

Lorenz Wachinger

Dichtung und Traum im Werk des Konrad Weiss (1880–1940)

Dem letzten zu seinen Lebzeiten gedruckten Gedichtband, „Das Sinnreich der Erde“ (1939) hat der viel gerühmte, aber wenig gelesene Dichter Konrad Weiss als „Vorwort“ ein kleines Gedicht vorangestellt:

Was im einzelnen gefügt
Wort ist und nicht mehr kann rücken,
daß es nicht im ganzen trügt,
geh du fort auf Traumes Stücken –

nein, der Sinn versinkt wie Traum
in dem aufgewachten Tage,
und du suchst im ganzen Raum
endlos deine eigne Sage.

Der festgefügte Wortbestand – oft schwer zu verstehen; Weiss gilt als hermetisch dunkel in Lyrik und dichterischer Prosa, weniger in seiner kunstkritischen Publizistik – soll also auf eine bestimmte Weise gelesen werden, etwa wie ein Traum, dessen Sinn, zunächst verschlossen, sich erst einer geduldigen Deutungsbemühung öffnet. Deutung heißt aber nicht, so ergänzt die zweite Strophe, einen eindeutigen Sinn zu erheben; der Sinn gehört eben in das andere Reich von Nacht und Traum, hat eine andere Weise zu „sprechen“, die weder einfach aussagt noch schlechthin verbirgt, sondern bedeutet und bezeichnet. Der Sinn steht quer zu dem zeiträumlich und logisch geordneten Denken des Tages, weist breitere und tiefere assoziative Verknüpfungen auf, muß gesucht werden wie das Ich, wie das Du, wie das Wort.

Nun ist der Traum seit Sigmund Freud in die fast ausschließliche Zuständigkeit der Tiefenpsychologien übergegangen. Die große Geschichte des Traums als Stilmittel der Dichtung bei Homer und Dante, Shakespeare oder Friedrich Hebbel und Günter Eich ist zurückgetreten, außer daß die Philologen in der modernen Lyrik oder etwa bei Franz Kafka auf die Gesetze des Traums stoßen¹. Konrad Weiss, Zeitgenosse der Modernen, hat den Traum als Metapher und Stilmittel, ja als Denkform radikaler verwendet, als daß es genügen könnte, ihn in die Tradition des romantischen Traumverstehens oder in die des älteren biblischen oder christlichen oder philosophischen einzuordnen². Das kleine „Vorwort“ weist vielleicht einen Zugang zu dem schwierigen Dichter, den uns das allgemeine und das psychologische Interesse am Traum leichter finden läßt.

Leben und Werk

Doch zunächst, wer ist Konrad Weiss?³ Am 1. Mai 1880 in Rauenbretzingen bei Schwäbisch Hall aus einer kinderreichen Bauernfamilie geboren, will Konrad Weiss nach dem Abitur Priester werden, geht im Winter 1900 ins Tübinger Wilhelmsstift und studiert katholische Theologie, auch schon Kunstgeschichte und Germanistik. Ende 1903 bricht er das Theologiestudium ab, verläßt im März 1904 Tübingen, um im Sommer in München, im Winter 1904/5 in Freiburg zu studieren. Er schließt das Studium nicht ab, nimmt 1905 eine Stelle am Münchener „Hochland“ an, wo er neben redaktioneller Arbeit (zusammen mit Max Ettlinger) Kunstkritiken schreibt. Die Zusammenarbeit mit Carl Muth dürfte nicht leicht gewesen sein; über Weiss' erstem Gedichtband soll der Bruch unausweichlich geworden sein, so daß er 1920 „Hochland“ verläßt und in die Redaktion der „Münchener Neuesten Nachrichten“ eintritt, wo er bis zu seinem Tod am 4. Januar 1940 wieder das Kunstreferat vertritt. Seit 1917 in kinderloser Ehe verheiratet, scheint er, zum erstenmal bei seinem Weggang aus dem Priesterseminar ahnbar, aus zögernden Entscheidungen fast eine Lebensregel gemacht zu haben. Die Schwere des sprachlichen Ausdrucks – er soll, obwohl freundlich und jeder Pose abgeneigt, im Beisammensein mit Freunden zum dunklen Monolog geneigt haben – entspricht offenbar seinem Lebensgefühl.

Von der inneren Entwicklung des Dichters ist erstmals bei L. Verbeeck Genaueres zu erfahren. Er greift aus einem frühen Notizbuch über Italienreisen zwischen 1910 und 1913 die „Sixtina-Aufzeichnungen“ heraus; Weiss geht in einer Interpretation der Fresken Michelangelos dem Problem nach, „inwiefern sich die christliche Kunst durchaus spürbar von der vorchristlichen unterscheiden muß“. Die nackten Jünglinge auf den gemalten Gebälk-Sockeln nahe dem Gewölbescheitel deutet er als die Bewußtseinsstufe des Heidnischen, Antiken: in sich zurücklaufende, natürliche Bewegung, die gesucht und gefunden wird; geschlossener Kosmos, das „klassische“, „humanistische“ Weltbild. Dagegen die Sibyllen und Propheten: Ahnung vom Verlust des Paradieses, von der Schuld, von der Beziehung des Weltlaufs auf das Christus-Ereignis; Weiss sieht diese Bewußtseinsstufe als „individuelle Bewegungsverlierung, Absage an die naive Form und den Zustand“. Es ist die Stufe der geschichtlichen Erfahrung, des Erleidens von Zeit und Zerrissenheit, nachdem der vollkommene Urzustand verloren ist und nicht wieder hergestellt werden kann; sie läuft auf die Enthüllung des Geheimnisses im Jüngsten Gericht (Stirnwand der Sixtina) zu.

Vom wahrgenommenen Bild, von der Kunst aus zu denken, scheint für Weiss sein Leben lang wichtig zu bleiben. Worauf es ihm in der Kunst ankommt, macht ein etwas späterer Komplex von Notizen deutlich: Die Chiffre „Reclusa“ – Weiss hat sich viel mit dem frühen Mönchtum befaßt – bedeutet für ihn eine auf Anschauung, Theoria, eine ungeschichtliche Religion, einen allgemeinen und

idealen Seinsbegriff gegründete Daseinsform, die zu überwinden, weil mit dem Christlichen nicht vereinbar, sei; „Immaculata“ (d. i. „unbefleckte Erfahrnis“) meint die individuelle und geschichtliche Erfahrung, die den Verlust der paradiesischen Anschauung, die Sünde und die Endlichkeit akzeptiert, also durch den Verlust zu der neuen, spannungsvollen christlichen Daseinsform gelangt; „Pietà“ schließlich ist die christliche Erfahrung von Sünde und Erlösung und die vorweggenommene eschatologisch erfüllte Anschauung. Malerei (und sicher auch die Dichtung) im christlichen Zeitalter hat nach Weiss in ihrer Form, nicht zuerst in den Gehalten, dieser geschichtlichen Erfahrung des Verlusts, des „Mangels“ – wichtiges Schlüsselwort! – Rechnung zu tragen; sie soll nicht zeitlose Formen suchen, sondern die Zeit in die Form aufnehmen in einer „geschichtlich gegenwärtigen Konkretion“.

In seinen frühen Natur-Gedichten geht es Weiss nicht um Stimmung oder, in der Nachfolge Goethes, um Bewunderung des Gesetzhaft-Schönen oder des Dämonisch-Tiefen; er sucht auch hier den Aspekt des Verlusts, wie er in den organischen Wandlungsprozessen enthalten ist, der Brechung in der Wachstumsrichtung, die zur Individualisierung führe. Das Gebrochene, hart Gefügte, Bruchstückhafte fällt ja auch in der Sprache des Dichters auf; er will das bruchstückhafte individuelle Erfahren und Erkennen nicht in einer klassisch vollkommenen Form verschleiern – es ist wie ein formales Ernstnehmen des paulinischen „stückweisen“ Erkennens (1 Kor 13, 12). Die dazu gehörende Schwere im Fluß der Bilder ist die Haltung des Sichanheimgebens und Folgens: dem Plan Gottes in der Geschichte, den Fügungen des Lebens, der eigenen personalen Tiefe (die er in der Chiffre „Blut“ meint); das selbstmächtige Handeln gilt ihm als unfruchtbar. In der 1917 begonnenen, unabgeschlossenen Dichtung „Largiris“ arbeitet Weiss dies an der Betrachtung der eigenen Handschrift heraus⁴.

Seine denkerische Eigenart gewinnt Weiss – „zunächst ein sehr großer und vielschichtiger Denker“ (H. Henneke) – endgültig in einer langen Krise, etwa von 1914 bis 1917, wie L. Verbeeck aus den Tagebüchern belegen kann. Die Arbeit an ihrer Lösung vollzog sich seit 1914 auch in Gedichten; der erste Band, „Tantum dic verbo“, 1918 bei Kurt Wolff, zeigt ihren schöpferischen Abschluß an. Der Band wird oft dem expressionistischen Aufbruch zugeordnet, wohl schon wegen des Verlags und weil die Gedichte einen viel rauheren, eigenwilligeren Klang haben als die gleichzeitigen, etwa Rilkes oder Hofmannsthals oder Georges. Völlig wie ein erratischer Block aber steht Konrad Weiss neben der katholischen Literatur der Zeit; er beklagt den Verlust einer eigenen Sprache der Katholiken in künstlerischen Dingen⁵.

Weiss ist als Kunstkritiker den Modernen zugeneigt, entdeckt schon zwischen 1905 und 1910 für sich und seine Leser Cézanne und Gauguin, L. Corinth und vor allem van Gogh, der ihm das Stichwort vom „geschichtlichen Gethsemane“ liefert; den künstlerischen Weg seines Freundes Karl Caspar unterstützt er pu-

blizistisch⁶, auch mit dem Bildhauer Karl Knappe verbindet ihn Freundschaft. Vor Caspars Ölberg-, Passions- und Pietàbildern fragt man sich, ob der Maler den Dichter angeregt habe oder umgekehrt. Weiss wendet sich mit dieser Entscheidung für die Modernen gegen das, was damals landläufig als christliche Kunst galt: gegen die Nachklänge der Nazarener, gegen die, immerhin respektvoll behandelte, Beurer Schule (hat er vielleicht gar hier die Chiffre „Reclusa“ gefunden?), gegen die Präraffaeliten, überhaupt gegen jede klassizistische Auffassung; denn die Gestalt ist ihm „nicht das Maß der Welt“. Da ihm Kunst als „ein geschichtlicher Grad der Naturüberwindung in einem stets gegenwärtigen Glauben an die Übernatur“ gilt, kommt es ihm darauf an, „die Zeit in Idee und Anschauung hineinzuhoben“, weniger im Dargestellten und Inhaltlichen als vielmehr in den Problemen der künstlerischen Form.

Weiss stellt sich somit an einen genau umschriebenen geistesgeschichtlichen Zeit-Ort, und er will ihn sprachlich ausarbeiten. Es geht um die Wendung gegen den humanistisch-bürgerlichen Idealismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts; eine Revolte vom christlichen Denken aus, wohl zu vergleichen mit der Wendung der Paul Tillich, Karl Barth und vieler anderer gegen liberale Theologie und den „Kultur-Protestantismus“ nach dem Schock des Ersten Weltkriegs. Was für Karl Barth, im Rückgriff auf Kierkegaard, der „unendliche qualitative Abstand“ zwischen Gott und Mensch ist, nennt Konrad Weiss den „Mangel“ aller geschichtlichen Formen, ihren Abstand von dem begrifflich nie faßbaren Christus-Ereignis in der Mitte der Zeit, die „Lücke“ im Denken, Sprechen und Bilden, die das Sich-Abschließen jeder Gestalt und des Geistes gegen die zerbrechende, aber fruchtbar machende Gewalt der Geschichte verhindert. Die Geschichte aber ist das vorab dem Menschen Angebotene, dem „der christliche Epimetheus“ nur nachsinnt und nachtut, statt wie Prometheus, die Leitfigur des Humanismus von Goethe und Herder bis zu Nietzsche und der Literatur seiner Zeit (z. B. C. Spitteler), sie selber planend und raubend zu entwerfen.

Der andere Aufbruch, zeitlich etwa dem des Konrad Weiss entsprechend, ist der des dialogischen und geschichtlichen Denkens, bei G. Marcel, F. Ebner, F. Rosenzweig und M. Buber. Auch hier die Wendung gegen das ungeschichtliche idealistische Denken seit Descartes⁷, die Aufgebrochenheit durch das Angeredetsein, letztlich vom schöpferischen Wort Gottes. Erst mit Heidegger setzt sich schließlich das Denken im Horizont der Zeit durch.

Konrad Weiss sagt von sich selber, er komme aus der katholischen Kulturbewegung nach 1900; „man wollte sein eigenes, größeres christliches Gesicht innerhalb des Deutschtums sehen“⁸. In den zwanziger und dreißiger Jahren gehört er mit Joseph Bernhart und anderen dem Kreis um Theodor Haecker an, der ihm in seinen „Tag- und Nachtbüchern“ (Dezember 1939) zwei Gedichte widmet; der Freund Carl Schmitt, berühmter Staatsrechtslehrer, ist gelegentlich zu Gast in dieser Runde. Der Historiker Clemens Bauer bewahrt einen Blick in

jenen versunkenen Kreis: „Eher zu Soliloquien als zu Gesprächen aber neigt Konrad Weiss in der begnadeten Unbeholfenheit des nach innen gewandten Dichters, im Grunde alle bezaubernd durch die Redlichkeit seines Denkens, Sagens und Schreibens.“⁹

Eine Traum-Erzählung

Der Band „Die Löwin“ von 1928 enthält „vier Begegnungen“, so der Untertitel, mit Frauengestalten: Die Löwin, Harpyie, Reklusa, Genannt Bona; daß es sich um Erzählungen mit Traum-Charakter handelt, haben F. Kemp und C. Hohoff in den fünfziger Jahren schon gesagt. Die Art dieser Traum-Form und ihren Sinn gilt es genauer zu sehen, z. B. an der Titel-Erzählung „Die Löwin“:

„Es war noch zeitig am Morgen, aber der Tau war schon vertrocknet. Als wir über die Wiese gegen den Bach zu gingen, fielen plötzlich jenseits auf der Anhöhe mehrere Schüsse. Mein kleiner Bruder zu meiner Rechten, der mit mir das Kind zwischen uns, indem er es hinter dem Fäustchen gefaßt hatte, an seinem rechten Armchen führte, zeigte mit seinem ausgestreckten Arme gerade hinüber, sagte: das sind die Jäger, jetzt wird der Löwe erschossen, und damit verließ er die Hand des Kindes. Mit seinen kurzen bresthafte Beinen lief er schnell auf den Bach zu, wo er an einer schmalen Stelle zwischen dem Schilfrohr den Übergang fand. Gleich darauf sah ich ihn am Abhang hinaufsteigen und über der Breite des Hügels verschwinden.“

Es ist nicht wieder von dem Verschwundenen die Rede, ebensowenig wie der Erzähler eingeführt wird oder der Löwe und die Jäger oder das Kind. Der Ich-Erzähler geht auf den Bachübergang zu und sieht eine Gestalt die Anhöhe herunterkommen, erkennt sie und sagt zu sich: „Das ist die Löwin.“ Blick in Blick gehen sie aufeinander zu, aber nach ein paar Schritten fühlt er sich in tiefem Wasser auf der Wiese stehen, denkt: das war die erste Begegnung, und sucht festen Boden. Als er den Steg über den Bach betritt, betritt ihn von der anderen Seite die Löwin – „ich sah mich vor dem Flächenblitze ihrer nahen und starken Miene aufgerichtet wie in einer heißen Flamme“; sie kommen hart aneinander vorbei: die zweite Begegnung. Das Kind auf seinem Arm sieht jubelnd zur Löwin zurück.

Er steigt mühsam den Weg die Anhöhe hoch, hört die Löwin hinter sich nachkommen, die ihn schließlich überholt und erwartet. Sie gehen stumm nebeneinander weiter aufwärts. „Aber das Kind war nicht zwischen uns“: die dritte Begegnung. Währenddessen kommen die Jäger von oben auf sie zu – eine Entscheidung muß kommen; nach einer kurzen unvermittelten Einschaltung über die Würde, die wie ein Blitz unnahbar sei, erzählt er, wie die Jäger vor der Löwin fliehen. Löwin und Erzähler gehen weiter, stumm; der Erzähler sucht nach Worten, die sich ihm aber entziehen. Sie erreichen das Ende des Weges, der in einen Querweg mündet; der Aufstieg war kurz, aber er fühlt ihn wie eine lange Reise.

Er weiß, „daß die Wahl des Weges der Löwin gehörte“, fürchtet die kommende Entscheidung um das Kind. Schließlich wendet die Löwin sich ihm zu und verlangt das Kind; er gibt es ihr, geht ihr nach und versucht, sie von hinten zu umschlingen und mit ihr zu ringen. Sie dreht sich um und schiebt ihn weg; er bleibt zurück, vergißt die Löwin.

Plötzlich steht auf der Höhe, wo der Weg mündete, ein Baum, der vorher nicht da war; auf der Erde liegt ein Köcher oder Kumpf, der von der Löwin stammen muß; eine beschriebene Rolle steckt darin, er liest: „Das Dunkel des Blutes“ – eine Folge von Sätzen, deren Sinn und Zusammenhang nicht gleich ersichtlich ist. „Wenn dir der bekannte Weg weggenommen wird, so danke dafür und freue dich. Es brennt im Herzen, wenn der Geist verzagt.“ Später: „Im Wasser bist du in dich gekommen; auf dem trockenen Wege bist du aus dir verloren gegangen.“ Der Erzähler gerät in tiefe Verzweiflung, „daß ich meines Daseins Inbegriff verfluchte“. Die Schrift geht weiter mit Sätzen wie: „Vergiß die Bewahrung und bewahre alles durch Verlust.“ Er deutet ein inneres Erlebnis an, das seine Gedanken zerfallen läßt – „und mein Geist wurde zerspalten mitten in die Kammer des Sinnes bis hinab in die Wurzel“. Weiter die Schrift: „Lebe aus deiner geringsten Kraft.“ „Erkenne das Tun des Blutes; es hat keine Wahl im Geiste, sondern nur in der Erfüllung des Weges. Das Wort und das Blut bilden eine nahtlose Fügung.“

In einem Bergzug sieht er die Umrisslinien einer schlafenden Frau, das Bild wandelt sich aber schnell wieder, und er bleibt verändert zurück; sein Wesen wechselt „auf der Spur des Blutes und war wie ein Löwe, der aufbricht und wieder wie das Harz, das langsam aus dem Baume herausquillt“. Er bricht auf, sieht Frauen auf dem Feld zusammenlaufen, ist bald bei ihnen und sieht in ihrer Mitte die Löwin; auch das Kind ist da. Sie teilt an die Frauen kleine Säckchen aus, es scheint, „mit Mitteln gegen Krankheiten“. Er wird unsagbar heiter, fürchtet sich aber und sinnt über die Erkenntnis nach und über das Tun. „Denn auch das Geheimnis Gottes ist nicht die Vereinigung, sondern die selige Entfremdung.“ Er hört die Löwin – wie immer ohne Bewegung ihres Mundes – den Namen ihres Mittels „Euphobia“ nennen, nimmt das Kind von ihrem Arm und geht ihr voraus nach „Untergang“ zu, sieht aber zurück in ihr undurchdringliches Gesicht. „Ihre Gestalt blieb zurück, ein Bild, das seinen Gang nicht beschleunigt, da es von Blut und Licht gleich ewig geführt wird.“ Auf dem Weg von der Löwin weg sammeln sich ihm die Worte des Gedichts „Was ist dies wie ungenossen“¹⁰; die letzten beiden Verse lauten: „ringe mit dem Löwenweibe / und nicht eher sei erlöst.“ Als die Sonne untergeht, betritt er mit dem Kind das Haus, erinnert sich noch einmal der Gestalt der Löwin, vor der die Jäger geflohen waren. Drinnen brennt das Herdfeuer, die Geschwister reden, das Kind jubelt. „Aber der Abend, der noch anhielt, sammelte Traurigkeit in meiner Seele wie in einem Kelche und die Schwere des Mittags blieb in meinen Gliedern.“

Der Sinn der Traum-Form

Von Weiss' Prosa-Dichtungen schrieb 1929 Joseph Bernhart: „Ich bin genommen von einer dunklen Gewalt, aber außerstande, mehr als diese zwei Wörter zu sagen.“ Wer mit Träumen vertraut ist, wird sich etwas leichter tun. Ich versuche, ohne mich an eine explizite Traumtheorie zu binden, einigen Hinweisen der Tiefenpsychologie nachzugehen.

1. Die Ich-Erzählung des Dichters hat sich im Nacherzählen in einen distanzierteren Bericht über einen „er“ gewandelt. So, im Wort objektiviert und sekundär bearbeitet, „haben“ wir auch den Traum, der ja ursprünglich eine Folge ohne Beobachter-Distanz erlebter Bilder ist. Schon im Erinnern entstellt, geordneter und logischer präsentiert, wird er im Erzählen noch dazu einer Absicht dienstbar gemacht, die vom Hörer auch verstanden wird; man denke nur an die Josephs-Träume der Genesis! In dem spannungsvollen Bereich des Gesprächs – es steht der Dynamik des Traums näher als das einsame Denken – bleibt der Traum bewegt und bewegend durch eine a-logische Impulskraft. Statt zu fragen: was meint der Dichter mit der „Löwin“? wäre eher zu fragen: was macht dieser Text mit mir? Gerade seine Schwerverständlichkeit kann mich ärgern oder herausfordern oder vom Rationalen weg auf den Fluß strömender Bilder hin orientieren. Ich kann mich auf die Form einlassen, die Bewegung des Textes aufnehmen: den Weg und die Wandlungen vom Morgen über den schweren Mittag zum Heimweg und zum Abend im Haus.

2. Das unvermittelte Auftauchen und Verschwinden der Bilder, ihre nicht logisch-kausal erklärte, psychologisch nicht motivierte Eigenbewegung, die intensive Klarheit mancher Bilder und Klänge: darin besteht der Stil des Traum-„Denkens“. In der Auseinandersetzung mit dem Wach-Denken unseres Ichs fällt uns dieser andere Stil des Traums auf; dazu gehört besonders, daß der Traum kein „Gebilde“ mit festen Grenzen ist; er ist vielmehr entgrenzende Bewegung auf Unerkanntes, Unangenommenes hin.

3. Der Traum hat einen Sinn; die „Traumarbeit“ hat diesen Sinn in die eigentümliche Form des Traums verschlüsselt, in Bilder übersetzt, um ihn für das Bewußtsein akzeptabel zu machen und ihm trotzdem seine Kraft zu lassen. Die Deutungsarbeit sucht den Sinn wieder zu entschlüsseln, ihn in unsere normale Wortsprache rückzuübersetzen – so nach Freud.

Dürfen wir aber bei einer Dichtung die gewählte Traum-Form auflösen und die individuellen Bilder in allgemeine Begriffe überführen? Konrad Weiss unterwirft sich nicht der begrifflichen Ich-Sprache, weil er in der Traumsprache ein weiteres als unser Denken im Subjekt-Objekt-Schema sucht. Der Sinn soll bei ihm geschichtlich-konkret erlitten und erfahren werden, nicht nur abstrakt gedacht. Er soll am Leser wirken, so wie die Begegnungen mit der Löwin, das Ringen mit ihr, das Zurückgelassenwerden, der Verlust des Kindes den Erzähler

verändern. Der Schritt vom Bewahrenwollen zum Geschehenlassen des Verlierens ist zu tun, vom Vertrauen auf die eigene Kraft zum Leben aus der geringsten Kraft (vgl. zu diesem wichtigen Motiv 2 Kor 12, 9 f.), als ob es um eine Bekehrung ginge. Da man Konrad Weiss gar nicht theologisch genug lesen kann, muß vermutet werden, daß es in der „Löwin“ um das Bestehen der Geschichte geht, die die Geschichte Gottes mit dem Menschen ist, nicht in einem geschichtstheologischen Traktat, sondern in einem Typos aus einem individuellen Stück Leben dargestellt. Und das Problem des Dichters wäre dann: Welche künstlerische Form ist zu wählen, um von dieser Geschichte, deren Kern das Christus-Ereignis ist, nicht objektivierend, im Modus des Habens und Wissens, verfälschend also, zu reden? Ein paar Verse aus „Largiris“ (Gedichte 1914–1939, 599) deuten an, worum es dem Dichter geht:

Verstehen kann man Leidens Fruchtbarkeiten nicht,
jedoch die Rose fällt in Blätter, wenn sie spricht,
die Mutter fruchtet Kinder, wenn sie sich beraubt,
das Wort wird wahr, wenn es vom schweren Sinn ertaubt.

4. Von früh an ist für Konrad Weiss der Begriff der Erfahrung wichtig. Sie wird der selbstbewußteren, eigenmächtigeren Anschauung oder Erkenntnis, wie sie besonders im Idealismus des 19. Jahrhunderts gepflegt worden war, entgegengestellt als die Form der Wirklichkeitsbegegnung, die dem christlichen Impuls eher entspreche.

Der Traum, der nicht willkürlich herstellbar ist, vielmehr den Menschen überkommt und gerade damit in sein Leben und Sprechen tief eingreifen kann, scheint eine Form dessen zu sein, was Weiss mit Erfahrung meint; so spricht er in der Traumform, um den Weg des Erfahrens deutlich zu machen, wählt diese andere Bewußtseinsart, um eine Alternative zu unserem zielbewußten, rationalen Machen anzudeuten: ein empfangendes, leidendes Vermögen – „Unsere Kraft wurzelt in unserem Leidvertrauen“ ist der erste Satz des wichtigen Aufsatzes „Zum geschichtlichen Gethsemane“ –, dem Sehen und mehr noch dem Hören verbunden; Sehen und Hören aber in einer Dialektik aufeinander bezogen, weil jedes für sich an der Härte der Kreatur und der Geschichte scheitern würde. Erfahren bedeutet ein Gebundensein in Zeit und Geschichte, wie es Weiss in der Verlassenheit Jesu in Gethsemane vorgebildet sieht.

5. Bei Konrad Weiss treffen wir, für einen Katholiken einigermaßen überraschend, auf eine starke Betonung der Seele, die durch das Christentum als verantwortliche aus der Masse herausgelöst worden sei; eine katholische Variante also der modernen Wendung zu Subjektivität und Individuum, die er im „geschichtlichen Gethsemane“ begründet sieht: „durch das Verlassenheitsgefühl des Erlösers ist die Seele individualisiert worden bis zur Verlassenheit.“¹¹ Von dieser Position aus ergibt sich die für Weiss kennzeichnende Spannung, die er Dualismus nennt: zwischen Individuum und Natur, Seele und Welt, Seele und Gott.

Um die Wichtigkeit dieses Subjektiven und Individuellen, dieser Spannungen auszudrücken, bietet sich wieder die Darstellungsform des Traums an. Er ist das eigentlich nicht Kommunikable, weil Individuellste, grundsätzlich der gemeinsamen Welt der Wachenden ab- und einer eigenen Welt zugewandt, wie schon Heraklit bemerkt; nur nachträglich wird er über Erzählen und Interpretieren in die Kommunikation eingebracht. Der Traum ist streng vom Subjekt allein aus entworfen, es gibt in ihm keine Begegnung mit äußerer Realität, wodurch die einsinnige Perspektive des Traum-Ichs kontrapunktiert würde. Die Spannung zwischen Traumwelt und Wachwelt, zwischen Traumvorstellungen und wachem Denken ist sprichwörtlich; wie fruchtbar diese Spannung sein kann, hat uns die Tiefenpsychologie wieder zu Bewußtsein gebracht.

6. Das Verhältnis des Traums zu der Zeit der Wachwelt ist eigenartig; er kann die Zeitmaße verändern, Vorgänge rascher ablaufen lassen als real oder Augenblicke unendlich ausdehnen. Vor allem scheint er außerhalb der Wachzeit zu liegen, wie in einer anderen Dimension, etwa vergleichbar dem mythischen Außer-der-Zeit oder dem anderen Zeitgefühl der Kinder (die Chiffre „Kind“ ist im Werk des Konrad Weiss ungemein wichtig!).

Nun hat Konrad Weiss ein sehr ausgeprägtes Zeit- und Geschichtsbewußtsein und lehnt das Zeitlose einer Wesens-Metaphysik (Neuscholastik um die Jahrhundertwende), des idealistischen Denkens, der klassischen Ästhetik oder des Mythos durchaus ab. Nur ist ihm die Zeit weniger die von Menschen gemessene und kontrollierte als vielmehr die der Ewigkeit gegenüberstehende, sich wie ein „Echo“ – wichtiges Schlüsselwort – zu ihr verhaltende. Alle Geschichte soll ja, nach Weiss, den ewigen Plan in die Zeit übersetzen, in einem organischen Gebundensein in die Zeit, nicht in einem logischen Außer-der-Zeit. Daraus müßte sich ein anderes Zeitgefühl ableiten, das die Zeit als offen, als auf das ewige Außer-der-Zeit hin gespannt erscheinen läßt. Weiss' Traum-Erzählungen leben in der eigentümlich schwebenden „Zeit“ des Traums; sie fordern vom Leser ein bestimmtes Umgehen mit seiner Zeit, zum Beispiel langsames, mehrmaliges Lesen, Meditieren. Jenes Verhältnis zur Zeit, das die Meditation braucht, ist den Texten des Dichters eher angemessen; es scheint, daß Weiss durch die schwierige Form seiner Dichtungen dieses Verhältnis zur Zeit erzwingen will; sie öffnen sich ja einem raschen, konsumierenden Zugriff nicht.

Zum meditativen Zeitverhältnis gehört das Aussteigen aus dem Planen nach der Uhr; es verlangt ein „blindes“ Hingegebenensein an das innere Strömen der Bilder. Eben dieses Hingegebenensein charakterisiert auch den Traum; und das „blinde“ Gehen ist bei Konrad Weiss eine zentrale Metapher für das hingebene Vertrauen auf den Weg der Geschichte. Tiefer noch: der Weg der Erlösung – die Selbstentäußerung Gottes, die Menschwerdung, Gethsemane und Golgatha – verlangt ein glaubendes Mitgehen, in dem der Mensch sich aus der Hand gibt. Der Traum scheint für Weiss jene andere Bewußtseinsform des

selbstverlorenen Mitgehens, der ausgetragenen Spannung zwischen Geschichte und Übergeschichte zu spiegeln.

Nimmt man zu den vier Traum-Erzählungen des Bandes „Die Löwin“ die von einem Traum ausgehende, sich im Traum-Stil bewegendende Meditation „Tantalus“ hinzu; bedenkt man, daß die Kinderverse der „Kleinen Schöpfung“ bei genauerem Zusehen sich als geträumter Kindertag entpuppen; achtet man auf die Stellung der Träume im Gang des Trauerspiels „Konradin von Hohenstaufen“, auf die Traum-Metaphern in „Deutschlands Morgenspiegel“ (etwa der „Traum der Geschichte“ gegenüber dem Glanz und der Gegenwart der Natur), auf Traum-Gedichte wie „Propria Peregrina“ oder „Claudia Procla“ (Gedichte, 249 u. 541), auf einen Vers wie „ich rang die ganze Nacht mit dir (d. i. Gott) im Traum“ („Zum Tage“, Gedichte, 289) oder die vielen Gedichte um Abend und Nacht, Schlafen und Aufwachen: so mag es schließlich wohl gerechtfertigt erscheinen, den vor allem als geistlichen Lyriker wichtigen Konrad Weiss von der Traumform seiner dichterischen Prosa her besser verstehen zu wollen. Auch in den Gedichten, die nicht eigentlich die Traumform erkennen lassen, ist ja der logisch nicht einholbare Fluß der Bilder oft so dunkel, daß es geraten scheint, sie nach Art eines Traums aufzuschlüsseln. Die Unruhe des Gedichts zwischen Bild und Wort will den Leser auf eine „Spur“ – häufige Chiffre bei Konrad Weiss! – locken, auf der er weit gehen kann.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik (rde 25–26 a). Zu Kafka vgl. W. Muschg, zit. bei F. Beißner, Der Schacht von Babel. Aus Kafkas Tagebüchern (Stuttgart 1963) 47, Anm. 28.

² Vgl. etwa A. Béguin, Traumwelt und Romantik (Bern 1972).

³ Ich folge hier dem hervorragenden Buch von L. Verbeek, Konrad Weiss. Weltbild und Dichtung. Eine Untersuchung nach dem inneren Zusammenhang der ersten Schaffensperiode (1909–1920) (Tübingen 1970).

⁴ „Largiris“ in: K. Weiss, Gedichte 1914–1939, hrsg. v. F. Kemp (München 1961) 589–645.

⁵ Die wichtigsten Bücher von Konrad Weiss: *Tantum die verbo* (1918); *Die Cumäische Sibylle* (1921); *Die kleine Schöpfung* (1926) (ein Kinderbuch, in dem aber der ganze Weiss steckt!); *Die Löwin* (1928); *Das Herz des Wortes* (1929); *Tantalus* (eine Prosa-Traummeditation) (1929); *Der christliche Epimetheus* (politisch-geschichtstheologische Schrift) (1933); *Konradin von Hohenstaufen* (Trauerspiel) (1938); *Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. F. Kemp nach 1945 im Kösel-Verlag, dazu neu: *Deutschlands Morgenspiegel*. Ein Reisebuch in zwei Teilen (1950).

⁶ Vgl. die Aufsätze in: *Zum geschichtlichen Gethsemane* (1919); dazu die Monographie zum 50. Geburtstag des Malers (1929).

⁷ K. Weiss dürfte den entscheidenden Anstoß vom Geschichtsdenken der katholischen Tübinger Schule bekommen haben: Verbindung von Geschichte und Spekulation, Begegnung mit dem Denken der Zeit.

⁸ Kampf um die Kunst. Schultze-Naumburg in München (Febr. 1931), in: *Wanderer in den Zeiten*. Süd-deutsche Reisebilder, hrsg. v. F. Kemp (München 1958) 209.

⁹ Franz Josef Schöningh und das „Hochland“, in: *Hochland* 53 (1961) 200.

¹⁰ Unter dem Titel „Das Weib der Liebe“ in: *Gedichte 1914–1939*, 400.

¹¹ *Zum geschichtlichen Gethsemane*, 122.