit verneinender Gebärde.“ Das Herbst-Bild assoziiert mit dem Fallen der Blätter das Fallen aller Dinge, der Menschen und der Welt; das Fallen und Verfallen evoziert zwar das müde Nein der Resignation, das ungewisse Nein des Zweifels und der Verzweiflung, das Nein aber ist dennoch nicht das Nichts. Die verneinende Gebärde weist gerade hinaus über das Nichts und fordert heraus zum adversativen Trotz des Glaubens: „Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält.“

Rilkes Gedicht wirkt in der Tat durch seine vollendete Form und Sprache wie ein wohlklingender Trost; es fängt den Hörer in der Tat auf mitten im Fall und schützt ihn vor der Angst des Verfalls und Verfallenseins an das Nichts – aber wie lange? Es ist eine ernste Frage, ob der Hörer dem ästhetischen Anspruch entsprechen kann oder gar muß, ob er dem klangvollen Trost trauen kann und ob er glaubend vollziehen kann, was das Gedicht verheißt: „Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält.“

Es ist eine ernste Frage, ob die religiös-christliche Gottesgewißheit sich ersetzen läßt durch eine ästhetische Seinsgewißheit. Die Frage war in der Zeit des deutschen Idealismus der Klassik und Romantik schon einmal schnellfertig be-

antwortet worden, schon einmal schien der religiös-christliche Glaube sich ablösen und ersetzen zu lassen durch die Kunst. Die ästhetische Antwort am Ende des Jahrhunderts ist betörend-suggestiv – aber ist sie auch überzeugend? Hält eine ästhetische Antwort dem Fallen und Verfallen der Welt stand, hat eine ästhetische Antwort Bestand in einer von Verfall und Verwesung unterhöhlten Welt?

Die romantisch-ästhetische Seinsgewißheit hatte in der Mitte des Jahrhunderts ihren kritischen Meister gefunden in dem christlichen Philosophen Sören Kierkegaard, der zugleich mit Nietzsche erst am Ende des Jahrhunderts seine Wirkung in Deutschland zeitigte. Kierkegaards Philosophie des Seins hatte ebenso ihre Geschichte wie Nietzsches Philosophie des Lebens; während Skepsis und Pessimismus des einen aufgefangen werden durch das Wagnis des christlichen Glaubens, wird Skepsis und Nihilismus des anderen kompensiert durch den Salto mortale der Kunst.

Kierkegaard stellt explizit die Frage nach Religion und Kunst bzw. nach dem Verhältnis von Religion und Kunst; bereits in der Dissertation des Studenten heißt es:

„Fragen wir nämlich, was Poesie ist, so dürfen wir mit einer ganz allgemeinen Bezeichnung sagen: sie ist ein Sieg über die Welt; durch die Verneinung einer unvollkommenen Wirklichkeit hindurch tut die Poesie eine höhere Wirklichkeit auf, weitet und verklärt das Unvollkommene zum Vollkommenen und lindert dadurch den tiefen Schmerz, der alles verdüstern will. Insofern ist *die Poesie eine Art von Versöhnung*, sie ist jedoch *nicht die wahre Versöhnung*; denn sie versöhnt mich nicht mit der Wirklichkeit, in der ich lebe, es geschieht durch die poetische Versöhnung keinerlei Wandlung (Transsubstantiation) der gegebenen Wirklichkeit, sondern sie versöhnt mich mit der gegebenen Wirklichkeit, indem sie mir eine andre Wirklichkeit gibt, eine höhere und vollkommeneren. Je größer nun der Gegensatz ist, um so unvollkommener ist eigentlich die Versöhnung, so daß im Grunde oft keine Versöhnung wird, sondern eher eine Feindschaft. Darum ist eigentlich erst *das Religiöse* imstande, *die wahre Versöhnung* zu vollbringen; denn es läßt die Wirklichkeit für mich unendlich werden. Das Poetische ist daher freilich eine Art von Sieg über die Wirklichkeit, das Unendlichwerden jedoch liegt dabei mehr in einer Auswanderung aus der Wirklichkeit als in einem in ihr Bleiben.“¹¹

Kierkegaards Seinsgewißheit war noch umgriffen vom christlichen Glauben, der seine Auseinandersetzung mit der romantischen Ästhetik bzw. mit der ästhetischen Romantik hinfort bestimmte; dem betörenden schönen Schein der Kunst nicht zu verfallen und der ästhetischen Weltveränderung nicht zu trauen war er gelehrt worden durch die Verzweiflung der romantischen Künstler, durch deren ästhetischen Salto mortale er sich nicht hinwegtäuschen ließ über die unversöhnte Welt.

Rilkes neuromantisches Gedicht also rührt mit seinem unscheinbaren, aber eschatologischen Gleichnis an eine entscheidende Frage, an die Frage, ob die Kunst ersetzen kann, was mit der Religion verlorengegangen ist: den Trost des Glaubens.

Die Dichter standen immer im Dienst der Religion, gewiß: auch die Propheten waren Dichter, aber sie waren niemals selbst die Stifter noch die Priester der Religion; gewiß waren sie Interpreten der Mythen oder der Götter, aber waren sie auch die Offenbarer oder gar die beauftragten Sendlinge Gottes und die beauftragten Tröster inmitten der dunklen Geheimnisse des Seins? Die Dichter standen gewiß stets in Versuchung, ihre Deutung der Zeichen der Natur und der Geschichte zu verstehen als Deutung der Sprache des Gottes und Deutung der Geheimnisse des Seins.

Die Kunst und ihre Gesichte und Gedichte zu verstehen als Manifestationen des Seins ist gewiß eine Sache eines poetischen Glaubens, über den sich schwerlich richten läßt; eines aber ist sicher: Der forcierte poetische Glaube ist eine verräterische Erscheinung in der Geschichte, denn er provoziert die Frage, ob die Kunst mit ihrem schönen Schein oder dem Schein des Schönen den vom Zweifel befallenen Menschen hinwegzutäuschen versucht über seine verfallende Welt. Die Frage könnte schärfer gefaßt werden: Kokettiert der poetische Glaube etwa mit der gefallenen oder fallenden und in ihrem im Fall sich gefallenden Welt? Kompensiert der poetische Glaube den kosmischen Fall mit kosmetischer Gefallsucht? Kompensiert die reale Erfahrung der Vernichtung und des Nichts ihre Angst mit dem beschwörenden Trost eines irrealen Seins?

Poetischer Pessimismus des *Fin de siècle*: Ein Grabtuch aus goldenen Blättern

Georg Heym war erst neunzehn Jahre alt, als er im Jahr 1906 seine frühen Herbst-Gedichte schrieb, aber sie verdienen Aufmerksamkeit, denn sie weisen voraus auf den kommenden großen Dichter. Ein Beispiel: „Im Herbst“

Wir lieben das Vergehende und Müde,
Den letzten Glanz im Abendlande,
Den Traurigen und Schönen,
Als verschiede
Mit ihm auch unsre Jugend ewig.

Und manche Blätter von den Zweigen gleiten
Dir auf das Haar, noch zitternd leise,
Als wollten sie in Golde sich bereiten
Ein Grabtuch und in Schönheit sterben.¹²

Das Herbst-Gedicht kurz nach der Jahrhundertwende ist noch getragen von der schwermutsvollen Stimmung des *Fin de siècle*; der Anfang des neuen Jahrhunderts hat wenig Hoffnung gebracht, der Anfang läßt aufhören: „Wir lieben das Vergehende und Müde, / Den letzten Glanz im Abendlande.“

Das Herbst-Gedicht bestimmt damit den historischen Ort: das Abendland. Das kleine Natur-Bild wird zum grandiosen Bild der Geschichte. Die Rhythmen

und Reime mühen sich mit rührender Sorgfalt, den herbstlichen Untergang des Abendlands zu verschönern, mühen sich um den Trost durch die Schönheit. Die Kunst wird zum Kult der Schönheit, die auch das Sterben und den Tod aufzuheben scheint. Die Kunst des Sterbens, die *Ars moriendi*, fügt sich willig in die triumphale Todes-Symphonie des Herbstes, die Schönheit der herbstlichen Natur wird zum Sinnbild für die natürliche Schönheit des Sterbens. Frage aber: Welchen Sinn offenbart das Sinn-Bild? Das herbstliche Sterben wird zwar zum Fest, aber können die feierlich zelebrierten Grabgesänge das Ohr noch betören, können die goldenen Blätter das Auge noch blenden? Ist es nicht vielmehr so, daß sie offenbaren, was sie verbergen wollen, nämlich: auch goldene Leichentücher verhüllen nicht die Wahrheit, den Tod!

Die Herbst-Gedichte spiegeln die gefährliche Ambivalenz eines poetischen Glaubens, dessen Gewißheit begleitet ist vom Pendant des Zweifels und der latenten Verzweiflung; dem poetischen Leicht-Sinn korrespondiert auffallend eine poetische Schwer-Mut. Daß der Anfang des Jahrhunderts begleitet wird von zahlreichen Herbst-Gedichten, ist übrigens ein Zeichen, das nachdenklich stimmt, um so mehr, als ihre Bilder von erschreckender Deutlichkeit sind. Der poetische Glaube bekennt mit schöner Gestik seine Ohnmacht im Herbst des Nichts. Die folgenden Strophen mögen kommentarlos für sich sprechen:

Georg Trakl: Im Herbst

Die Sonnenblumen leuchten am Zaun,
Still sitzen Kranke im Sonnenschein.
Im Acker mühn sich singend die Frau'n,
Die Klosterglocken läuten darein.

Die Vögel sagen dir ferne Mär',
Die Klosterglocken läuten darein.
Vom Hof tönt sanft die Geige her.
Heut keltern sie den braunen Wein.

Da zeigt der Mensch sich froh und lind.
Heut keltern sie den braunen Wein.
Weit offen die Totenkammern sind
Und schön bemalt vom Sonnenschein.

Georg Heym: Herbstmorgen

Niemand ist weit zu sehen
Bis unten am grauen Saum.
Über den Feldern braun
Verlassene Pflüge stehen
Im leeren Raum.

Ein früher Wind schüttelt
Auf den Chausseen
Die kleinen Bäume,

Georg Trakl: Verklärter Herbst

Gewaltig endet so das Jahr
Mit goldnem Wein und Frucht der Gärten.
Rund schweigen Wälder wunderbar
Und sind des Einsamen Gefährten.

Da sagt der Landmann: Es ist gut.
Ihr Abendglocken lang und leise
Gebt noch zum Ende frohen Mut.
Ein Vogelzug grüßt auf der Reise.

Es ist der Liebe milde Zeit.
Im Kahn den blauen Fluß hinunter
Wie schön sich Bild an Bildchen reiht –
Das geht in Ruh und Schweigen unter.¹³

Die Raben steigen und stehn
Im Winde mit Krächzen
Über den Stangen
Der Telegraphen,
Die reifbehangen
Seufzen und ächzen.

Endlose Wege dehnen
Sich über die brachen Furchen,

Über Hügel und Schluchten,
Als ob sie suchten
Irgendwo hinten ein Ziel.
Und ersticken am Ende
In einem Stoppelfeld
Wo eine einsame Mühle
Die starren Hände
Ins Morgengrauen hält.

Birken stehen
In einem der Wege im Land
Wie Klagefrauen,
Mit langen Zweigen,

In Tränen und Schweigen,
Wie über Gräbern,
Von niemand gekannt,
Wo ein Gerippe sich wälzt
Unten im Sand.

Aber immer im traurig grauen
Niederem Himmel stehen und schauen
Wie Wächter mit großen Speeren
In verlorenen Fernen
Unter den Wolkenheeren
Ewig die hohen Zisternen.¹⁴

Das Motiv und Gleichnis des fallenden Blattes ließe sich mit zahllosen Beispielen erweitern; die Reihung aber wäre ohne Nutzen, denn die wenigen Beispiele genügen, um im Spiegel der Kunst, genauer: in einer unscheinbaren Spiegelscherbe der Kunst den menschlichen Geist zu fazettieren als eschatologisches Bewußtsein; die Bewußtseins-Geschichte – so lehrt der Blick auf ein geringes, aber jahrtausendealtes Gleichnis – ist immer auch Glaubens-Geschichte.

Poetischer Trotz der Moderne: Das Aschenfest des Herbstes

Am Ende aber muß ein Gedicht stehen aus der jüngsten Gegenwart, ein Gedicht, in dem das fallende Blatt abermals mit zwingender Deutlichkeit verweist auf den Herbst – auf den Herbst der Natur sowohl als auch auf den Herbst des Lebens oder gar auf den Herbst der Geschichte. Das Gedicht von Margot Scharpenberg lautet:

Herbstblätter

Unter dem Laubbaum,
unter verwehendem Dach
lauter offene Türen.

Mir rollen die Taler,
golden, geprägt,
davon.

Kauf ich mir Zeit?

Morgen hämmern sie
luftige Schindel an,
wieder ein ganzes Jahr.

Bis zum Aschenfenster bleib ich noch wohnen.¹⁵

Das Gedicht weist bereits mit dem Titel-Bild des Blätterfalls über das unscheinbare Gleichnis vom fallenden Blatt hinaus auf das große Gemälde des

Herbstes. Das Gedicht fällt ferner auf durch seine herbe Form: Die Verse schmeicheln sich nicht ein durch eine poetische bzw. ästhetische Geschmeidigkeit; es fehlen die lockenden Rhythmen und die klangvoll gefälligen Reime; die Verse sind gleichsam Satzbrocken, Satz-Stücke, die unverbunden und hart aneinander stoßen. Eindrucksvoll aber ist deshalb das Bild: Des Laubbaums Dach ist zerweht, zerrissen, zerstückelt, und das Haus besteht nur mehr aus offenen Türen. Das gelbe Laub, das dem Unbehausten vor die Füße rollt – wie Taler – löst die Frage aus: Kauf ich mir Zeit? Paulus' christlicher Imperativ liegt gewiß zu fern ab: Kauft die Zeit aus! Der christliche Imperativ wäre wahrlich ein zu strenges Maß für die Antwort, ob es sich lohnt, mit den rollenden Blätter-Talern Zeit zu kaufen! Wie lange? Bis morgen, bis zum Frühling, wenn die luftigen Schindeln der Blätter wieder angehämmert werden? Es wird doch wieder Herbst und am Ende steht doch immer wieder: das Aschenfest!

Das Gedicht endet mit einem seltsamen Bild, mit einer schier undeutbaren Chiffre. Das Aschenfest soll gewiß nicht erinnern an Aschermittwoch, gleichwohl weist die Asche auf das erloschene Feuer, auf eine verbrannte Vergangenheit, verbrannte Zeit, verbrannte Freude, verbranntes Leben, verbrannte Welt. Aber das Feuer ist ein Fest!

Viele Fragen bleiben offen: Wie lange ist es noch hin bis zum Aschenfest? Ist das Aschenfest ein Purgatorium mit seinem sieghaften Tanz auf der Asche? Wird an diesem Fest das Leben geläutert auferstehen aus der Asche? Oder ist das Aschenfest das Fest nach dem letzten Feuer, das Fest des letzten Herbstes, der Herbstbrand als Weltbrand? Ist das Aschenfest das letzte Fest dieser Welt, die festliche Kommunion – mit dem Nichts?

Abschließend aber noch einmal die Frage: Sind die Rhapsoden, Psalmisten und Poeten der Antike und der Moderne gleichermaßen glaubwürdig? Die Antwort bleibt dem Leser und Hörer anheimgestellt. Wenn die Frage auch zu schroff gestellt ist, weil die Poeten sicherlich nicht jenen Glauben heischen, an dem das Heil oder Unheil der Menschen hängt, so stimmen ihre Sprüche und Bilder doch nachdenklich, nachdenklich weniger über das Verhältnis von Poesie und Religion, nachdenklich über das Spiegel-Verhältnis von Poesie und Geschichte.

ANMERKUNGEN

¹ Ilias VI, 119–125, 145–149, Übers. Thassilo v. Scheffer.

² E. Staiger, *Poetik* (1946, ²1959) 90 f. Staiger findet, daß Glaukos' Antwort „völlig aus dem Rahmen fällt“. Aus welchem Rahmen? Aus dem Rahmen der epischen „Feststellung“ der Geschlechter; gewiß aber eben dies zeigt, daß der antike Dichter sich nicht vom literaturwissenschaftlichen Gattungsbegriff des Epischen hinreichend absichern und trösten ließ; die antike Erfahrung des Schicksals war ernster als der moderne Begriff der Literatur.

³ Ps. 103, 13–15. Weitere Stellen zu Blatt im AT: Ez 19, 9; Ps. 111, 5; Spr 31, 15; Ijob 24, 5. Variationen zu Gras: 2 Kön 19, 26; Jes 34, 13; 35, 7; 37, 27; 40, 6; 44, 6; 51, 12; Ps 37, 2; 90, 5; 103, 15; 129, 6; Ijob 8, 12.

⁴ Luther, *Der Prophet Jona ausgelegt* (1526): WA 19, 226 (Orthographie modernisiert). Luther verwendet des öfteren das Bild des fallenden Blattes; vgl. WA 10, 1, 2, 27; 37, 97; 42, 127 f.; 44, 504, 543; 49, 18, 136.

⁵ J. Wickram, *Der Jungen Knaben Spiegel* (1553), hrsg. v. G. Fauth (Straßburg 1957) 65 f. (Orthographie modernisiert).

⁶ *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 15. Buch. Ausg. Suphan, Bd. 9, 412.

⁷ D. Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ der Romantik*, 2 Bde. (Tübingen 1972).

⁸ Übers. E. Sander, Insel-Ausg. 1964, 5 f.

⁹ *Sämtl. Werke*, hrsg. v. P. Goldammer (Berlin 1956) Bd. 2, 305.

¹⁰ *Sämtliche Werke* (Wiesbaden 1955) Bd. 1, 53.

¹¹ *Über den Begriff der Ironie: Ges. Werke* (Düsseldorf 1961) 31. Abt., 303.

¹² *Gesamtausg.*, hrsg. v. K. L. Schneider (Hamburg 1964) Bd. 1, 622 f.

¹³ G. Trakl, *Gesamtausgabe*, hrsg. v. W. Schneditz (Salzburg 1938) Bd. 1, 34, 40.

¹⁴ G. Heym, a. a. O. 371 f.

¹⁵ *Aus: Spiegelschriften* (München 1961) 39.